ISSN 1817–6542

СЦЕНА

la scéne
the stage

№6
(92)
2014

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталия Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №6 (92) 2014
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 05.12.2014

СЦЕНА

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

The Stage

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

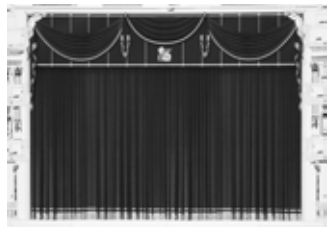
La Scène

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

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

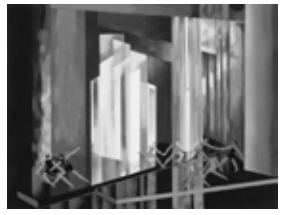
Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



▶ *Главный занавес Большого Драматического театра им. Г. Товстоногова. Худ. Э. С. Кочергин.*

На 2 и 3 стр. обложки:



▶ *Экстер А.А. Альбом пошуаров "Alexandra Exter, Maquettes de theatre" Бумага, гуашь, трафарет. 33x55,5. КП 299361/15*

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	3	**Дмитрий Родионов.** Об опере, балете и новогодних радостях
ШЕКСПИР 450	5	**Алексей Бартошевич.** Уильям Шекспир, русский драматург
	6	**Ирина Решетникова.** Маски и лица
МЕЙЕРХОЛЬД 140	8	**Дмитрий Трубочкин.** В полемике о смысле и предназначении театра
	9	**Наталья Макерова.** Игра над бездной
КАМЕРНЫЙ ТЕАТР 100	13	**Анастасия Лупандина.** Таиров и художники камерного театра
СПЕКТАКЛЬ	15	**Нинель Исмаилова.** Мусоргский - наш современник
	15	**Андрей Золотов – мл.** «Хованщина» на сцене Венской оперы. Интервью с Л. Додиным, С. Бычковым, А. Боровским
	22	**Андрей Золотов.** Посвящение Мусоргскому
СПЕКТАКЛЬ	24	**Нинель Исмаилова.** Спектакль про людей
	27	**Елизавета Ронгинская.** Смех торжествует над смертью
	28	**Валентина Чусовская.** Белый квадрат Степаниды Борисовой
	28	**Степанида Борисова.** Эксперимент в духе традиции
	33	**Наталия Каминская.** «Вина не в том, что не знали, а в том, что не хотели знать»
ОБОЗРЕНИЕ	35	**Ирина Алпатова.** В пространстве «бородатого» автора
	39	**Алексей Гончаренко.** Соло для фантазии с куклами
ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	41	**Анна Константинова.** Perpetuum mobile. Художник Мария Смирнова-Несвицкая
	45	**Зиновий Марголин.** Важно вступить с режиссёром в правильный сговор
	49	**Римма Кречетова.** Вокруг Медеи
ПАМЯТЬ	53	**Сергей Бархин.** О Памятнике жертвам
ФИЛОСОФИЯ ИСКУСС ТВА	54	**Максим Кантор.** Делакруа. Меж двух Наполеонов
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	59	**Люба Стерликова.** Театральный плакат: викторианская Англия
ДИАЛОГИ	60	**Наталия Катонова. Петер Штайн. Феликс Коробов**. Дирижёр и режиссёр в опере:дуэль или дуэт?
ФЕСТИВАЛИ	65	**Наталия Каминская.** Фарсы новейшей цивилизации
ВЫСТАВКИ	67	**Татьяна Бодянская.** Душа-скрипка, человек-виолончель
ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	68	**Надежда Хмелёва.** БДТ. Реконструкция. Кочергин.
НОВЫЕ КНИГИ	72	**Наталия Каминская.** Полезный чертополох
	74	**Нинель Исмаилова.** Рукотворное чудо Максима
ЗА РУБЕЖОМ	75	**Татьяна Бодянская.** Мечтатели – 1939
НАСЛЕДИЕ	75	**Вениамин Каплан.** Бесценная коллекция
ТЕХНОЛОГИИ	79	**Ан. А. Петров.** Театральная техника

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

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

Редакцией в 2014 году осуществляется:

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

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

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

ОБ ОПЕРЕ, БАЛЕТЕ И НОВОГОДНИХ РАДОСТЯХ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Вот и завершается 2014 год, в России объявленный Годом Культуры. В чувства радости и грусти вплетается сказочный запах новогодних мандаринов из далёкого-близкого детства.

Счастливого детства, в котором рядом любящие родители и ёлка с длинными колючими иголками (но это не ель, а сосна, ели в оренбургских краях не растут) с красивыми из тонкого стекла игрушками, на вершине – большая прозрачно-хрупкая звезда, под ветками внизу – белоснежно-красный Дед Мороз и белоснежно-синяя Снегурочка, и притягательные бумажные пакеты с подарками, где конфеты, орехи, мандарины и хлопушки с конфетти.

О фейерверках мы тогда еще не слышали, но хлопушки были желанным развлечением: разноцветные кружочки бумаги, на которых иногда можно было увидеть разрезанные слова из пущенных под нож старых журналов, летали по комнате…

В прошлый новый год мы с соседями по даче запускали китайские фейерверки, которые распускались фантастическими букетами на фоне звездного неба и освещали пространство на несколько километров вокруг. Дети в восторге считали, сколько времени светит каждый фейерверк, взрослые по пояс в снегу с не меньшим восторгом запускали эти восточные чудеса. Когда последняя звездочка истаивала в наступившей морозной тишине, все смотрели друг на друга счастливыми глазами. Все, кроме моего йоркширского терьера Моха, который фейерверков страшно боится.

Не всем доведётся радостно встретить Новый год, в разных местах нашей планеты дети слышат разрывы военных снарядов. Под разными предлогами, в разной словесной упаковке из благородных и демократических устремлений разрушаются города, больницы, школы. Цинизм всё это дозволяет. Уходящий год прошёл под знаменем геополитического цинизма, и этот флаг продолжает развеваться.

Чувства грусти и страха вызывает жизнь обычного простого маленького человека.

И всё же в предновогодние дни люди склонны мечтать и надеяться, вспоминать светлое и радостное. Оно было! И будет.

… 10 ноября по приглашению ректора РУТИ-ГИТИСА К. Л. Мелик-Пашаевой был на мировой премьере оперы «Женитьба» по одноименной пьесе Гоголя. Как известно, Мусоргский написал в 1868 году лишь первый акт этой оперы, остальные три были дописаны Ипполитовым-Ивановым только в 1931 году, и тогда же сочинение исполнили в «Радиотеатре». Сценической истории опера до сего момента не имела.

На сцене Театрального зала Московского Дома музыки художник Мара Уварова установила классический кабинет, представлявший то жилище Агафьи Тихоновны, то комнату Подколёсина. Скромное, стилистически точное пространство, внутри которого ничто не мешало развитию действия, а строгая выверенность архитектурной композиции с центральным окном в финале «помогла» Подколёсину совершить свой трагикомический прыжок. Режиссёр Сергей Терехов изобретательно освоил пространство комического, отдельные мизансцены, им сотворенные, вызывали бурную, естественную и непринужденную реакцию зрительного зала. Было смешно, когда влетевший для знакомства Подколёсин, не останавливаясь, наталкивался руками на грудь Агафьи Тихоновны: оба крайне смущены, немая сцена – всё очень по Гоголю.

Исполнители - студенты РУТИ-ГИТИСА (мастерская Дмитрия Бертмана) обаятельны не только своей молодостью, они убедительны и актёрски. Речитативы – первый опыт Мусоргского, ставший для композитора важнейшим этапом в поиске музыкальный правды и блистательно затем воплощённый в «Борисе Годунове», - были исполнены почти безупречно, музыкальная речь текла естественно и была правдивой в органике живых образов и характеров. Анастасия Ковалёва (Агафья Тихоновна), Андрей Опольский (Подколёсин) и Иван Волков (Кочкарёв) создали энергетическое поле, в которое погрузились не только окружавшие их персонажи, но и весь переполненный зрительный зал. Когда же Кочкарев, осознав, что вся его идея с женитьбой Подколёсина может рухнуть, застывал, и в глазах его появлялась тоска, хоть волком вой, во всём комедийном жизнеустройстве спектакля внезапно возникала тема глубокого страшного человеческого одиночества.

Этим пониманием сути комедии Гоголя спектакль выходит за рамки текущей студенческой работы и становится художественным событием. Помог ли этому талант Ивана Волкова и Сергея Терехова или охватившее всех вдохновение, важно, что прорыв в другое творческое измерение случился. Только дальнейшая творческая биография покажет случайность или закономерность состоявшегося события. ▸

Но определенно не случайно другое: молодые артисты были поддержаны «живым» оркестром, и это тоже были студенты – Молодежный камерный оркестр Музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова под управлением В. И. Вороны. В ГИТИСе нет своего оркестра, и такое объединение творческих сил крайне важно не только для двух институций, но для всего сегодняшнего культурного процесса, в котором образование является фундаментальной составляющей. Насколько будет крепок этот фундамент, настолько мы можем быть уверенными в будущности молодых и всего общества.

…12 ноября по приглашению президента итальянского Фонда национальной академии танца Ларисы Анисимовой провёл вечер в Московской академии хореографии, где на Учебной сцене состоялся Гала-концерт Фестиваля международных балетных школ «Premio Roma – Jia Ruskajia 2014».

Пожалуй, ни в каком другом из искусств, как в искусстве балета, не пестуют молодых с таким тщательным вниманием, и не только потому, что молодость – неотъемлемая часть профессии, но в значительной мере потому, что нигде не имеет такой важности, как в балете, непосредственная передача опыта и традиций детям. Когда Николай Цискаридзе говорит, что он ученик Марины Тимофеевны Семёновой, то это значит, что он ученик и Агриппины Яковлевны Вагановой, класс которой в 1925 году закончила М. Т. Семёнова. Балетному человеку понятно, почему приход Цискаридзе на пост ректора Вагановского училища являет собой пример органичной преемственности. Для балетного мира непреложно понятие - учиться «на примере».

Гала-концерт представил парад мировых балетных школ: выступили студенты школы танца Римского Оперного театра, школы Жаклин Кеннеди Онассис при Американском театре танца, школы балета театра Сан Карло, школы Гамбургского балета и Московской государственной академии хореографии. В программе: номера в постановке выдающихся балетмейстеров (также своеобразный парад), среди которых Мауро Бигонцетти, Джон Ноймаер, Виктор Гзовский, Аугуст Бурнонвиль, Шот Анна Рацци, Лучиано Каннито, Начо Дуато, Дебора Уингет, Джордж Баланчин. Зрители смотрели на балетную молодежь из разных стран, сравнивали школы, аплодировали солистам; участники смотрели на выступления друг друга - и во всём этом было столько творческого и человеческого единения и радости, что традиционный дивертисмент танцевальных номеров обрёл масштаб события вселенского. Молодые артисты предъявили миру в очередной раз безграничность балета. В прямом и переносном смыслах, это было послание во имя общего творчества и созидания вопреки границам и тем, кто их создаёт.

Название фестиваля переводится так: «Премия Рима «Я Русская». Историю этого псевдонима я впервые услышал от Ларисы Анисимовой, когда мы вместе готовили в Риме выставки, посвященные 200-летию со дня рождения Гоголя.

Псевдоним «Я Русская» выбрала себе русская балерина Евгения Борисенко. Волею судеб, а точнее в обстоятельствах исторических катаклизмов начала XX века, она оказалась в чужой стране, ставшей для неё второй родиной, – в Италии. Совсем молодой она открыла балетную школу в Милане, затем какое-то время руководила балетной школой театра «Ла Скала» и, наконец, в 1940 году создала Национальную балетную школу в Риме, ставшую впоследствии Академией. Все свои сбережения Евгения Борисенко оставила Академии на обучение молодых. Вот такой «русский след» в истории и сегодняшнем дне итальянского балета.

Через время и пространство такие люди и такие события дают надежду на будущее.

С НОВЫМ ГОДОМ! ■

Рис. К. Ф. Вальца

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР, РУССКИЙ ДРАМАТУРГ

АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ

Как в Англии Чехов, так в России Шекспир давно стал своим. Великий британец стал художником, творчество которого невозможно отделить от истории российской культуры последних трех столетий. Мы обращаемся к Шекспиру не только для того, чтобы проникнуть в существо иной культуры, не только для того, чтобы узнать, как и чем жили люди елизаветинской Англии или шире - люди эпохи Возрождения. Все это важно, но не это главное. Главное состоит в том, что мы обращаемся к Шекспиру, чтобы понять себя. Принц Гамлет сравнивал театр с зеркалом, точно отражающим жизнь человека в каждую пору его истории. Но трагедия о Гамлете и сама давно стала зеркалом, в которое каждый век и каждое поколение смотрят, узнавая себя - с надеждой, радостью или отчаянием. То же можно сказать о творчестве Шекспира в целом. Любой, кто захотел бы исследовать историю нашей культуры во всех её счастливых или драматических поворотах, должен обратиться к тому, как в разные времена русские философы, писатели, поэты, живописцы, композиторы, переводчики, историки интерпретировали пьесы Барда: тут отразилась квинтэссенция российской судьбы. И, конечно, яснее и глубже всего она отразилась в истории российской сцены, в творениях русских актеров, режиссёров, сценографов. Прежде всего это относится к «Гамлету», ставшему трагическим двойником души русской культуры. Чтобы понять, чем жила Россия, русское общество, русская интеллигенция лермонтовской эпохи, нужно попытаться проникнуть в суть того, что увидели в «Гамлете» Павел Мочалов и что почувствовал в мочаловском творении Белинский, сказавший знаменитые слова: «Гамлет это вы, это я, это каждый из нас». А можно ли понять смятенную атмосферу русского Серебряного века без Гамлета - Качалова? А кто точнее Михаила Чехова смог передать боль личности, раздавленной тяжкой поступью послеоктябрьской истории? А разве мука и ярость разгневанного поколения шестидесятых годов не прозвучала с ни с чем не сравнимой силой в Гамлете Владимира Высоцкого на Таганке? Или: не свидетельствуют ли смятение и боль, заключенные в Гамлете, только что сыгранном Евгением Мироновым о состоянии души современной молодежи?

Конечно, «Гамлет» занял особое место в нашей общей истории. Но не в одной трагедии о принце датском отечественная культура искала и находила себя. «Отелло» Александра Остужева, «Король Лир» Соломона Михоэлса, «Ромео и Джульетта» Алексея Попова стали не только фактами театральной истории, но и точными свидетельствами трагических противоречий эпохи тридцатых годов. А ослепительная вереница постановок шекспировских комедий, справлявших свой праздник на русских и национальных сценах в тех же жестоких лет нашей истории - разве не была она своего рода попыткой сохранить гуманистическую веру, пронести её через страшные исторические испытания.

И в последние десятилетия Шекспир продолжал и продолжает служить орудием самопознания и самосовершенствования российской культуры. Можно вспомнить о шекспировских спектаклях Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова, Юрия Любимова, московские постановки Роберта Стуруа, питерские работы Темура Чхеидзе. Можно назвать сценографические прозрения Давида Боровского или Эдуарда Кочергина, проникавших в самую суть творений Шекспира. Но достаточно бросить взгляд на репертуар сегодняшнего российского театра. Тот сверх обильный поток шекспировских постановок, который в наши дни заливает театральное пространство всех уголков России, диктуется вовсе не только юбилейными восторгами («Шекспиру – 450!»). Тем более, что огромная часть этих постановок осуществлены театральной молодежью, к юбилейным сантиментам совсем не склонной.

За все прошедшие времена Шекспир стал естественной частью нашей культуры. Не слишком боясь впасть в преувеличение, можно сказать, что в известном смысле Шекспир давно стал русским драматургом. ■

МАСКИ И ЛИЦА

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

В главном здании Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина проходят сразу две фотовыставки: «Фотографируя Шекспира: 150 лет сценической фотосъёмки» и «За кулисами: актёры на фотографиях Саймона Аннанда».

Данная экспозиция представлена лондонским Музеем Виктории и Альберта /V&A/, который предъявил московской публике – в формате перекрёстного года культуры Великобритании и России 2014 – стильное зрелище из коллекции фотографий, где выстроилась цепь снимков репетиций и спектаклей по шекспировским произведениям за 150 лет! Редчайшая возможность увидеть, как меняются вкусы эпохи, каким публика видела Шекспира вчера, позавчера, сто, сто пятьдесят лет назад и каким видит его сегодня.

Легендарный автор, гордость Британии и мира, за минувшее столетие стал серьезной проблемой для шекспироведения. Кто все-таки написал эти гениальные пьесы, если кропотливо раскопанные в архивах документы актера и пайщика театра Глобус Уилла Шакспера, уроженца Стратфорда-на-Эйвоне, однозначно говорят о том, что тот был безграмотным (!) и вместо подписи на документах – в присутствии поверенного – ставил жирную точку, как было принято в эпоху Елизаветы.

Но если реальный автор предпочел скрыть лицо за маской Шекспира, то пьесы гения вот уже четыре столетия главенствуют на мировой сцене, и выставка дает возможность увидеть удивительные подробности этого торжества. Одна из ранних фотографий экспозиции датирована 1858 годом и, разглядывая её и цепочку ближайших по времени фотографических свидетельств, понимаешь, что Шекспир XIX-го века совершенно не похож на современного. Тот Шекспир лишен интеллектуального подтекста и нынешних парадоксов, пьесы прошлого являют нам пышного костюмного автора историй про королей и власть, тот мир четко делится на две половины: черную и белую.

Вот, например, сцена из спектакля по пьесе «Много шума из ничего», поставленная в Princess's Theatre (Лондон, 1858) и сфотографированная Мартином Ларошем. На снимке великий актер Чарльз Кин в роли Бенедикта и Эллен Кин в роли Беатрис. Видно, что актерам очень важно быть аутентичным свидетельством прошлого. С позиции сегодняшнего дня они манерны и держатся слишком натянуто, это скорее показ, фиксация поз, чем перевоплощение. Исторические костюмы выполнены с большим старанием и подробностями, но наряд актрисы, её прическа все же отражают моду середины Викторианского периода в истории Англии, а не эпоху, в которой творил драматург. По этому снимку можно судить, что актеры играли в манере реконструкции прошлого, как бы на котурнах подлинности и, пожалуй, испытали бы шок от современной условности постановок Шекспира.

Снимок фотографа Элли Куртца, на котором мы видим сцену из поставленной на сцене поэмы Шекспира «Венера и Адонис» (Little Angel Theatre, Ислингтон, Лондон, 2007), как раз иллюстрирует сказанное. Постановка Грегори Дорана и чтение актера Майкла Пеннингтона сделаны в духе японских простонародных бунраку. То есть работа игнорирует не только античный колорит греческой мифологии, но и подчеркнуто отрицает национальную английскую принадлежность Шекспира, не акцентируя

Джеймс Макэвой-Макбет. 2013

«английскость» как качество авторства и как единственно верное основание для трактовки.

На расстоянии от снимков вся сумма фотографий удивляет явными африканским и азиатским акцентами, настолько различны по цвету кожи, по характеру жестов и мимики актеры. Это самая настоящая ярмарка типажей, между тем – начинаешь читать этикетаж – это давно знакомые нам Гамлет, Макбет, Ромео и Джульетта, Дездемона… Например, «Троил и Крессида» (Театральная компания «Ngaka-u Toa», Окленд, 2012) на языке маори – фото Саймонда Аннанда – тропическое пиршество, деревенский базар эмоций, зрелище лишенное всякой британской чопорности и англосаксонской выдержки.

Снайперски точные снимки передают главное – серию метаморфоз, в которых время меняет природу актерского исполнения и режиссёрской трактовки.

Вот великий Джон Гилгуд в роли Просперо («Буря», Old Vic, Лондон, 1940; фото – Гордон Энтони). Перед нами образ властного диктатора, чувствуется контекст Второй мировой войны и фашизма. Гилгуд играет цезаря, тирана метаморфоз, нет ни тени от образа волшебника, сказочника, или отшельника. Этот Просперо явно обращается к массам. Да и снимок другой звезды английского театра – Лоуренса Оливье – в роли Ричарда III («Ричард III», New Theatre, Лондон, 1944; фото – Джон Викерс) всей своей выразительной пластикой, пожалуй, подчеркивает сходство героя шекспировской пьесы - убийцы и тирана – с фюрером.

А всматриваясь в снимок спектакля «Укрощение строптивой» с Крис Кастор в роли Вдовы (Royal Court Theatre, Лондон, 1928), фиксируешь другое чувство: это была когда-то сенсация, на сцене использовали работу кинооператора, на подмостки выезжал автомобиль «Форд». Как быстротечны сенсации, как стремительно устаревает модное и, наоборот, как неожиданно современно выглядит то, что держится строгих классических форм! Примерно такое же чувство возникает от снимка фотографа Дугласа Эйч Джерри, на котором запечатлен момент из постановки Питера Брука «Сон в летнюю ночь» (Royal Shakespeare Theatre, Стратфорд-на-Эйвоне, 1970) героиня сказки Гермия-Мэри Рутерфорд опутана чарами волшебства. Эти чары – завитки металлической спирали.

Фотографии шаг за шагом фиксируют дух времени. Как великолепна легендарная Вивьен Ли в роли Титании на снимке Дж.В. Дебенхэма (Old Vic Theatre, Лондон, 1937). Настоящая королева фей в дымке муслина, летящая над лунным царством волшебного леса. После войны такие королевы фей уже не возможны, война что-то сломала в часах времени. Для сравнения – она же на снимке в роли Лавинии в спектакле Питера Брука «Тит Анроник» (Shakespeare Memorial Theatre, Стрaдфорд-на-Эйвоне, 1958; фото – Ангус МакБин): тот же поток тканей и лент, где одна изображает струйку крови, но это неуловимо послевоенный костюм, в нем нет ни капли надежды, присущей Вивьен Ли в роли Титании.

Налицо и другие перемены. Если спектакль «Мера за меру» (Royalty Theatre, Лондон, 1893; фотограф не известен, репродукция из архива Уильяма Пола) это парадный развернутый к залу фронтон викторианской эпохи, пышное полотно в духе дворцовых портретов английской аристократии, то в современном спектакле «Тимон Афинский» (Национальный театр, Лондон, 2012; фото – Иохан Перссон) вместо величественных Афин типичная вечеринка, застолье в тесном пространстве, где герой похож на успешного менеджера, а не на античного тирана.

Одним словом, на снимках в дистанции 150 лет зритель воочию видит, как быстротечен мир театра, как он уязвим, как быстро стареет и – парадокс – демонстрирует неуязвимость более банальных визуальных решений.

Вторая часть выставки в музее под названием «За кулисами: актёры на фотографиях Саймона Аннанда» открывает нам уже не лицевую парадную сторону театра, а изнанку зрелища. Автор с фотоаппаратом в руках снимает актеров за полчаса до выхода на сцену, эти полчаса определенная традиция английского театра. У актеров в эти минуты есть возможность снять излишнее напряжение или, наоборот, подстегнуть себя, пройтись по сцене, посмотреть на публику в зале, приготовить тело и душу к спектаклю, поправить в гримерной последний штрих грима. Фотографу – уникальный случай – было разрешено снимать там и тогда, когда камеру вообще не подпускают в театр.

На презентации выставки Саймон Аннанд особо подчеркнул, что его интерес сосредоточен на «внутренней трансформации» человека, который становится другим лицом. Эту тончайшую волну эмоций показанные публике 90 фотографий, связанные с постановками Шекспира, – 35 лет работы – передают и адекватно, и поэтично.

Вот Бен Кингсли, молодой, еще не достигший всемирной славы, подаренной ему Голливудом, у зеркала в гримерной перед спектаклем (Отелло, 1985): ревнивый, насмешливый взгляд, нацеленность на гротеск, который будет вот-вот показан. Это Бен Кингсли. сквозь облик которого уже просвечивает его блистательное исполнение роли злодея Феджина в фильме «Оливер Твист». Чуть далее в экспозиции актер Майкл Пеннингтон погрузился в фазу прострации, собирается с силами выйти через минуты на сцену. А вот выразительный портрет – лицо актера Джеймса Макэвоя (Макбет, 2013), лик залитый кровью как облик злодеяния, как клеймо преступника перед казнью. Или Ральф Файнс – Кориолан & Ричард III – лик мрачной тайны. АМэрия Гейл на балконе в одеянии волшебницы с воротником в форме звезды - сама душа метаморфоз.

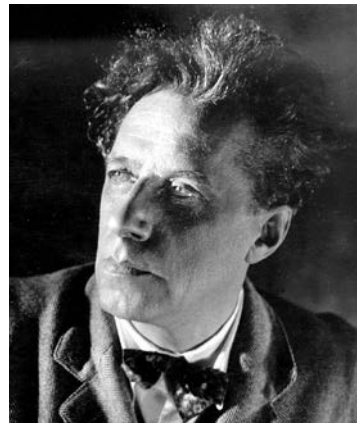
Вот Актриса Эмма Хамильтон у зеркала в гримерной (Королевский шекспировский театр; 2013): последний испытующий взгляд на себя в роли, которая ждет. Так и читаешь на выразительном фото её скрытые мысли: похожа? да!

Актер Девид Теннант в костюме Ричарда II (Королевский шекспировский театр; 2013) – тот же взгляд в зеркало и гример сзади, словно оруженосец или, может быть. паж – на голове корона, на груди тяжелый помпезный крест, и читаешь выразительный взгляд: я – он! Я король! Я –Ричард!Или Пиппа Никсон в коридоре со стопкой распечатанных ролей (Королевский шекспировский театр; 2013) высотой до подбородка, которым придерживается эта тяжесть - моментальное свидетельство актерского труда.

В заключение можно поделиться одним, отчасти парадоксальным наблюдением. Если мысленно переместить фотографа Саймона Аннанда из XXI-го века на 150 лет назад, хотя бы в театр великого Кина, то станет понятно, что сделать такие фотографии будет невозможно, их интимность, смелость, их откровенность и погружение в тайны профессии будут мало поняты, их скорее сочтут почти оскорбительными. Да и в 1930 году трудно представить, чтобы на такой контакт с фотографом пошла бы Вивьен Ли, например. Что ж, актеры и фотографы - пленники своего времени, и оттиск снимка сродни той же маске, за которой скрыл свое лицо истинный Шекспир. ■

В ПОЛЕМИКЕ О СМЫСЛЕ И ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ ТЕАТРА

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН



Вс. Э. Мейерхольд

Любовь к трём апельсинам. / Научно исследовательский проект по творческому наследию Вс.Э. Мейерхольда в 2-х томах. Составитель и ответственный редактор **Л.С. Овес** – СПб.: РИИИ, 2014.

На свете не так уж много коллективных трудов (сборников, журналов), которые имели бы фундаментальную, исключительную важность для формирования духовной культуры своей эпохи, а затем продолжали долго и мощно воздействовать на последующую историю. В философии таким сборником были «Вехи» (1909); в истории театра – петербургский журнал Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» (1914-1916). Слово «Вехи» передавало стойкое ощущение рубежа, который переступила Россия вместе с революцией 1905-1907 гг., начав свое невозвратное движение – к Мировой войне, Февральской и Октябрьской революциям, советской эпохе. Мейерхольд для своего журнала перенял название самой первой театральной сказки Карло Гоцци, поставленной в 1761 году с одной целью – показать Венеции всю нерастраченную силу и обаяние комедии дель арте. Для Мейерхольда в этом названии слышалось звучание нескончаемого театрального праздника – вопреки обступающей со всех сторон тревожной, трагической действительности.

Полное, комментированное переиздание этого журнала, предпринятое санкт-петербургскими театроведами под руководством Л. С. Овэс, является и своевременным, и поучительным, и важным для настоящего момента.

Своевременно и поучительно это переиздание потому, что в наше время художественного размежевания, поиска новой театральной эстетики, споров вокруг концепции «театра-дома» (как знака более глубокой полемики о смысле и предназначении театра как такового), журнал «Любовь к трем апельсинам» напоминает нам о времени, когда энергия поиска нового театра была намного больше, чем сейчас, требовала большей жизненной решимости и имела иное качество – позитивное, творческое, жизнестроительное, а не разрушительное. «Журнал Доктора Дапертутто» напоминает об эпохе, когда основы современного театрального профессионализма только-только формировались, а большое театральное время впервые мощно заявило о себе, предельно приблизив далекие эпохи ради строительства школы актера будущего. Исследование птичьего гротеска «фантастических листков» Калло (XVII в.), сочинение арлекинад для артистов студии на Бородинской и контуры мейерхольдовской биомеханики соединялись тогда в едином мгновении. В этом мгновении рождалась реальность нового театра, в котором – по крайней мере, для Мейерхольда – авангард и традиционализм были связаны прочными, неразрывными нитями.

Это издание важно потому, что оно выполнено на высоком уровне научной культуры, с безупречным чувством публикаторской ответственности. Оно снабжено исчерпывающим и очень удобным для пользования научным аппаратом. Публикацию сопровождают статьи Л. С. Овэс, М. М. Молодцовой, Н. В. Песочинского, Ю. Е. Галаниной и обширный комментарий, прекрасно выполнивший задачу вписывания текстов, написанных 100 лет назад, в современный культурный и научный контекст. ■

Том 1

Том 2

ИГРА НАД БЕЗДНОЙ

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА

«Воспоминания будущего». По драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» и спектаклю Всеволода Мейерхольда 1917 года. Постановка **Валерий Фокин**. Сценография **Семен Пастух**. Музыка **Александр Бакши**. Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Художник по воссозданиюисторических костюмов **Ника Велегжанинова**. Александринский театр. Санкт-Петербург. Премьера **19 сентября 2014**

Очевидно и не могло быть иначе, чтобы в год 200-летия со дня рождения Лермонтова и 140-летия со дня рождения Мейерхольда, Александринский театр не обратился бы к «Маскараду» и не вспомнил грандиозный спектакль 1917 года, которым на этой самой сцене Мейерхольд завершил историю русского дореволюционного театра и шагнул в новую историческую эпоху. «Маскарад» - безальтернативно. И не только по юбилейным поводам - слишком много аллюзий с нашей современной действительностью. И дело не в сюжете – у Лермонтова гордец и ревнивец отравляет безвинную жену, в сегодняшней криминальной хронике все жестче и циничней – муж, избавляется от надоевшей жены, задушив, а потом расчленив её тело в ванной пока дети смотрели мультик. Между высокой трагедией и низменной повседневной, увы, «бытовухой» – бездна. Но тем не менее, главная, вечная тема – противостояние человека и Зла, Зла не инфернального, а зла внутри самого человека, зла гордыни, уверенности в собственной непогрешимости, презрения к окружающим и отсюда вседозволенности – вот основа, зловещий мост, перекинутый через века, вот тема, волнующая нынешних постановщиков «Маскарада». Поэтому из текста лермонтовской драмы безжалостно изымается вся интрига с пропажей браслета, становится ненужной линия баронессы Штраль-Звездича-Шприха и др. Ну, в самом деле, что такое сегодня потеря какой-то безделушки?! Остаются ключевые картины: третья «Маскарад», восьмая «Бал», девятая «Спальня Нины», где героиня гибнет, и финал «Панихида по Нине». «Наша задача – разгадать образный код сценической композиции Мейерхольда, с помощью реконструкции отдельных сцен и образов добраться до вневременной, вечной коллизии, которая волнует художников и зрителей в различные эпохи и создать безусловно современный спектакль про нас, про наше время…», - говорит Валерий Фокин.[1] Трудно утверждать окажется ли столь же пророческим, как мейерхольдовский, фокинский спектакль, кто и когда бросит в оторопевшую, обезумевшую от вечного праздника толпу фразу: «Несчастье будет с Вами с эту ночь!» Но попытка театра заглянуть в будущее, предостеречь – правомерна и благородна. «Воспоминания будущего» - оксюморон, который сегодня не воспринимается парадоксом. Посмотреть на современность через призму мейерхольдовско-головинского «Маскарада», на всю эту роскошь и безумие фантастического карнавала, за которым ложь, лицемерие и маски, маски, маски…

Задачи, которые взялся решить театр в «Маскараде - 2014» поистине глобальны и многотрудны. Прежде чем приступить к осуществлению замысла постановщиками была проделана колоссальная историко-археологическая «экспедиция» в прошлое легендарного спектакля. Крупнейшим знатоком и исследователем мейерхольдовского спектакля доктором искусствоведения Александром Чепуровым были подняты уникальные документы режиссёрской партитуры с помизансценной росписью (причем трех её редакций разных лет). Режиссёр и актеры получили уникальную возможность проникнуть в творческую лабораторию Мейерхольда, попытаться понять логику его замыслов и освоить, увы, уже ушедший сценический язык, «высокий штиль» игры. Погружая зрителей в атмосферу того «Маскарада», Фокин подчеркнуто цитирует некоторые пантомимы маскарадной картины, а зазвучавший монолог Арбенина-Юрьева - бессменного и единственного исполнителя этой роли на протяжении всей жизни спектакля – (историческая фонограмма введена в спектакль), - подхватывают и продолжают современные актеры. Так перебрасывается один мост через бездну столетия. Оригинальная партитура музыки А.Глазунова предоставлена к доскональному изучению и интерпретации композитору Александру Бакши; головинские эскизы декораций, также как и, впервые после реконструкции театра раскрытые в полный масштаб александринской сцены сохранившиеся подлинные декорации Головина (о чем см. «Сцена» № 5 за 2014), стали основой сценографического решения Семёна Пастуха; костюмы и бутафория воссоздавались под руководством Ники Велегжаниновой не только по эскизам, но и по оригиналам, любовно отреставрированным и выставленным в витринах в роскошном «Головинском» фойе музея Александринского театра.

С этих-то витрин все и начинается. Вернее, сначала раздастся выстрел и под грохот проносящегося поезда, словно уносящего нас в историю, из зрительного зала на сцену поднимется патриарх Александринского театра Николай Мартон, тут же облачившийся в костюм-бауттуу Неизвестного. В черной зияющей пустоте огромной сцены он взойдет на помост белого матового стекла и, сложив руки на груди, безмолвно замрет, с вызовом глядя в зал. И вдруг плиты этого стеклянного пола начинают светиться изнутри нестерпимо ярким холодным белым светом и медленно, как из преисподней, ряд за рядом подниматься вверх, оказываясь крышками витрин, внутри которых застыли в самых причудливых

позах маски мейерхольдовского «Маскарада», словно сбежавшие из музея. Но, едва почувствовав «почву» под ногами, они оживают и увлекаемые Голубым Пьеро сначала осторожно, а затем, под все убыстряющийся темп музыки, высыпают на планшет.

Для спектакля было создано около ста костюмов. Работа над их созданием по эскизам Головина оказалась сколь увлекательной, столь и трудной. Только профессионалу под силу оценить мастерство и тщательность, с которой маэстро подходил к костюму каждого персонажа, обязательно учитывая индивидуальные особенности фигуры конкретного актера и общий колористический и композиционный строй мизансцены. Как рассказала мне Ника Велегжанинова, у Головина все было настолько точно просчитано, что даже количество полосок на костюме «Жирафа» оказалось невозможно убавить или прибавить. Работа по реконструкции головинских костюмов и для нее, и для цехов стала не только испытанием на профессионализм, большой ответственностью, но удовольствием от соприкосновения с искусством великого художника. Безусловно, были использованы современные материалы, отделки, фурнитура, но многодельность в изготовлении: вышивка, аппликация, роспись по ткани, кружево и т.п. потребовали от исполнителей подлинного мастерства. Как важно, что в этом спектакле высокое искусство работников цехов с честью выдержало этот непростой экзамен. Школа не утрачена! Почти не увидишь сейчас в театрах такой невероятной красоты. А как, наверное, приятно актерам играть в этих костюмах, как они «работают» на образ! Головин был бы доволен!

Под поощрительным взглядом дирижера-Неизвестного начинается пантомима-игра, перерастающая в безудержный танец, в который оказываются вовлечены и Нина, и Звездич – все в масках. И только Арбенин без маски. Среди вакханалии уже не на шутку разыгравшихся масок ему видится Нина. Маски заигрывают с ней, прячут её от него в витрине, обступают со всех сторон, не давая ему понять – она, не она? Но когда витрины осветятся изнутри адским красным светом и из них на смену исчезнувшим маскам под звуки тяжелого металла полезут персонажи сегодняшних рок-групп, стриптиз-клубов - начнется оргия. Арбенин уже в домашнем халате, среди беснующихся пар его бессильный вопль тонет в мощных децибелах. Воображение сыграло с ним злую шутку.

Вдруг все стихло и в мгновение ока действие переносится в дом главного героя. Из-под колосников картинно опускаются арлекины, падуги и кулисы – тонкий современный парафраз основных цветов и ритмов главного головинского занавеса. Перспективно множась планами до арьера, они постепенно утрачивают цвет, чтобы обернуться черно-белой проекцией россиевского зала. Из нее, как из прошлого появляется, сходя с экрана на сцену, Арбенин в цилиндре и шубе, небрежно сбрасывая её на руки слугам. У Головина в «Маскараде» зрителя словно включали в действие четыре огромных матовых зеркала, установленных по обеим сторонам портальной рамы и наклоненных под углом к зрительному залу. Неясные отблески свечей, смутные отражения создавали атмосферу таинственности и сопричастности публики происходящему. Использование современных мультимедийных технологий здесь органично вписывается в объемную сценографию, развивая основную тему действия и, одновременно, вторя приему исторического спектакля на новом техническом уровне.

Семён Пастух создает спектакль редкой, завораживающей красоты. Она переливается разными гранями и звучит как симфония. От сцены к сцене драматизм цветов и ритмов нарастает. И если «Бал» - это изысканные серебристо-жемчужные драпри, с золотистой каймой по краю, нежными гирляндами и венками мелких белых роз, одевающих сцену в прихотливую раму, то в сцене гибели Нины, жесткие языки синих, малиновых и черных ламбрекенов – визуальная тема Арбенина - проникают между ними и опускаются совсем низко, сжимая пространство трагедии. В финале драматургия сценографии закономерно решена в захватившем сцену черном цвете – тяжело и неотвратимо опустившись почти до светящегося белого квадрата пола с распростертым на нем Арбениным, языки черного глухого бархата, с тонкой золотой отделкой по краю и венками из белых роз, отсылающих нас к головинскому траурному занавесу, превращают пространство жизни в пространство смерти.

Также, как и в легендарном «Маскараде» сценическое пространство в нынешнем спектакле на первый взгляд состоит из трех частей: оркестровая яма – ад, сцена – земля, пространство трагедии, рай – небо, колосниковое хозяйство. Но в том то и дело, что в «Воспоминаниях будущего» все смешалось: казалось бы, белый матовый планшет – земля – на поверку оказывается то преисподней, из которой появляются и оживают тени прошлого, то шахматной доской, где персонажи разыгрывают свои зловещие партии, то светлым раем, светящимся окном, где умирает Нина. Световая партитура, созданная Дамиром Исмагиловым, в соединении с музыкальными темами и пластикой мизансцен, ведет свою драматическую игру. В этом спектакле все балансирует на грани и все погружено в бездну – пустоту пространства, ограниченную лишь спускающимися сверху строгими, симметричными рядами жестких кулис и падуг. Человек и противостоящая ему, окружающая его темная пустота. Бездна.

Спектакль Валерия Фокина, по сути, о метаморфозах человеческой драмы, отраженной Лермонтовым и Мейерхольдом, и о временных метаморфозах театра. Как будто история, начавшаяся с венецианских маскарадов XVIII века, сконцентрировалась в двухчасовом действии на сцене театра и разворачивается в воображении зрителей в обратной временной перспективе. Что-то меняется с течением времени, а что-то остается постоянным и в нашей собственной жизни, и в жизни театра, города и мира. Автомобили вместо карет, современные костюмы вместо фраков, другая речь, другие мелодии, но те же драмы жизни, другие маски, но тот же маскарад. ■

Фото предоставлены пресс-службой театра

[1] *Валерий Фокин. Память будущего. Фрагменты репетиций. - Из буклета к спектаклю «Воспоминания будущего». Александринский театр, 2014, с.34*

Сцены из спектакля «Воспоминания будущего»

А. Коонен в роли Эммы Бовари. «Мадам Бовари» Г. Флобера. Москва. Камерный театр. ГЦТМ. КП 144810 ФСД 10433

А. Коонен в спектакле «Машиналь» С. Тредуэлл. Постановка А. Таирова. Худ. В. Рындин. Москва. Камерный театр. 1933. ГЦТМ. КП 320725/2 ФСД 102922

Стенберг В.А., Стенберг Г.А. «Любовь под вязами» О'Нил Ю. Постановщик А.Я. Таиров. Музыка А. Метнера. Премьера 21 февраля 1926 г. Эскиз декорации. Двор с деревом. Москва. Камерный театр. ГЦТМ. КП 297766

Стенберг В.А., Стенберг Г.А. «Гроза» Островский А.Н. Режиссёр А.Я. Таиров. Премьера 18 марта 1924 г. Эскиз декорации. Единая установка. Москва. Камерный театр. ГЦТМ. КП 297769

Сцена из спектакля. «Адриенна Лекуврер» Э Скриба, Э. Легуве. Москва. Камерный театр. ГЦТМ. КП 45796 ФСД 10510

Якулов Г.Б. «Принцесса Брамбилла» Гофман Э.Т.А. Режиссёр А.Я. Таиров. Музыка А. Фортера. Каприччио по сказке. Премьера 4 мая 1920 г. Эскиз декорации. Москва. Камерный театр. ГЦТМ. КП 238272/606

ТАИРОВ И ХУДОЖНИКИ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

АНАСТАСИЯ ЛУПАНДИНА

Начав работу над диссертацией на тему «Художники Московского Камерного театра», я почувствовала необходимость в том, чтобы расширить свое представление о художественной жизни России в начале XX века На тоненькой книжечке Казимира Малевича «Супрематизм» 1916 года, которую я получила в библиотеке ВТО, была надпись «Из книг А. Я. Таирова». Моя догадка получила документальное подтверждение — Александр Яковлевич Таиров любил современную живопись и прекрасно в ней разбирался...

Создавая Камерный театр, Таиров с самого начала отвел художнику значительное место в своей программе. Он использовал опыт своих предшественников — Частной оперы Мамонтова, сотрудничавшей с замечательнейшими живописцами своего времени, и «Мира искусства», участники которого были тонкими стилизаторами, изысканными мастерами цвета, полноправными участниками действия. Новаторство Таирова заключается в том, что в его театре сосредоточились все сценографические достижения предшествующих поколений, причем на принципиально новом изобразительном материале.

В поисках «своего» художника, он прошел от «Голубой розы» (П. Кузнецов) и «Мира искусства» (А. Арапов) до «Бубнового валета» (Н. Гончарова и М. Ларионов) и «Ослиного хвоста», до кубизма и конструктивизма. Используя живописные достижения, Таиров «открыл» новые возможности для живописи в театре, оказавшиеся актуальными не только для своего времени, но и для дальнейшего развития русского советского театра. Во 2-й половине 1930- годов, переживая творческий кризис, Таиров снова обращался к помощи участников левых направлений - «Бубнового валета» и ОСТА, соответственно Р. Фальку и А. Тышлеру.

В его спектаклях живопись почти с самого начала не выступала в качестве живописной композиции «задник + костюмы», скорее всего потому что режиссёр ображался к представителям авангарда. Таиров чудесным образом реализовывал возможности кубизма (его объемность, заполненность всего пространства картины живописными элементами). Для кубистической живописи А. Экстер характерна интенсивная насыщенность пространства (картины или эскиза). Применяя в спектакле отдельные свойства кубизма, Таиров приближается к воссозданию ощущения заполненного цветовой массой пространства картины (После Экстер этот принцип использовался Якуловым и Весниным). Живописность сценического пространства рождалась благодаря его конструктивной организации, объемности как фигур актеров, так и декорации, движения объемов. Развитие этого принципа завершалось в спектакле «Ромео и Джульетта», где развивающееся по вертикали пространство заполнялось дворцами, каналами с горбатыми мостиками, а фигуры актеров в сложных многослойных одеждах усиливали динамику. Вмонтированные зеркала многократно усиливали это живописное «светопреставление».

Благодаря динамике цвета Таиров приходит к знаменитому приему динамических сдвигов, выполняющих роль аккомпанемента и вначале на него возлагалась задача «оттенять и выделять жест актера». Прием возник в «Саломее» - в момент смерти героини падали черные панно, а «солдаты сдвигались и щитами раздавливали дочь Иродиады». [1]

С самого начала это была не просто перемена декораций, но изобразительное средство усиления эмоции. Кубизм Экстер укрупнял и подчеркивал «изначальную, вечную сущность» явлений и предметов, и здесь он соответствовал эмоции.

Впервые в истории сценографии динамика живописных элементов обозначала эмоцию, а не перемену мест действия Режиссёр отводил для «динамического сдвига» специальное время в партитуре спектакля,

Эти поиски продолжились в «Адриенне Лекуврер» (худ. Б. Фердинандов) с движением ширм в каждом акте, напоминающим о том, как вокруг героини сжимается кольцо обмана и смерти. Пространство сцены становилось все теснее, краски костюмов темнели, «казалось, что из спектакля был выкачан воздух» (Запись беседы с Ф. Сыркиной в октябре 1980 года). В последний раз Таиров использовал этот прием в «Негре» в сцене сумасшествия героини. В этом спектакле двигались ширмы. Их движение должно было материализовать восприятие мира впадающей в безумие героини. Это было ощущение помутневшего сознания. В последних сценах действенным элементом была негритянская маска, висевшая на стене как символ происхождения героя спектакля. В сценах безумия маска превращалась в огромную тень человеческого профиля, надвигающегося на героиню, как бы ставшего её реальным врагом, контрастирующего своей чернотой с её хрупкостью и незащищенностью.

Те же функции., что и ширмы, выполняла и световая партитура спектакля. «Той же цели служил свет, заливающий сцену то спокойно-лиловым, то жутким багровым светом. При этом не возникало даже тени любования самодовлеющей красивостью этих световых эффектов, ибо они мотивированы сюжетно и психологически», - писал С. Мокульский. [2]

Почти через полвека возникает направление «действенной сценографии», составившее заслуженную славу советского театра 1970-х годов, направление, представленное замечательными художниками Э. Кочергиным, Д. Боровским, М. Китаевым, латвийскими сценографами И. Блумбергом и А. Фрейбергом, грузинским художником Г. Гунией и другими.

Следующим направлением поисков Таирова в области сценографии стал конструктивизм. Это живописное направление была близко архитектуре своей пространственностью, скупым локальным цветом, сосредоточенным в костюмах.

Используя гениальную идею Вс. Мейерхольда, Таиров разработал различные варианты существования конструкции в спектакле. От конструктивизма Мейерхольда конструктивизм Таирова отличается изобразительностью, узнаваемостью места действия. Невероятно плодотворной оказалась идея конструкции разреза дома в «Любви под вязами» Стенбергов. На сцене Камерного театра была «построена» конструкция дома. Стены её частично были сняты, что позволяло увидеть внутреннее пространство: затемненные комнаты, в которых свет с трудом пробивается сквозь опущенные жалюзи, сумрачную переднюю под круто поднимающейся на второй этаж лестницей. Это был настоящий фермерский дом, по всем помещениям которого можно было пройти. Эта идея получила дальнейшее развитие в различных спектаклях 1930-х — 40-х годов: «Егор Булычов» В. Дмитриева, «Патетическая соната» В. Рындина, «Мадам Бовари» Е. Коваленко и В. Кривошеиной, и в спектаклях 1980-х «Серебряная свадьба» Д. Боровского и «Лето и дым» Б. Мессерера.

Конструктивизм в театре сродни архитектурному. Сценографы-конструктивисты мыслили пространственными категориями, использовали фактуру подлинных материалов — дерева, металла. Собственно живописное начало отодвинулось на второй план. Цвет занимал меньший удельный вес, он был сосредоточен в костюмах Конструкция получила широкое распространение в сценографии 1960-х годов в творчестве молодых художников — Э. Стенберга, Б. Мессерера, В. Левенталя, В. Серебровского. Особое место здесь занимает Э. Стенберг, сын знаменитого Георгия Стенберга, сотрудничавшего с Таировым с 1923 по 1930 годы. В своем творчестве молодой Стенберг «пропагандировал» художественные достижения своего отца. Конструкции Э. Стенберга были трансформирующимися («Дон Карлос» в Театре им. Моссовета), безупречно точными в воссоздании эпохи. В спектаклях сценографов этого поколения конструкции использовались в сочетаниями с другими типами сценических решений - живописными задниками, элементами вещественного оформления («Ромео и Джульетта», В. Левенталя, “Мера за меру» В. Серебровского).

Как сказано выше, в спектаклях конструктивистов цвет был сосредоточен в костюмах. Так, в «Грозе», сарафаны и белая рубаха создавали образ «девушки из песни, монастырки». [3]

Архитекторскую традицию поддержал В. Рындин: в «Оптимистической трагедии» на фоне сценической установки выделялись синие с белым и золотом пятна костюмов как воплощение морской формы.

Именно в Камерном театра произошел отказ от принципа стилизации, доминировавшего со времен «Мира искусства» в работе сценографов над костюмом. Так, в «Адриенне Лекуврер» Б. Фердинандов, сохраняя, казалось бы, все признаки стиля рококо — камзолы и кринолины, парики и фижмы — часто «неточно» использовал исторические формы в костюмах. В одеждах Адриенны жабо от мужского камзола превратилось в плиссированные воланы юбки. Короткий жакет также напоминал формы камзола. В костюмах было много широких поясов, как бы фиксирующих, придерживающих складки, что чуждо костюмам ХУШ века. Фактически на сцене были представлены исторические костюмы, но их элементы были связаны друг с другом достаточно произвольно.

Отказ от стилизации был продемонстрировал и Г. Якуловым в серии карнавальных костюмов к «Принцессе Брамбилле». Привычные формы исторического костюма трактовались Якуловым в своей заостренности в сочетании с фантастическими аксессуарами, совершенно меняющими традиционное звучание костюма. В тот момент, когда стиль платья, казался узнаваемым, оказывалось, что юбка состоит из двух частей, вместо чепчика — красный шелковый цилиндр, а поверх платья наброшен черный плащ. Сконструированы костюмы были по принципу асимметрии — ноги обуты в разные по форме и цвету башмаки и сандалии, у камзолов и рубашек — разные по форме рукава. В тех же редких случаях, когда костюмы все же вызывали определенные ассоциации, Якулов вносил сумятицу в детали, одевая персонажей в чулки разного цвета, обрывая кружева и оборки на одной из штанин и т. д

Таиров неоднократно использовал костюмы для «борьбы» со штампами оперетты. Так, в «Жирофле-Жирофля» Якулов создав серию костюмов в жанре американского ревю, когда хористки «казались одетыми то только в веера, то только в шляпы». [4]

Этот веселый «спортивно-испанский» стиль лишил персонажей опереточной красивости, ставшей традицией, и сам спектакль стал носителем другого жанра.

Костюмы в спектаклях Таирова выполняли различные функции, в том числе и костюма-эмоции, как в «Мадам Бовари» Именно костюмы стали основным эмоциональным стержнем сценического решения. По свидетельству художницы, одним из обязательных требований режиссёра к костюмы была «очищенность» минимум деталей, чтобы не отвлекать внимания зрителей от работы актера, что исключало внимание к деталям костюма. В. Кривошеина решала эту задачу с помощью тканей, создававших требуемое настроение и ощущение от костюма. Каждое платье передавало определенное эмоциональное состояние героини. Так, в спектакле было платье «радость», сшитое из «французской» по определению художницы, материи, в рисунке которой нежно-зеленые шпалеры перемежались букетиками цветов; в этом платье Эмма бежала на свидание к Родольфу; платье «ожидание» - темно-синяя с красными розами широко раскинувшаяся юбка и низко открытые плечи лифа — в нем Эмму увидел в театре Родольф; на выставке - «французское», тепло-розовое платье с мушками. Кульминационным было красное платье, в котором Эмма приходила к Леону в гостиницу, оно было тревожное — асимметричное, с «опаленными» черным обокрами. «Горечь» - карнавальный костюм Маскарена — цилиндр, фрак и золотые лампасы. Платья были не просто одеждой героини, они струились, текли, летели по воздуху. Таково было последнее, серое, как трагический дым, платье, волочащееся за Эммой по ступенькам лестницы в финале спектакля.

Это «нереалистическое», не исторически точное отношение к костюму и его цвету характерны для сценографии 1960-х годов и в первую очередь, для Марины Соколовой, в цвете костюмов которой всегда был ощутим дух поэзии, сказки, эмоции(«Сказка о царе Салтане», «Сокол Федериги дельи Альбериги»)...

Обращение к творчеству живописцев — представителей авангарда — способствовало возникновению и развитию в Камерном театре новых тенденций и открытий в сценографии.

Благодаря его художникам Александр Таиров выбрал сценографический путь,, отличавшийся от поисков других режиссёров. Показательно, что многое из того, что Таиров развивал в Камерном, нашло свое развитие в творчестве многих мастеров 2-й половины XX века. ■

[1] *Я.Тугендхольд.Московские театры «Аполлон»,1917. кр.8-10. с.139*

[2] *С.Мокульский «Негр» в МКТ. «Жизнь искусства» 1929, №, с.8-9.*

[3] *Н.Берковский. Таиров и Камерный театр. В сб. Литература и театр. Искусство, 1969 с.347*

[4] *З.Якобсон. Закрепощенный и раскрепощенный театр. Театр и музыка, 1923, № 35, с.1109*

МУСОРГСКИЙ - НАШ СОВРЕМЕННИК

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Хованщина» М. Мусоргского. Дирижёр **Семён Бычков**. Режиссёр **Лев Додин**. Художник **Александр Боровский**. WIENER STAATSOPER. Государственный оперный театр. Вена. Премьера **15 ноября 2014**

«Хованщина» - большое событие в искусстве, не в Венской опере и не в биографии наших друзей, а вот именно в истории искусства. Такого единения Музыки, Сцены и Режиссуры, точно это один человек так слышит, так видит, так мыслит, опера ещё не знала.

Произведение, написанное более ста лет назад, предстало мощным бесстрашным высказыванием современника. Маэстро Мусоргский, может быть вы в зале, пожалуйте на поклоны.

Хотелось бы избежать слов «актуализация», «осовременивание», в них какая-то механистичность, а тут случай совершенно особый, чаадаевский случай, страдание за Россию как всечеловеческая боль затягивает в узел прошлое и будущее (композитор в 80-е годы 19 столетия выбирает сюжет из 80-х 17 –го века), двести лет в глубину и двести в перспективе. Собственно, Лев Додин прямо и ясно высказался: «Хованщина» сегодня, перед лицом того, что мы переживаем, является абсолютно современной, универсальной и глобальной историей». Художественная воля режиссёра увлекла и вооружила глубоким пониманием происходящего всех участников.

Гигантская театральная фреска пепелище истории, созданная художником Александром Боровским, графически, скульптурно и живописно столь выразительна, сурово поэтична и философски значительна, что помогает не только зрителю в восприятии абсолютно новаторского оперного спектакля, но и хору, и солистам помогает осознать свою роль в этой глобальной истории. Многоуровневая конструкция из обгоревших балок-крестов, в основании которой земля горит, а то и всю её заливает кровавое зарево, движется вверх и вниз - в подземелье сцены, обозначая не смену картин, но иерархию социума и перипетии борьбы за власть, бунт, раскол, предательство. Сценическое движение по вертикали, т.е. жизнь человека между небом и землей, перемещает действие из фабулы в пространство духа и страсти.

Язык спектакля в целом и в деталях с самого начала метафоричен. (Для примера: «Персидский танец» исполняют, может пифии из греческой трагедии, а может танцовщицы, подосланные тайной полицией, но когда многорукий кулак сверкающих ножей взметнулся к потолку, даже зритель, не прочитавший надписи у них на груди - «смерть Хованскому» - понимает, что князь убит.)

Все исполнители и хор - в условных черных и серых одеждах, напоминающих пальто или халаты, подчеркнутая строгая простота которых отметает различия в рамках человечества. И молитву о России, и сигнал об опасности, которые посылает миру «народная музыкальная драма», вполне можно отнести ко всем людям земли.

Художественная цельность происходящего невероятна. В опере это невозможно без соавторства режиссёра и дирижёра. Гениальный хор и звезды-солисты творят под вдохновенным водительством Семёна Бычкова. ■

«ХОВАНЩИНА» НА СЦЕНЕ ВЕНСКОЙ ОПЕРЫ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ – мл.

С 15 по 30 ноября в Венской государственной опере звучала «Хованщина» Модеста Петровича Мусоргского – новый спектакль, который стал одним из центральных событий сезона этого театра - одной из главных мировых оперных сцен.

Начиная с премьеры 15 ноября и каждый из шести прошедших спектаклей публика горячо приветствовала артистов, устраивая им овацию. Судя по реакции зала, да и венской критики, подчеркнуто авторское прочтение оперы Додиным было принято далеко не всеми. Но нет сомнения, что спектакль обрел свое законное место в обширном репертуаре Венской оперы.

«Хованщина», которая из-за особой сложности гораздо реже идет на мировых сценах, чем другая важнейшая опера Мусоргского «Борис Годунов», стала кульминацией своего рода парада русской музыки, проходящего в этом сезоне на сценах европейской музыкальной столицы. В сентябре в Театр-ан-дер-Вин была поставлена «Чародейка» Чайковского, затем в Камерной опере прошел «Евгений Онегин». Русским репертуаром были отмечены не только гастроли в Вене Большого симфонического оркестра под управлением Владимира Федосеева и оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, но и выступление Чикагского симфонического оркестра во главе с легендарным Рикардо Мути.

«Для меня огромная радость представить эту оперу – очень сложную во всех смыслах слова. Это была огромная работа для всего театра,- сказал на праздновании премьеры генеральный директор Венской оперы Доминик Мейер. - Мы с Семёном Бычковым хотели привлечь русского режиссёра, потому что эта опера настолько русская, что только русские могут её понастоящему понять».

Однако Додин и Боровский намеренно отошли от специфически русской образности в этой трагедии борьбы за власть, церковного раскола и стрелецкого бунта, которую Мусоргский, сам написавший либретто оперы, поместил в Москву 1682 года. А на венской сцене это эпическое произведение воспринималось скорее в кон-

тексте вагнеровских опер, которыми славится этот театр.

«Я думаю, что «Хованщина» типична для России и её истории, но важно не забывать, что все типичное и трагическое в русской истории почти всегда является концентратом того, что происходит в европейской и вообще мировой истории», - сказал Додин в интервью журналу Венской оперы.

Сцена от начала и до конца спектакля решена как многоуровневое пожарище с крестами из обгоревших балок. При этом певцы и хор в условных костюмах черно-серой гаммы не выходят из-за кулис, а движутся из-под сцены вверх и обратно на двух сложных конструкциях, что одновременно избавляет постановку от шума и суеты выхода и ухода более сотни исполнителей и создает образ вертикали, то есть отношений героев не только друг с другом в различных графически четких композициях, но и с небом и вечностью.

Одной из кульминаций спектакля стал терцет противостояния трех лидеров – начальника стрельцов «консерватора» Ивана Хованского (знаменитый итальянский бас Ферруччо Фурланетто), «западника» Голицына (австрийский тенор Герберт Липперт) и расколоучителя Досифея (эстонский бас Айн Ангер) – во втором акте. «Их трагедия в том, что каждый из них видит Россию иной, чем она есть»,- считает дирижер Семен Бычков. Артисты говорили после спектакля, что им трудно петь и играть, стоя лицом к залу на разных уровнях этой сценической конструкции, потому что они не видят друг друга в момент исполнения. Однако из зала эти многоуровневые геометрические мизансцены выглядят монументально и графично – под стать «античной трагедии», которую замыслил Додин.

Додин рисует образ старообрядца Досифея не как духовного лидера, а как главу секты фундаменталистов, которую режиссёр откровенно обличает. Марфа, раздираемая у Мусоргского между её греховной любовью к молодому князю Андрею Хованскому и приверженностью старой вере, становится у Додина агентом и любовницей Досифея. А «облекайтесь в ризы светлые» в финальной сцене самосожжения старообрядцев постановщики интерпретируют в виде постепенного раздевания до исподнего, что снижает пафос акта самосожжения и восприятия трагически возвышенной музыки Мусоргского.

Авторитетный венский оперный журнал Neuer Merker характеризует постановку как «статическую ораторию», в которой певцы все время оказываются в выигрышном для них фронтальном положении по отношению к залу. «У Додина действие не играется, оно в известной мере показывается, демонстрируется»,- пишет критик Ренате Вагнер. При этом, по её мнению, все драматическое взаимодействие между персонажами отдается музыке и личностям артистов.

Из их числа главным героем венской премьеры стал Фурланетто – всемирно известный итальянский бас, который глубоко и преданно занимается русским репертуаром. Фурланетто поет во многих театрах, в том числе в Венской опере, партию Бориса Годунова и стал первым иностранным певцом, исполнившим её на сцене московского Большого театра. Однако партию Ивана Хованского он исполнил в субботу впервые. «Для баса русский репертуар обязателен… Мусоргский – гений, который был далеко впереди своего времени», сказал Фурланетто в интервью австрийской газете Österreich.

На премьерном спектакле Фурланетто несколько возвышался своим мастерством и проработанностью роли над остальными артистами. На одном их последних спектаклей прошедшей серии исполнители всех главных ролей настолько выросли, что представали перед публикой уже как ансамбль равных.

Партия Марфы стала большим успехом для единственной российской певицы в составе венской «Хованщины» - солистки Московского театра имени Станиславского и Немировича-Данченко меццо-сопрано Елены Максимовой. её богатый голос, женственный облик и убедительная игра создают привлекательный, вызывающий сопереживание образ, хотя режиссёр и лишает её ореола «святой любви».

Русский язык стал одной из главных трудностей для международной труппы в этом спектакле. И с этой трудностью артисты справились превосходно. Английские и немецкие субтитры, как принято, помогают следить за сложным текстом Мусоргского, и произношение не является препятствием к восприятию оперы.

В «народной музыкальной драме» особая роль отводятся хорам – а это и стрельцы, и их жены, и «черноризцы» (старообрядцы), и «пришлый московский люд», которые находятся в сложном взаимодействии между собой и с солистами. В постановке Додина все они распределены на разные этажи и ячейки движущейся сценической конструкции. Помимо собственно хора Венской оперы, в этом спектакле участвовали детский хор школы при театре и Словацкий филармонический хор (руководитель Йозеф Хабронь). Когда на поклонах на сцену вышел главный хормейстер Томас Ланг, на него обрушился шквал аплодисментов и криков «браво».

Главным триумфатором спектакля стал его музыкальный руководитель Семен Бычков. Зрители устраивали овацию оркестру и дирижеру перед каждым актом, а не только перед последним, как это принято. ■

Накануне премьеры корреспондент РИА Новости - МИА «Россия сегодня» в Австралийской республике Андрей Золотов побеседовал с Львом Додиным, Семёном Бычковым и Александром Боровским. (Публикуем с сокращениями)

ЛЕВ ДОДИН

Лев Абрамович, в чем отличие работы режиссёра-постановщика в музыкальном и в драматическом театре?

С первой оперной постановки, которая состоялась уже довольно много лет назад на Зальцбургском фестивале, — с «Электры» Рихарда Штрауса, на которую меня затянул Клаудио Аббадо, я пытаюсь работать с певцами в принципе так же, как и с актерами. Естественно, нет возможности работать точно так же, как я работаю в своем театре, потому что большинство артистов с этими принципами не знакомы и их приходится по ходу учить и иногда требовать того, что для них непривычно. Но я стараюсь с ними общаться как с артистами.

Вообще в понятии «музыкальная драма» всегда вопрос: что главное — прилагательное или существительное? Мне кажется, что все же существительное всегда важнее. Для меня драма важнее всего, и поскольку в драме я пытаюсь заниматься главным образом смыслом, то и в опере для меня главное — смысл. Поэтому ▸

я редко соглашался ставить оперы и довольно внятно отбираю то, что делаю. «Электра», «Саломея», «Пиковая дама», «Леди Макбет Мценского уезда» и теперь «Хованщина» — это не только вершины оперы, но это для меня ещё и очень живые темы.

Вы сказали, что в опере, как и в драматическом произведении, вас больше всего интересует смысл. В чем смысл «Хованщины»?

Мусоргский великий композитор и талантливый автор текстов, поэтому если ответить просто и однозначно, получится довольно плоско. Но, во-первых, в «Хованщине» есть определенное угадывание кода русской истории, связанного совсем не только с тем квазиисторическим временем, в котором написано это произведение. Квазиисторическим потому, что на самом деле он соединил в один сюжет события, которые происходили на протяжении века. Так что, во-первых, это на самом деле художественная история. А во-вторых, мне кажется, что этот концентрат российской истории, как все концентрированно-российское, чрезвычайно универсален. Написанная на сугубо российском материале, она вырастает до всеевропейской и общечеловеческой трагедии. По сути для меня это русская античная трагедия.

Что в ней современно?

Все вожди выступают от имени определенной идеологии. Иногда даже верят в эту идеологию, считают, что она самая народная и самая лучшая. Они за нее вступают в борьбу, тянут в эту борьбу других, которыми очень легко манипулировать. И незаметно почти всегда эта борьба за идею перерастает в элементарную борьбу за власть. Где идея, а где борьба за власть, становится трудно понять. В результате цель всегда оправдывает средства, а средства незаметно полностью меняют цель. И эта борьба всех со всеми — каждый под каким-то знаменем, а на самом деле, как выясняется, в борьбе честолюбий, амбиций и политической власти — как мне кажется, чрезвычайно актуальна. Так же, как и простота манипулирования народом, который уже давно и чаще всего является не субъектом истории, а объектом манипулирования. Мы можем вспомнить и проблемы сталинизма, и проблемы гитлеризма, и то, что недавно происходило на площади Тахрир в «арабской весне», когда в результате все борются со всеми, в какой-то степени то, что происходило на Майдане, в какой-то мере то, что происходило в Москве на Болотной площади, — примеры можно множить бесконечно. Что такое фанатизм и что такое секта — будь это традиционная большая религия или экзотические культы, которые не раз совершали коллективные самоубийства? Это все очень знакомо.

Если это хоть в какой-то мере выразить, то «Хованщина» становится универсальной историей. Поэтому мы ничего не делаем в исторических костюмах. Во-первых, потому что никто не знает, что такое исторические костюмы — они всегда псевдоисторические. Но и не делаем в подчеркнуто современных, потому что, на мой взгляд, это всегда уменьшает масштаб музыки. Мы пытаемся найти такое пространство трагедии и такие костюмы, которые могли бы быть и вчера, и сегодня — словом, всегда.

Что для вас Мусоргский как драматург, а не только как композитор? Честно признаюсь, что мой личный опыт первого знакомства с «Хованщиной» заключался в том, что я вообще не понял, что там происходит.

Мой первый опыт точно такой же. Но я повторюсь: Мусоргский выступает в «Хованщине» как абсолютный автор. Он выражает себя наиболее полно — не столько свои взгляды, сколько свое ощущение истории. При всей гениальности «Бориса Годунова» он в какой-то мере обслуживает Пушкина. А у Пушкина все же превалирует некая гармония в самой трагической истории. Хотя Мусоргский был по своим убеждениям славянофил, но, как всегда бывает у гениев, когда они пишут публицистические статьи или разговаривают друг с другом, это одно, а когда они начинают сочинять, то работают не их теоретические убеждения, а их гений. Иногда этот гений автора говорит что-то противоположное пристрастиям и убеждениям автора-человека. И Мусоргский, очень любя русский народ, любя и зная русскую историю, по-своему, вроде бы коряво выразил очень жесткое ощущение трагизма русской истории. Я бы сказал, что корявость текстов Мусоргского есть художественный способ передачи корявости трагедии русской истории. Поэтому «Хованщина», на мой взгляд, говорит нам больше о сокровенном трагизме русской истории, чем даже «Борис Годунов».

Даже если знать музыку — замечательную музыку, то все же в соединении с неразобранными словами она превращается в некое псевдонародное действо, чаще всего в лубок — матрешечные краски, золоченые купола Кремля и так далее. А все не клеится! Или все это псевдоосовременивается, но все равно не клеится! Потому что при чем тут любовь, при чем тут Марфа, при чем одно, при чем другое? А если попытаться разобраться в этой истории как мы разбираемся в пьесе, то оказывается, что она на самом деле очень связная и имеет довольно точное развитие! Но для этого надо внимательно читать и внимательно думать. Потому что какой-нибудь напев Марфы воспринимается как красивая лирическая народная песня. А если мы вслушаемся в музыку и прочитаем внимательно текст, то это полный чувственности крик почти цветаевской страсти. Там есть тема огня, свечи, то есть, с другой стороны, почти пастернаковское «свеча горела на столе», где «сплетенье рук, сплетенье ног, судьбы сплетенье».

Конечно, прорваться к этому очень трудно, потому что много штампов. Марфа — совсем не просто русская народная женщина, которая обладает таинственным даром предвидения, одновременно любви. Она ведь уничтожает того, кого любит и ведет его в огонь, хотя он, по-видимому, совсем идти туда не хочет. То есть там, если начать задавать вопросы, появляются некие ответы — или новые вопросы. Вся беда в том, что мы вообще все больше отучаемся задавать вопросы — и своей жизни, и своей действительности, и в литературе и в театре.

Вы сказали, что вас Семён Бычков завлёк участвовать в этой постановке. Отношения режиссёра и дирижёра в опере — это большая тема. Когда-то считалось, что главный человек — это дирижёр. Потом стали считать, что главный человек — это режиссёр. Как это у вас с Бычковым?

То, что главный человек — это режиссёр, считалось очень редко. История знает мало таких примеров. Станиславский понял, что это искусство прежде всего театральное и он не может его осуществить в традиционном оперном театре. И создал свой собственный театр. Фельзенштейн, идя в какой-то мере по пути Станиславского и Брехта, разрабатывал эту линию в музыкальном театре. И, конечно же, Мейерхольд, особенно в «Пиковой даме», где он был полноценным автором. С ним сотрудничал

очень крупный дирижер Самуил Самосуд, но он полностью подчинялся театральному мышлению Мейерхольда.

Это исключительный случай. В основном это вопрос взаимопонимания, взаимного внимания, иногда взаимного компромисса. С одной стороны, хороший дирижер может многое объяснить тебе про музыку, и этим ни в коем случае нельзя пренебрегать. А с другой стороны, как это ни нахально звучит, режиссёр может очень многое объяснить дирижеру про смыслы, которые способна выразить музыка. Это общение. У меня есть яркие примеры такого общения — с Аббадо, с которым мы три недели работали до начала репетиций. Он пригласил меня к себе на Сардинию, мы сидели над партитурой, он объяснял мне какие-то вещи про музыку, я ему пытался доказать какие-то вещи про содержание. И для меня был целый ряд открытий, и, не скрою, для него был целый ряд неожиданостей. Потом в работе это иногда непросто притиралось, но он присутствовал практически на всех репетициях — два с половиной месяца он был рядом со мной. Это превращает работу в действительное соавторство.

Замечателен опыт работы и с Семёном Бычковым. Много лет назад мы сочиняли с ним во Флоренции «Леди Макбет Мценского уезда», и это были для меня счастливые дни. Потом в Амстердаме мы рождали первый вариант «Пиковой дамы» и опять же делали это с радостью. Семен и в этот раз присутствовал на репетициях с первого дня, когда я рассказывал артистам какой-то общий замысел, показывал макет. Это то, что многие дирижеры обычно не слушают и немножко презирают. Семен был с нами на всех режиссёрских репетициях притом, что в другое время занимался музыкальными. Очень позитивный опыт работы был у меня с Владимиром и Дмитрием Юровскими. А был и печальный опыт, когда мы с дирижером два раза сказали друг другу «здрассте» и два раза «до свиданья», и это был, конечно, кошмар.

Постановка «Пиковой дамы», которая предполагается в Большом театре, — это будет перенос или новая постановка?

Это вообще большой риск. Я на это согласился только потому, что огромную энергию проявил (директор Большого театра) Владимир Урин, с которым мы давно дружим и которого я очень уважаю. Никакого переноса в буквальном смысле быть не может, потому что даже если ты делаешь то, что ты уже ставил, и сохраняешь основные параметры в тех же декорациях, все равно это надо родить заново. Иначе это будет просто плохой оттиск с лучшего или худшего оригинала. Удастся ли ещё раз родить уже рожденное или это окажется плохим оттиском — самый тревожный вопрос. Но, может быть, главной причиной этого решения стало то, что в этой «Пиковой даме» Владимир Галузин играет как большой драматический артист. Мне показалось, что обидно не дать это увидеть российскому зрителю. ■

СЕМЁН БЫЧКОВ

Семён Маевич, почему вы выбрали для постановки «Хованщины» версию Шостаковича, а не Римского-Корсакова?

Мусоргский ведь «Хованщину» не оркестровал. И умер он, самую концовку даже не сочинив, — неизвестно, что бы он в конце сделал. Первым человеком, который представил эту оперу миру, был Римский-Корсаков. И в течение десятилетий это была единственная редакция, подарившая жизнь опере. Потом оперу оркестровал Шостакович. Для меня Шостакович духовный сын двух композиторов — Мусоргского и Малера. Поэтому в оркестровке Шостаковича я слышу аутентичный дух музыки Мусоргского.

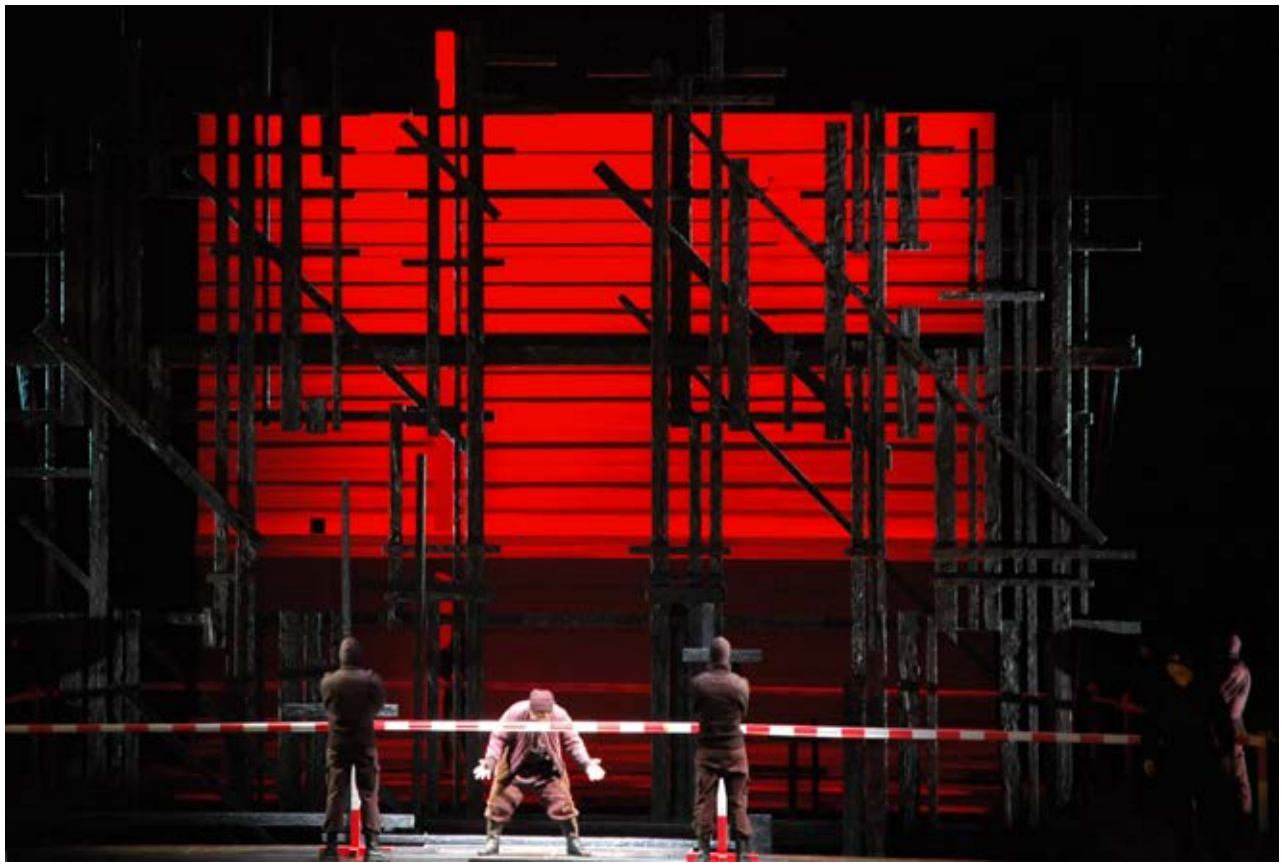
Ведь в этой музыке присутствует невероятный реализм. Вся грязь, жестокость и весь юмор, сарказм присутствуют как в музыке самого Шостаковича, так и в музыке Мусоргского. Есть органичное сочетание языка двух композиторов. У Римского-Корсакова дух совершенно иной — как оркестровки, так и его собственной музыки. Лучшая музыка, которую он сочинил, всегда связана со сказками, ощущение, что это немножко парфюмерно. Это очень красиво! Но это слишком чисто. Поэтому сегодня, когда существует возможность выбора, мне намного ближе версия Шостаковича.

При том, что есть вещи, которые невероятно важны в партитурах Римского. Например, у него есть метрономные указания, которых Шостакович не дает. Ведь Римский был очень близок к Мусоргскому, какое-то время они снимали одну комнату на двоих. Так что у Римского-Корсакова было совершенно ясное представление о том, как Мусоргский интерпретировал свою музыку, — ведь он был прекрасным пианистом. Римский знал и чувствовал фразировку, темпы Мусоргского, поэтому его метрономы очень важны. Так что нельзя отрицать заслугу Римского-Корсакова, да этого никто и не делает. Без него эта музыка оставалась бы неизвестной десятилетиями, а может быть, и вообще канула бы в лету.

А что вообще для вас Мусоргский? В одном из интервью десять лет назад вы говорили, что больше играете немецкую и итальянскую музыку — не потому, что не хотите играть русскую, а в тот период это было для вас важнее.

Ну, прямо так я не мог сказать! Если вы посмотрите на мой репертуар, то в нем всегда остаются Чайковский и Рахманинов. А после маленького перерыва, который продолжался пять-шесть лет после отъезда из России, я вернулся к Шостаковичу и уже никогда с ним не расставался. То, что я по-видимому сказал десять лет назад, и имел бы на это основания, — это то, что в то время музыка Мусоргского была для меня более трудной по своему языку, по своему миру, чем музыка Чайковского.

Мир этих двух композиторов очень разный. Они представители двух сторон русского характера. Ведь Россия всегда решает, с кем она — с Западом или с Востоком. В принципе, она и с тем, и с другим. А из-за этого часто происходят в обществе трения. В «Хованщине» это абсолютно очевидно. Три главных персонажа — Досифей, Хованский и Голицын — представляют разные видения России. Мусоргский не выносит приговор, но показывает Россию невероятно сложную, в которой нет ничего черного и белого, но есть вариации на черное и белое, которые дают и серое, и красное, и желтое - все цвета радуги. ▸



Сцены из спектакля «Хованщина». Фото Дамира Исмагилова

Сцены из спектакля «Хованщина». Фото Дамира Исмагилова

Каждый из персонажей «Хованщины» представляет свой собственный мир, собственное отношение к миру и направление, в котором этот персонаж хочет идти. Каждый из них любит Россию. Их трагедия в том, что каждый видит Россию иной, чем она есть.

А музыкальный язык Мусоргского вам близок?

Он мне стал невероятно близок. Много лет назад мой контакт с музыкой Мусоргского был гораздо более сложный, чем с музыкой Чайковского. Это связано, по-видимому, с темпераментом. Никто не знает, почему музыка влияет на нашу нервную систему так, как она влияет. Но очень часто происходит эволюция в ощущении и в контакте с музыкой.

Сначала я дирижировал «Бориса Годунова» в Лондоне десять лет назад. Потом был «Борис Годунов» в Нью-Йорке, и ещё через полгода была новая постановка во Флоренции. Поначалу было очень трудно войти в дух его музыки. Но в тот момент, когда ты в него входишь, тебе уже не хочется из него выходить. Это произошло у меня тогда с «Борисом».

И если я погрузился в мир «Бориса», то необходимо погрузиться в ещё более полный мир России, который предстаёт в «Хованщине». Потому что трагедия Бориса — это трагедия личности. А трагедия «Хованщины» — это трагедия всей нации.

Постановочная бригада — вы, режиссёр Лев Додин, художник Александр Боровский — из России. А все артисты, кроме Елены Максимовой, исполняющей партию Марфы, не из России. Каково это — работать над «Хованщиной» с иностранными певцами?

Главная сложность заключается в языке. Потому что музыка Мусоргского основана на музыке языка. Где-то это очень похоже на Вагнера. Потому что мы думаем о Вагнере как о композиторе. Но мы забываем о том, что прежде, чем быть композитором, он был поэтом. Хотя если что-то достается автоматически, вы это принимаете как само собой разумеющееся. А когда вы не говорите по-русски, это заставляет вас более вдумчиво относиться к тому, что вы произносите.

Справляются певцы?

Справляются. Например, артист Норберт Эрнст, который поет партию Подьячего, до такой степени чувствует русскую речь, что понимает, как добиться, чтобы не звучало монотонно. Это поразительно!

Каково на ваш взгляд соотношение режиссёра и дирижера в постановке?

Посмотрите на реальность оперного процесса. Результат этого процесса — это спектакль… Представьте себе процесс подготовки постановки, который начинается, скажем, за шесть недель до премьеры. Получается, что в процессе, когда коллеги каждый день вместе, когда каждый день они создают что-то новое, когда их позиции должны найти органическое единство, одно из важных звеньев отсутствует. Таким образом, роль дирижера девальвируется. Кто же в этом виноват? В этом виноваты дирижеры, которые приезжают слишком поздно, потому что им более интересно заниматься чем-то другим, и директора театров, которые на это соглашаются.

А вы когда начали работать над этим спектаклем с Додиным?

Я люблю факты (смотрит в календарь в телефоне). 29 сентября, в понедельник, в 12 часов — видите? Лев Додин, разговор о концепции. В 6 часов вечера первая репетиция, на которой присутствовал Бычков. «Хованщина» — наша третья совместная работа.

Поэтому когда вы спрашиваете, кто является главным в оперном жанре, — отвечаю так: это Моцарт, это Вагнер или это Мусоргский… А мы их произведение интерпретируем. Наша задача — служить им, а не пользоваться их сочинением для того, чтобы утвердить свою собственную концепцию. Мы должны свою концепцию подчинить тому, что находим в музыке, и в этом противоречие между драматическим театром и оперным. ■

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

Как происходило сотрудничество художника и режиссёра в работе над спектаклем «Хованщина»? Во всем ли Вы были согласны?

Не знаю, как работают вместе два писателя или драматурга, однако если речь идет о взаимно дополняющих профессиях, таких как режиссёр и художник, то это вдохновляющий момент.

Мощная, эпическая музыка Мусоргского объединила наше видение спектакля. Образное решение пришло не сразу, были встречи, долгие разговоры, одно решение, другое... потом придумали финал и как-то все начало складываться. В «Хованщине» слова «тьма», «огонь», «костер», «пепел», «мрак» дали толчок к решению пространства. А сценическая среда определила и характеры персонажей и их костюмы. Последние несколько лет я часто и творчески счастливо работаю с Львом Додиным. И на этот раз было также.

Монументальная вертикаль впечатляет, как это придумалось и как удалось технически воплотить? Каковы для Вас как сценографа были главные трудности?

Я считаю себя приверженцем условного театра. Бутафория «реалистического» театра, а тем более оперы мне очень мешает, сразу чувствуешь фальшь. Что считать реалистическим, что условным пространством — очень спорный вопрос. Театр — «командный» вид творчества. В своем театре мне, конечно, легче. В Венской опере строгий режим работы, я бы сказал, жесткий, нам казалось, не хватит времени. Ведь эту технически сложную конструкцию нужно было не только построить, соорудить, но и подобно музыкальному инструменту, нужно было настроить, отладить, слушая музыку. Это и требует мастерства, командной работы всех - от монтировщиков, техников до костюмеров, вообще всего театра. И как мне кажется, нам удалось осуществить задуманное.

Есть ли в Вашем понимании или воображении какая-то иная «Хованщина», чем та, которую Вы поставили в Вене?

Другая «Хованщина»? Если и будет, то пока вообще не знаю как можно её по-другому сочинить!

А есть ли в ваших ближайших планах работа в опере?

В Большом театре предстоит встреча с Чайковским – это будет «Иоланта» с Сергеем Женовачем и Владимиром Федосеевым, и ещё буду помогать Льву Додину восстановить-перенести на сцену Большого «Пиковую даму»,* которую они делали с папой. ■

**«Пиковая дама» в репертуаре L'Opera Bastille, дирижер Геннадий Рождественский, режиссёр Лев Додин, художник Давид Боровский*

ПОСВЯЩЕНИЕ МУСОРГСКОМУ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ
ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Илья Репин. Портрет композитора М. П. Мусоргского

Постановка народной музыкальной драмы Мусоргского «Хованщина» в Венской государственной опере, несомненно, событие мирового культурного горизонта, и очень мощной художественной выразительности. Я имел удовольствие быть на премьере и затем ещё раз посмотреть этот спектакль, уже крупным планом по трансляции в интернете. Оперу давали в Вене шесть раз, народу было полно на каждом спектакле. Успех у публики грандиозный.

Спектакль этот имеет не только художественное, но и общественное звучание. Я, заметьте, не употребляю здесь слово «значение», а говорю «звучание». Потому что художественное – это значение, а общественное – звучание. И неизвестно, что важнее в данной реальной ситуации, когда всех вдруг в Европе заново заинтересовала Россия, и многие по- разному начали высказываться о России и заново определять к ней своё отношение.

Венская опера, пригласив для этой постановки выдающихся русских мастеров, создала звёздный состав европейских исполнителей, чтобы венская публика услышала «Хованщину» на русском языке. Это не первая постановка «Хованщины» в Венской опере. Обращаясь ранее к этому таинственно великому произведению театр стремился акцентировать русский, общеславянский элемент. Приглашались исполнители из России, из государств бывшей Югославии, из Болгарии. И это понятно.

Однажды великий оперный режиссёр Вальтер Фельзенштейн собирался ставить в «Комише опер» «Бориса Годунова», и попросил меня подготовить ему материалы о различных оркестровых версиях, и вообще материалы по «Борису Годунову». Я занялся этим делом, но потом вдруг профессор Фельзенштейн сказал: «Спасибо вам за подготовительную работу, но я всё-таки не буду это ставить. Оперу Мусоргского должен ставить русский постановщик». В этом высказалась поразительная деликатность к Мусоргскому как к какому-то особенному, загадочному, таинственному созданию русского гения, воплотившего собой тайну России. А уж «Хованщина» из всех сочинений Мусоргского – самая таинственная, и может быть, самая недоступно прекрасная, но осязаемо прекрасная.

Удалась ли постановка? Удалась. Музыка Мусоргского в изумительном исполнении оркестра Венской оперы под управлением Семёна Бычкова – покоряет буквально каждого в зале. Прекрасно разученные вокальные партии и самое искреннее стремление иностранных певцов петь по-русски не лишь бы как, а понимая, что они поют о чём-то исключительно важном, и что события, в которые включены персонажи, позволяют артистам пребывать в сценической правде, в сознании, что всё происходящее весьма серьёзного свойства.

Лев Додин и Александр Боровский нашли чисто художественное и редкостно целостное решение спектакля. Это единая многоярусная конструкция, которая включает в себя всех персонажей сразу. Никто не выходит на сцену и не уходит со сцены, исключена всяческая суета, связанная со сценическим передвижением больших масс хора и т.д.

Поднимающаяся и опускающаяся вертикаль ассоциирует сразу небо и землю, небо и преисподнюю, и некий исторический ход событий, и непреложный внутренний смысл всего, что на сцене происходит. Это мощное художественное решение, при котором сценическая целостность и музыкальная чистота достигается, несмотря на многоэпизодность, дробность происходящего. Каждый эпизод имеет свое самоценное значение и при этом они сопряжены внутренней нитью. Здесь действие связано не только с тем, какой персонаж к кому обратился, и что совершил, а с тем, что между ними возникают глубокие внутренние связи.

И сосредотачиваешься на музыке. Сидя в зале, слушаешь музыку, как никогда, целостно, внимательно и чутко.

В силу своего театрального опыта, я видел много постановок «Хованщины». Новый спектакль, конечно, существует в 2014 году, и Додин предлагает взгляд на «Хованщину» как на некое глобальное историческое действо, связанное с борьбой за власть и ощущением народа, судьбы которого определяются в большой степени

отдельными людьми и в то же время ими не определяются.

Спектакль производит очень сильное впечатление, и во многих отношениях он новаторский. Пушкин, когда призывал судить художника по законам, им самим над собой поставленным, как бы предостерегал нас от того, чтобы, разбирая тот или иной спектакль, то или иное художественное произведение, мы не рисовали бы себе некий образ нашей собственной авторской постановки - как бы мы поставили этот спектакль. Задача критика в том, чтобы понять, что хотел постановщик во след автору и насколько ему это удалось.

Возвращаясь к сценическому решению венской «Хованщины», должен заметить, что выразительная конструкция Александра Боровского из обгоревших брёвен, складывающихся в подобие крестов, разрушенных временем, рождает ассоциацию со множеством распятий, из которых и состоит жизнь. Мусоргский был распят самою жизнью. Распят на Музыке.

Возникает и несколько иная ассоциация с полотнами художников авангардных устремлений XX столетия, где уже сами разнонаправленные пересекающиеся линии «ткали» тело полотна (вспомним Кандинского и других достойных мастеров).

У Боровского обобщенные костюмы, нет определяющего национального колорита. Национальный характер в самой музыке! И всё вместе сценическое жизневращение воздействует на сердце и ум современника.

К премьере Венская опера подготовила буклет, насыщенный материалами о личности Мусоргского, письмами композитора к В.Стасову, сестре М.Глинки Л.Шестаковой, поэту А. Голенищеву-Кутузову… В буклете воспроизведен гениальный репинский портрет Мусоргского.

Из всего написанного с реально живших и творивших людей искусства, в том числе и Ильей Ефимовичем Репиным, этот портрет Мусоргского — явление необычайное и, в сущности, мистическое. Никакое воспроизведение не может внушить нам ту исповедальную силу, что исходит от этого полотна, запечатлевшего прикосновение жизненной подлинности во всей устрашающей и примиряющей красоте взгляда человеческого на мир горний с высоты земного страдания.

Мусорский здесь, как и в жизни, художник-провидец, гений которого прозревал «крушения царств», сердце которого оплакивало народную судьбу, искусство которого неистово устремлялось к «новым берегам».

Вспоминая историю постановок «Хованщины» на своей сцене, театр говорит нам о своей любви к композитору и к этому сочинению.

Каждая новая талантливая постановка «Хованщины» в условиях нового времени естественно привносит в искусство своё новое слово. И спектакль Додина - Бычкова - Боровского мощно проявляет это желание заново прочувствовать великую музыку. Самое сильное впечатление: музыка царит в этом спектакле. То, что происходит на сцене, если и не всегда выливается из музыки, то с ней убеждающе или дискутируя сообразуется. Причём сообразуется изнутри. Мы ощущаем одновременно прошлое и будущее, но в миг настоящего.

Как известно, либретто оперы писал сам Мусоргский. Там каждое слово - ещё и литературный перл. Но одна реплика никак не выходит из головы. Это реплика авторская, которую Мусоргский доверил (некому было её больше поручить) такому проходящему, в сущности, персонажу, как Шакловитый. В самом начале оперы, на вопрос подьячего: а кто ты собственно есть? - Шакловитый отвечает: «Из нонешних будущий».

Это гениальная формула и мысль. Это сам Мусоргский так думал о себе. Это он «из нонешних – будущий».

Не случайно композиторы новейшего времени обращались к его музыке с великой любовью. Музыка эта притягивает к себе и поглощает.

… Я в зале Венской оперы (знаю эту музыку, обожаю её) - и снова и снова ощущаю сильнейшее притяжение этой музыки. И притяжение идет не отдельно от оркестра и отдельно от сцены, а именно от сцены, в которую вливается оркестр.

Новая «Хованщина» в Вене – поистине Посвящение Мусоргскому. ■

Александр Боровский. Эскизы костюмов к спектаклю «Хованщина»

СПЕКТАКЛЬ ПРО ЛЮДЕЙ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Отцы и сыновья» Пьеса Брайана Фрила по мотивам романа Ивана Тургенева «Отцы и дети». Режиссёр **Леонид Хейфец**. Художник **Владимир Арефьев**. Театр им. Вл. Маяковского. Сцена на Сретенке. **Премьера 31 октября 2014**

«В искусстве надо или ставить опыты, только очень дерзкие, определённые, или ставить спокойные спектакли, которые будут привлекательны своей художественной завершенностью, совершенством».
Анатолий Эфрос

Можно ли с чем-либо сравнить чувство покоя и удовлетворения, что находишься среди людей, особей духовного племени? Сомневаюсь. Было ли это внутренней задачей авторов спектакля утверждать не могу. Но ступая в театральное пространство Владимира Арефьева сразу соглашаешься провести два-три часа в атмосфере небогатой дворянской усадьбы, вникая в суть происходящего в жизни персонажей, невидимыми нитями связанных с людьми нынешними. Пока находишь кресло в холщевом чехле, приготовленное тебе как желанному гостю, рассматриваешь веранду, нехитрое убранство и множество цветов, ухоженных, разных, приветливых, среди них детскую коляску… Лаконичное изображение усадебного быта через деталь, условно и даже с юмором, и теплота натурального дерева и мягкий естественный свет, и весь колорит. И ручеёк, как нарисованный, но настоящий, можно и лицо ополоснуть.

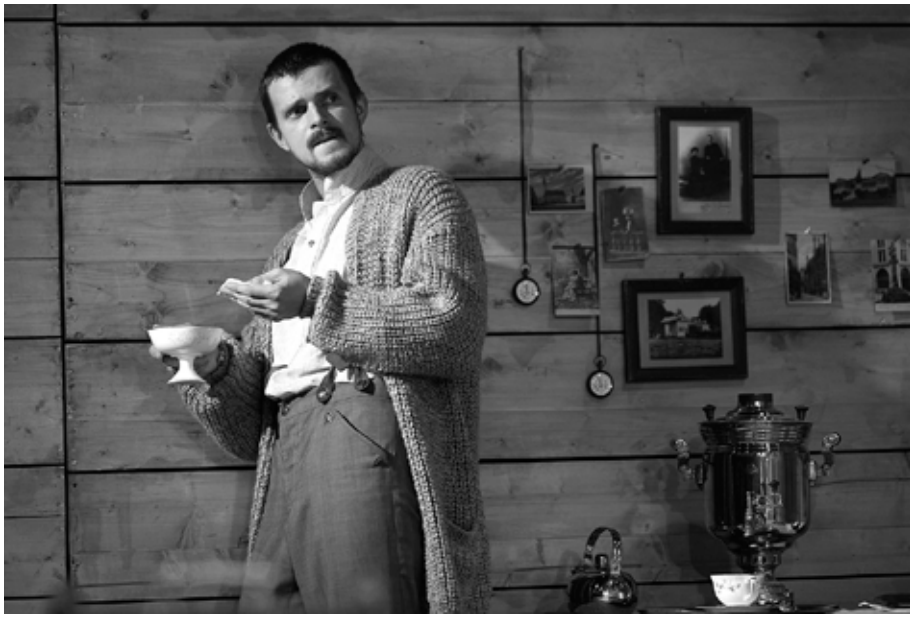
Вот и молодёжь – Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров, господа нигилисты, прибыли на территорию отцов. С этого момента под звуки виолончели тургеневский роман претворился в драму современного драматурга Фрила, и внимание зрителей собирается вокруг проблем философско-этических, пренебрежение которыми ставит под сомнение существование человечества. (В скобках замечу, это не инсценировка, это пьеса; для Брайана Фрила и переводчика Михаила Стронина роман как материал жизни, его герои - живые современники.)

Итак, современные молодые люди вызывают симпатию и интерес, как персонажей, так и зала. Что-то они знают о жизни, чего другие не подозревают. «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным…» О! «Полезнее отрицать - мы отрицаем… Сперва нужно место расчистить…» Знакомая мудрость. И наконец: «Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж, соглашаться?.. » Не хотелось бы, но к тому идем. Особенно саркастичен этот длинный, худющий, нервный, с такими синими-синими глазами…Базаров!

Без Базарова, как без Гамлета, начинаться нельзя. И тогда Леонид Хейфец, не без оснований полагаясь на собственный опыт и педагогическое мастерство, выбирает на главную роль дебютанта Сергея Беляева. (Большая удача спектакля и, само собой, счастливый билет для артиста).

Каков же этот Базаров? Присмотримся. Легко заметить, в нем нет ни наглости, ни грубости, а только естественный взгляд на жизнь, острый ум, здравое суждение и некоторая резкость высказывания. Зато Базаров отзывается на чужую беду, готов помочь многим, а его манеры и быстроговорение не случайны, непосредственность поведения, может быть, делает его равным в дворянском доме. Если человек «не без пользы старается жить», а пустословие ему претит, он вызывает симпатию. Хотя Тургенев Базарова «сильно любил», все же в романе были несколько утрированы черты революционера, здесь этого нет.

В спектакле совершенно другая логика современности. Куда проще показать сборище у «эмансипе» Кукушкиной, чтобы ткнуть носом в так похожие современные нравы, но дело в том, что внешние опознавательные знаки вообще не нужны ни Фрилу, ни Хейфецу. Современны их мысли об обществе и о людях. Можно сказать, что задача обнажить различия поколений, продолжена более трудной – обнаружить связь отцов и сыновей, показать нечто большее, человеческое, корневое. Работа тонкая. Я бы осторожно сказала, что таким Базаровым бесперспективность нигилизма поставлена под сомнение. А что если нигилизм сегодня отрицание лицемерия? Конечно, «ни слова против совести» - лозунг другого поколения, но Базаров в нем уже есть. ▸



▸ *Сергей Беляев - Евгений Базаров*

Личность в центре мироздания не Тургеневское изобретение, сам он приближался и отдалялся от этой идеи. И все же смолоду познание реальных законов бытия и сути отношений меж людьми было внутренней задачей писателя. Ничего нет в человеке интереснее способности чувствовать, ощущать полет души.

Поэтому так привлекательны и братья Кирсановы - Николай Петрович (А. Шаврин) и Павел Петрович (Е.Парамонов), такие разные и, каждый по-своему, благородные. Скрывающий душевное состояние романтика Павел Петрович вполне заслуживает любовь обаятельного Аркадия (М. Запорожский), племянника своего, и уважение главного оппонента Базарова, и понимание умной и славной Фенечки (Н. Палагушкина). Вообще все исполнители, что называется, на верной линии действия, внимают друг другу, замечают и жесты, и взгляды, взаимодействуют, при этом у каждого свой внутренний рисунок роли.

Удивительная актерская пара – Юрий Соколов и Александра Ровенских, отец и мать Базарова. Они в спектакле проживают подлинное крушение жизни. Про Соколова нельзя сказать «играет», его рассказ Аркадию о последних днях Базарова почти натуралистичен. Тихая трагедия происходит на глазах зрителя: смерть в рассказе отца становится страшнее самой смерти.

Сюжетно-композиционная структура спектакля проста, реальные персонажи всегда в реальном времени. Близость, привязанность действующих лиц исключительная уже в силу заданных обстоятельств, философско-эстетическое содержание погружено в семейную, домашнюю среду. Люди видны друг другу. Психологический анализ, наблюдение имеет в романе иную динамику действия, чем в драме. Но в этой драме напряжение и острота действия не в фабуле, а в рождаемых и переживаемых чувствах. Иными словами, главное не острая событийность, а суть изображаемого жизненного явления, события, а лучше сказать, движения души. Вот что исследуется и изучается.

Общий смысл происходящего - это неразрывность отцов и сыновей, это соль земли, сила общества и залог развития человечества. Диалоги Фрила не избыточны, не болтливы; как нормальные люди его персонажи говорят по существу, по делу, их точность и есть выразительность слова.

Режиссёр вывел на смену «игровому действию – внутренний рисунок» совсем по Станиславскому (вспомним работу К.С. над «Месяцем в деревне»). Представляется, что актёры на всем протяжении репетиций были погружены в атмосферу особого общения,

Александр Шаврин - Николай Петрович Кирсанов, Евгений Парамонов - Павел Петрович Кирсанов

согреты вниманием всей художественно-постановочной группы и потому им, ансамблю в целом – всем женщинам, всем мужчинам, и господам и слугам, удалось донести до зрителей -тургеневскую душевную тонкость.

Сам Тургенев не признавал в себе драматического таланта; роман, повесть, рассказ были ему ближе, легче для выражения своего взгляда на жизнь, а пьесы обычно вызывали упреки, и только режиссёрский театр XX века признал его драматургию вполне сценичной. С начала нового века театральный тургеневский бум нарастает. Кажется в России нет города, где бы в афише не было хотя бы одного названия: и пьесам Тургенева, и прозе настал черед.

Некоторым кажется, что Фрил любит переписывать своими словами русскую классику, особенно Чехова и Тургенева. В этом что-то есть. Не всем же описывать дрянь, «дрянь есть явление общее всем временам и странам», но тут другие пристрастия, иная художественная преемственность. Чехов внимательно читал Тургенева, Фрил знал это и сам внимательно читал Чехова, так что опыт Чехова-драматурга внес в свою пьесу на законно родственных основаниях. А если серьёзно, ***так*** рассказать о драматичности современных жизненных конфликтов на материале русской классики, чтобы зритель в театре познавал красоту любви, это и впрямь стоит аплодисментов. ■

Фото предоставлены театром

Юрий Соколов - Василий Иванович Базаров, Макар Запорожский - Аркадий Кирсанов

▸ *Валерий Кухарешин - Тевье*

▴ *Сцены из спектакля «Поминальная молитва»*

Фото Дарьи Пичугиной

СМЕХ ТОРЖЕСТВУЕТ НАД СМЕРТЬЮ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Поминальная молитва» Григория Горина по мотивам произведений Шолом-Алейхема. Театр на Литейном. Режиссёр **Александр Кузин.** Художник **Кирилл Пискунов.** **Премьера 20 марта 2014**

Пьеса Григория Горина «Поминальная молитва впервые была поставлена в Киеве в Национальном академическом драматическом театре им. Ивана Франка. Российским театралам она хорошо известна по спектаклю Марка Захарова в Ленкоме с Евгением Леоновым, а также телеспектаклю «Тевье молочник» Сергея Евлахишвили с Михаилом Ульяновым.

Новая сценическая версия с большим успехом идет в Санкт-Петербурге. Народный артист России, режиссёр Александр Кузин поставил «Поминальную молитву» с Валерием Кухарешиным и Татьяной Ткач в главных ролях.

Художник-постановщик Кирилл Пискунов в работе над декорациями применил эффект сепии. На кремовых дощатых воротах нарисованы размытые лица музыкантов-евреев, окутанных легкой дымкой. По ходу действия ворота открываются, и в глубине сцены возникает изображение огромного дуба, в голубом сиянии кажущегося объемным и живым. Этот дуб не только дерево-спутник Тевье, посаженное в год его рождения, но ещё и символ крепости духа старого молочника.

На героя поочередно обрушиваются несчастья - старшая дочь выходит замуж за бедного портного Мотла (Игорь Милетский), средняя едет в Сибирь со студентом Перчиком (Сергей Миронов), младшая выбирает писаря Федора (Евгений Тележкин). Умирает жена - опора семьи, евреев выселяют из родной деревни Анатовки. Кажется, все эти события сломят любого человека и заставят разочароваться в собственной вере. Но не «русского человека, еврейского происхождения, иудейской веры», - как именует себя Тевье. Конечно, он ропщет, даже хочет срубить дерево - символ своей жизни и связи с предками. Но отчаяние сменяется смирением и весельем, когда он чувствует поддержку близких. И, несмотря на трудность пути, сила духа побеждает.

Конечно, прекрасный, полный юмора текст пьесы Горина - уже сам по себе беспроигрышный вариант для постановки. Добродушный житейский юмор Тевье, мудрые и острые замечания Голды зал неизменно подхватывает смехом. Зрители смеются, хохочут и вдруг замирают, а кто-то украдкой смахнет слезу. Привычное действует на нас поверхностно, но узнаваемое и остраненное юмором производит глубокое впечатление. Зачем делить людей на урядников и студентов? Зачем поставили всех этих молочников, плотников, портных и табачников перед незримой, но грозной силой. Кто живет на земле «неправильно»? И откуда берутся такие правила – человека с могилами разлучать? И что же это на самом деле получается: один унижен тем, что гонят его из собственного дома, другой – тем, что погонщик. Незаметно спектакль входит в зону сложных проблем, и Тевье говорит: «Бог наших слов не слышит».

Валерий Кухарешин играет сердечного и крепкого старика, привыкшего рассчитывать только на собственные силы, жизнелюбие его Тевье сродни жизнестойкости. И яркая, сильная, уверенная женщина Голда, в исполнении Татьяны Ткач, под стать главному герою. И простодушный, искренний в переживаниях, воспылавший чувством к юной девушке, старик Лейзер вызывает волны зрительского смеха и симпатию. Актер Гелий Сысоев, исполняющий роль старого мясника, являет точный и трогательный образ, не впадая в характерность.

Но не всем исполнителям удалось избежать мелодраматизма. Возможно, желание режиссёра создать обобщенную картину еврейской жизни привело к тому, что показалось будто эффект сепии применен в спектакле не только к сценографии, но и к артистам. Национальные танцы, поставленные Гали Абайдуловым, привлекательны, но существуют несколько отдельно от основного действия и кажутся декоративными.

Самый сильный эпизод спектакля в церкви, куда Тевье приходит для разговора с дочерью Хавой, принявшей христианство. Так, за одну секунду рвутся связи между родными. Вскрик-стон Тевье страшен обреченностью, не существует иного пути, как отречение от дочери. В конце спектакля между героями состоится примирение, но произойдет оно на фоне выселения евреев из Анатовки, ещё более страшной беды, волей-неволей объединяющей людей.

«Поминальная молитва» звучит актуально, но не потому, что спектакль напичкан аллюзиями и намеками, а потому что найден пронзительный и чистый тон. Смысловое ядро спектакля поддерживает исполняемая артистами песня «Как ходил же грешный человече», но смех, как и завещал Шолом-Алейхем, торжествует над смертью. ■

БЕЛЫЙ КВАДРАТ СТЕПАНИДЫ БОРИСОВОЙ

ВАЛЕНТИНА ЧУСОВСКАЯ

15-го и 16-го января зрители Театра Олонхо смогут вновь увидеть спектакль «Удаганки», премьера которого состоялась 15 декабря и была сыграна только один раз. «Удаганки» - это режиссёрский дебют выдающейся актрисы, народной артистки России, Степаниды Борисовой. Художник Михаил Егоров. «Желанным берегом» театра Олонхо» назвал эту постановку Андрей Борисов. Спектакль в нынешнем сезоне номинирован на премию «Золотая Маска».

Казимир Малевич о своем супрематическом «Черном квадрате» писал: «этот зародыш всех возможностей, обретает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадения несут удивительную культуру в живописи».

Белый квадрат на черном фоне - начало спектакля «Удаганки» Степаниды Борисовой. Новая постановка театра Олонхо начинается с чистой потенции театра – пустого пространства белого квадрата, вобравшего в себя все цвета и формы и явившегося зародышем всех возможностей театра. Силу этого магического квадрата зрители чувствовали на протяжении всего спектакля.

Тойук и квадратный кусок белой ткани. Вот вам и облака, и волны, и горы и дом. Белый квадрат экрана с черными силуэтами распался на многоцветную и многомерную реальность олонхо.

Запели птицы, зазвучал голос олонхосута, вспорхнули тени и началась страстная озорная и, вместе с тем, поучительная история о том, как оно на свете бывает и откуда берутся дети.

Отголоски ритуала вызывания плотской страсти звучат в апокрифических текстах, записанных Э. Пекарским в этом удивительном олонхо. Отсюда богатство интонаций голоса и жеста: эпика и лиризм, ирония, сарказм и нежность, озорство и мудрость народного юмора.

Сценографии Михаила Егорова, как нельзя лучше соответствует импровизационному духу олонхо, который подключая нашу фантазию с помощью «магического» кылысаха, «телепортирует» нас на любой уровень образности: житейская история и волшебные превращения абсурд и фантастика, мистерия и клоунада.

По определению А. С. Борисова спектакли театра Олонхо строятся на трех основных опорах: тойук, сочетание канона и импровизации; преображении пространства. Все компоненты, как будто бы рождаются из пустоты, творимые актером, и исчезают, как сон, оставивший каскады образов.

Непревзойденным мастером театра Олонхо, особенность которого заключается в уникальном сочетании пения и сценического движения, бесспорно является Степанида Борисова, и в спектакле мы безошибочно узнаем её учеников – актеров и актрис, удивляющих красотой и яркой индивидуальности в исполнении Тойука. Овладение каноном партий различных типов персонажей и импровизация им доступны в полной мере. Каждый обладает сильным пластичным голосом и кылысахом неповторимой окраски.

Спектакль, поставленный поющей актрисой, отличает музыкальная гармоничность всех звуковых компонентов. Голосовая партитура включает новый для театра Олонхо - вокальный жанр – дуэтное исполнение тойука с динамичными диалогами, невозможными в эпической традиции, но совершенно органичные для сценического искусства.

Так же удивительно легко и естественно сплетаются в этом спектакле архаика и новые технологии – белая ткань не простая, она имеет такие свойства, которые позволяют ей «импровизировать» в свободном полете преображать пространство, подчиняясь воле тойука. ■

Фото: П. Алексеев

ЭКСПЕРИМЕНТ В ДУХЕ ТРАДИЦИИ

СТЕПАНИДА БОРИСОВА. ИНТЕРВЬЮ ВАЛЕНТИНА ЧУСОВСКАЯ

Для театра Олонхо 2014 год начался с премьеры спектакля «Удаганки» в постановке народной артистки РФ и РС(Я) выдающейся драматической актрисы, исполнительницы традиционного якутского пения и рок певицы Степаниды Борисовой.

Многие думают, что сыграть спектакль олонхо довольно простое дело: выучили текст, посадили олонхосута и спели все по ролям, главное, чтобы петь умели. Что думает о театре Олонхо Степанида Борисова мы узнали из беседы с ней после премьеры.

Степанида Борисова: Спектакль олонхо это и не простое пение, и не простая драма, где ты говоришь и играешь, тут прибавляется помимо умения работать на сцене ещё и особое пение.

Чем продиктован выбор олонхо «Удаганки», удивительного, непохожего на другие?

Это большое олонхо Мы показываем только одну часть. Там дальше рассказывается, как дети вырастают, как их абасы воспитывают, как говорится, целый сериал. Я взяла только то, как как девочки становятся родителями, как рожают детей. Остроум-

ное, веселое олонхо, и тема вечная. И что интересно, в олонхо обычно очень долго природу описывают, большой зачин делают, а тут нет такого. Просто, как в жизни, олонхосут начинает рассказ. Это олонхо вообще очень странное. Оно записано почему-то прозой. Не как стихотворение – столбиком, а как рассказ, да ещё какими-то странными буквами. Мне пришлось обращаться к научным сотрудникам, чтобы обработали текст и привели в привычный вид. Несмотря на эти трудности, я не хотела отказываться от него, ещё никогда такое не ставили, потому что не ожидаешь этого от олонхо.

- Такие «хулиганские», озорные, веселые моменты в самом олонхо были или Вы сами включили?

- Все это там есть, я сделала, как написано. В конце только немножко добавили текст, чтобы понятно было.

-Когда и как возник замысел постановки?

- Это было давно, когда Наташа Корякина, Галя Тихонова, Маша Тастыгина, Инга Леонова, Лена Уваровская учились у меня в Арктическом институте на последнем курсе и я подумывала, поставить бы олонхо, девочек много, все сильные. Для них я и выбрала «Удаганок», когда они ещё учились. Теперь они актрисы со стажем - играют уже три года в театре и вот то, что я вынашивала эти годы, все-таки, сделала.

- Как родилась идея повесить белый квадрат на черном фоне и решить всю сценографию и весь спектакль единым «жестом»?

- Это целая история. Я долго смотрела, как олонхо Андрей Саввич ставит, много других спектаклей смотрю, и много видела по миру театров разных, и самодеятельных, и профессиональных и частных, и государственных. Особенно большой школой был для меня первый наш спектакль олонхо «Кыыс Дэбилийэ»., Премьера была летом, в страшную жару играли четыре часа. И невозможно было сократить текст - слова были такие сладкие, настоящие, якутские. Одну строку уберешь – так больно становится, как будто от себя отрезаешь. Очень трудно было играть. Режиссёр с художниками придумали помост, на котором надо было подниматься под самые колосники, сделали костюмы очень тяжелые, семь длинных кос со всякими железками, тяжело было настоящую саблю держать. Столько здоровья ушло– удивляюсь, как мы там выжили. Я играла, как они просили, но внутренне все время бастовала. Летом я помогала Андрею Саввичу во время постановки «Кулун Куллустура» и тоже думала: «а все-таки, а все-таки так ли необходимы в театре олонхо сэргэ и все эти атрибуты?» В народных театрах, когда играют олонхо, все с дейбирэми танцуют, и национальные костюмы со всеми деталями стараются показать, а я смотрю на все это и думаю: «а сыграть бы просто, легко! На одном голосе, безо всяких декораций, и, чтоб зритель поверил, что там кони бегут, волны плещут, и дерево растет».

Теперь о белом квадрате. Если ставить «Удаганок» без декораций, то с чем выйти на сцену? Как показать пургу, ветер, снег? Мне все время мерещилась белая ткань, одна только ткань. Сценографу Михаилу Егорову эта идея сначала не понравилась, он сказал, что белая ткань ему надоела, что так все время делает культпросвет. Предлагал на маленькие куски порезать, сделать круг белый, но мне все это не подходило, и он, наконец, сдался. Сделали квадратный кусок белой ткани три на три и все было: ковер, вода, небо, только непонятно, откуда он появляется, по какому закону этот квадрат существует на сцене? Я же хотела пустое пространство. Ребята принесли трубу, чтобы из нее вытаскивать этот материал, но все не то. Мы тогда работали в репетиционном зале, а понять, что хорошо, что плохо можно только на сцене. Нам дали сцену за три дня до премьеры. Там я поняла, что труба мне не нравится и, что чего-то самого главного не сцене нет. На второй день я под утро сон увидела, как будто я нахожусь где-то и, меня на сцену приглашают, а там такая тумбочка, на ней макет моего спектакля. Смотрю – там квадрат мой висит, но не черное поле вокруг него, а коричневатое, как мой хомус. Я хотела сказать: это мой спектакль, и вдруг увидела вокруг себя воду зеленоватого цвета, блестящую, как мрамор. Я проснулась и поняла, что белый квадрат будет висеть у меня в черном квадрате. Я так решила, поняла, что это мое! Впервые я увидела эти квадраты в Вашингтоне в музее современного искусства. после нашей Третьяковки, Эрмитажа, Русского музея впечатление было, противоречивое – все казалось не понятным и очень странным. Здесь произведения были из мусора всякого, рванных джинсов, мятой бумаги в краске, пивных бутылок железных пробок, и все это, представьте, охраняют полицейские с автоматами. Я хохотала там, но эти квадраты, ровные, чистые, пустые запомнились – из них может все выйти: и современная такая непонятная скульптура, представленная там, и может выйти наше искусство. Наверно, такое чувство возникло на фоне фольклорного фестиваля, где три месяца я с утра до вечера слушала традиционное пение разных народов. Я пела там свой тойук и думала о театре Олонхо вот так и появился белый квадрат на черном фоне в «Удаганках».

- Как-то по-новому звучит здесь тойук. Когда слушаешь тойук в других спектаклях, не столько следишь за его содержанием, сколько уходишь в себя или улетаешь, как при медитации, иногда внимание рассеивается, потом снова концентрируется, а здесь, как в опере, слушаешь, как арию, активно. Может, что-то новое было в технике исполнения?

- В технике пения ничего не изменилось. Как я их учила, так и поют. Тут другое - не зря же я поставила со своими студентами, которые сейчас в «Удаганках» играют, дипломный спектакль «Волны жизни», чтобы они разговаривали, понимали, о чем поют и почему поют, чего они хотят, о чем говорят – это все равно, что разговор, как в опере. И ещё очень важно, чтобы это пение было в стиле игры, и чтобы не выходило из него. Когда удаганки камлают, они делают это, как в жизни, но не совсем: там есть правда, но она подана в стиле, близком к брехтовскому, то есть, они не совсем входят в роль, немножко отстраняются, как бы представляя действие от себя. Потому что в этой игре выражается их собственное видение. Это идет от традиции. Раньше же как было? Хорошие исполнители из разных улусов собирались и соревновались, даже по ролям играли, говорили и пели так, как они сами видят, думают, представляют, в этом был смысл соревнования. И так же мои ребята смотрят на этот квадрат, как на чистый лист и когда олонхосут начинает говорить, они подхватывают эту игру

и по–своему представляя этот рассказ - импровизируют. В финале они снова стоят на фоне белого квадрата, как в начале, и получается – неизвестно, было это или не было? В таком спектакле зрители становятся участниками, они тоже играют.

-Впервые в спектакле театра Олонхо прозвучало дуэтное исполнение тойука откуда заимствован этот прием?

- Дуэт, дуэт… У якутов, я думаю, раньше и хора-то не было…Я пробовала, когда училась в седьмом классе (смеется)петь тойук про коммунистическую партию, мы пели втроем. И здорово получилось, нам первое место дали. Выходит, я уже тогда поставила трио.

- В опере «Нюргун боотур» есть мужской хор, написано у Галины Кривошапко, тойук поют.

- Это, наверно, по нотам, а мои ребята без нот, сами, я даже боюсь иногда, что когда-нибудь скажут: «э-э-й! Остановитесь, вы…» (смеется)

- А как с помощью тойука можно преобразить пространство? Андрей Саввич говорит о «подключении» к космической энергии сюр, о потоке образов.

- Вообще-то, пространство можно преобразить даже просто словом, не зависит, наверно, это только от тойука… Другое дело, тойук кылыһахом что-то добавляет. Эти странные незнакомые отзвуки, которых человек не слышит в обычной жизни дает толчок фантазии, возбуждает воображение и через слух можно увидеть другое пространство. Думаю, только так тойук может действовать.

- По какому пути будет дальше развиваться театр Олонхо?

- Если есть тойук и эпический текст, то есть и театр Олонхо. Я все время думала о роли олонхосута в спектаклях, обычно он начинает, а потом исчезает. В «Кыыс Дэбилийэ» мы пробовали провести его до конца – я в роли олонхосута выходила три раза: в начале, где-то в середине и совсем немножко в конце. В своем спектакле «Удаганки» я специально сделала олонхосута главным. Она (Матрена Корнилова) все связывает и получается, что она все сделала, что все образы вышли из её текста. Я спектакль этот поставила не только ради своих учеников, я хочу понять, театр Олонхо – это что? Как мы должны играть? Как олонхосут должен быть представлен, если уж мы канон хотим создать? Возьмем, например, традиционный путь, тут рисуют всяких абаһы, создают героев, богатырей со своими костюмами тяжелыми, а я хотела показать ребятам, что можно и вот так! Что б они задумались. В театре, как и в жизни, все зависит не от того, как ты одета, а что у тебя внутри, какая у тебя душа, какой ты человек. Тойук это душа – как говорить, как петь – во мне все есть. Когда я начну петь, говорить, мой рассказ не будет зависеть от того, что я на себя черт знает что надела. Мои девочки одеты легко, хорошо, ничего лишнего, удобно работать на сцене, все успевать и ничего не просится туда больше. Ведь хоть тройные когти на абаһы надень, хоть какой хвост, ты ни чем не напугаешь, ничего нового против того, что о нем олонхосут говорит ты не скажешь– бесполезно! А когда я на сцену обыкновенного красивого человека ставлю, и он говорит, то зритель начинает сам фантазировать. Вот это уже интересно. Вот почему когда просто олонхосут рассказывает, слушатели фантазируют, а мы это все показываем, да ещё светом, музыкой помогаем, поэтому ничего лишнего туда не надо. Если слишком много туда всего натолкать, можно все убить. Я думаю такой путь у театра Олонхо.

-Андрей Савич говорит, что он видит три направления: спектакли по традиционным текстам олонхо, постановки античной драматургии в эстетике олонхо и эксперимент, относятся ли «Удаганки к эксперименту? Если да, то что главное в Вашем эксперименте?

- Самое главное – что мы хотим сказать этим спектаклем. Помните, раньше, как услышат дье- буо… по радио – сразу выключают – надоело! И никто не слушает, а вот в этом спектакле молодых красивых разве «выключишь?» Нет, на них хочется посмотреть, они интересны молодежи. Молодые зрители увидят – боже мой, как красиво! Как поют! Вот что такое олонхо, оказывается! Это главное.

-Как Вы подбирали актеров?

- Главную роль удаганки Уолумар играет Нюргуяна Маркова. Я на нее смотрела летом, когда Андрей Саввич ставил олонхо «Кулун Куллустур», в Чапаево, для которого долго не могли выбрать героиню, тоже удаганку. Нюргуяну там смотрели вместе с другими претенденткими. Режиссёр был очень недоволен всеми. Я смотрела, как там Нюргуяна работает: выглядит не эффектно, не так играет - я не знала как помочь Андрею Саввичу и посоветовала ему попробовать работать с Наташей Корякиной буквально за неделю до премьеры. Мы с ней каждый день занимались, в конце концов получилось, и остальных отстранили. Мне понравилось, что Нюргуяна не обиделась, несмотря на то, что ей пришлось быстро учить большой объем за короткое время, а её сняли. И я подумала, ах какая молодчина! И какая работяга! Я очень люблю актеров, которые умеют так работать! В награду за это я её взяла на главную роль в свой спектакль. На роль младшей сестры я взяла Галю Тихонову, чтобы научить по-настоящему петь. Она не очень-то большие успехи показывала, когда у меня училась, то горло болит, то это не получается, то другое не идёт. Пела слабо, ходила без ролей, а актриса она хорошая. За время репетиций она пела-пела, плакала-плакала, но в конце концов запела. У нее очень трудные сцены, в них надо много двигаться, бегать и петь, но она выдержала, работала до конца и такой сильный характер показала! А ведь актер – это характер. Без характера нечего и пытаться. Мальчики все хорошие: Дима Алексеев уже опыт имеет – главную роль играл в «Кулун Куллустуре с большим успехом», Валентин Макаров молодец, только чуть больше свободы надо, Ганя Менкяров только из института пришел и уже готовый актер. Всего 12 участников, я всеми довольна Хочу, что бы все работали в этом спектакле.

Я вообще сначала хотела ставить спектакль с опытными актерами, чтобы моим детям было легко работать и учиться у них: думала главную роль предложить Илиане Павловой, а младшую должна была играть Лена Маркова. Но они как-то ушли, как говорится. Илиана на кинофестиваль, Лена в другой спектакль, пришлось взять своих маленьких. Не получилось, как задумывала, а в результате ещё лучше вышло. ■

▸ *Сцены из спектакля «Удаганки»*

▸ *Сцены из спектакля «Нюрнберг»*

«ВИНА НЕ В ТОМ, ЧТО НЕ ЗНАЛИ, А В ТОМ, ЧТО НЕ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ»

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Нюрнберг» Эбби Манна. Российский академический молодежный театр. Постановка **Алексей Бородин**. Сценография **Станислав Бенедиктов**. Премьера **10 октября 2014.**

В декабре 1961 года на экраны мира вышел фильм Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс», ставший на долгие годы событием не только эстетического, но и общественно-политического порядка. В основу картины, снятой по сценарию Эбби Манна, легли подлинные события процесса 1947 года, когда на скамье подсудимых оказались 16 высокопоставленных юристов Третьего Рейха. Судил их американский военный трибунал, но это был особый процесс, ибо громкие суды над руководителями Третьего Рейха, ввергшими мир в катастрофу, к тому времени были уже позади. За годы, прошедшие с тех пор мир оправился от травм и повеселел, даже сама поверженная Германия бросилась энергично осваивать удовольствия мирной жизни — жизни после долгой войны. Скромные по сравнению с процессами, скажем, над Борманом или Гимллером, суды над юристами не вызывали столь громкого общественного резонанса и для многих были даже досадным возмущением желанного послевоенного спокойствия. Мало кого интересовали эти подсудимые, послушные исполнители гитлеровской воли, которые, хоть и расправлялись с собственным населением, арестовывали и казнили людей по признаку национальности или «умственной неполноценности», но делали это вроде бы по служебной надобности, в интересах государства.

К тому же, в это время мир уже разделился на «соц.» и «кап.» лагеря, и политики США уже искали союзников в «холодной войне» против СССР, в том числе искали их и на территории Западной Германии, где сами же затеяли судебные разбирательства против носителей нацистской идеологии. И вот процессы над судьями свертывались, вследствие чего многие из приговоренных к пожизненному заключению вскоре вышли на свободу.

Вся эта «история вопроса» показалась автору статьи исключительно важной не только потому, что хотелось напомнить читателю о первоисточнике спектакля Алексея Бородина и Станислава Бенедиктова. В гораздо большей степени она нужна для того, чтобы понять: порой старые сценарии способны зазвучать так, будто написаны сию минуту. В 60-е годы прошлого столетия американский режиссёр ощутил необходимость взорвать обывательское, склонное забыться и не думать о проклятых вопросах сознание общества. В «подлом» времени 2014 года эту же потребность ощутил режиссёр российский.

А теперь, посмотрим, как она воплотилась на большой сцене Российского молодежного театра. Темная, из добротного, видавшего виды дерева стена с прорезями-окнами позволяет разглядеть в них уютный ресторанчик: столики с белыми скатертями, матовые лампы, бильярд, вездесущие официанты в длинных красных фартуках. Но вот стена-занавес поднимается, и мы видим, как все здесь одновременно, симультанно, как в старинных, фактурой дорогого мореного дуба стенах дворца правосудия располагаются ресторанные столики и эстрада кабаре. Там, в глубине живые музыканты играют мелодичные фокстроты послевоенного времени, певцы исполняют шлягеры, а здесь на переднем плане кельнеры снуют меж ресторанными столиками, за которыми сидят равно и подсудимые, и судьи, и все выпивают-закусывают, подавая в перерывах между едой-питьем реплики в обвинение и оправдание. Здесь же, рядом с обеденным, возникает стол судейский. Мантии и шапочки, пиджачные пары и кокетливые платьица, яркие наряды, колпаки, мишура и блестки в сцене карнавала – все здесь, на одном пятачке, если хотите, на плацу, где подспудно идет трагическая борьба совести с попустительством, и где исход этой борьбы обозначен драматичным многоточием.

Так стихия мира, ещё не забывшего войны, и оттого пребывающего в эйфории от простых человеческих радостей, сталкивается и перемешивается в спектакле Бородина-Бенедиктова с холодной и строгой атмосферой зала судебных заседаний. Хор в зловещих, помпезно оперных «арийских» костюмах поет из Бетховенского «Фиделио», обнаженные клоуны на сцене-эстраде ловко прикрывают срам — знаменитый, кочующий по социальным сетям видеоролик с этим номером режиссёр намеренно цитирует в своем спектакле. Бог знает, сколько этому номеру лет, но его делают и смотрят по сей день — выныривают из пучины политических сводок и погружаются в теплую водицу кабаретной дури. Все встык: великая культура и величайшее преступление, вездесущая обывательская бездумность и жесткий нравственный серьез мужественных одиночек, момент высшей политической справедливости и непременно следующий за ним этап циничного политического компромисса.

«Нюрнберг» (эта надпись светится готической вязью вверху портала) – многофигурная история, спектакль— панорама, где важные действующие

▸ *Сцены из спектакля «Нюрнберг»*

лица имеют свои ключевые монологи, но сами мизансцены и пластические композиции меняются стремительно, а детали интерьера свободно движутся по сцене, образуя все новые и новые пространства. Здесь трудно выделить роль и исполнителя, все важны и одновременно все эпизодичны: Нелли Уварова, Дарья Семенова, Елена Галибина, Евгений Редько, Алексей Блохин, Илья Исаев, Тарас Епифанцев, Алексей Мясников, Александр Гришин, Алексей Веселкин, Степан Морозов… Льется из кружек пенистое пиво, гуляет народ на улицах и в кабаках, и вчерашнему сексоту подпевает его вчерашняя жертва, и всем хорошо, и не надо вспоминать, не надо много думать, мучиться, переживать.

«Наша вина не в том, что мы знали обо всем, что творит Гитлер, а в том, что мы не хотели этого знать,» — говорит составитель законов Веймарской республики, юрист Эрнст Яннинг(Илья Исаев), единственный из подсудимых, признавший себя виновным. Эти важнейшие слова, между тем, едва различимы в сплошном уличном гуле, ибо Яннинг произносит их вовсе не в гордом героическом одиночестве, но затертый в толпе праздношатающейся публики. Сильный эпизод! Так и слышится за ним победный лозунг обывателя: «Ничего не слышу, ничего не вижу…». Да и вообще, подсудимый виноват, кто же спорит, однако, обстоятельства, законы, патриотические соображения момента… Более того, в речах, в частности, адвоката (Евгений Редько) не раз и не два звучат эти до дрожи узнаваемые позиции: тяжелая международная ситуация, страна в кольце недоброжелателей, нация встала с колен»… и т. п.

Ситуация, схваченная более полувека назад американскими авторами и заново осмысленная нынче московским театром, попадает в Россию образца 2014 года, как в яблочко. Но метит и дальше, и шире, апеллируя к современному миру, который упражняется в установлении двойных стандартов и вовсе не склонен честно называть вещи своими именами. ■

Фото: Сергей Петров

В ПРОСТРАНСТВЕ «БОРОДАТОГО» АВТОРА

ИРИНА АЛПАТОВА

«Сердце не камень». Театр «Et cetera». Режиссёр **Григорий Дитятковский**.
Художник **Владимир Фирер**. Премьера **30 сентября 2014.**

«О-й. Поздняя любовь». Лаборатория Дмитрия Крымова. Постановка **Дмитрий Крымов.**
Художники **Анна Кострикова, Александр Барменков.** Премьера **11 сентября 2014.**

«Доходное место». Театр им. А. С. Пушкина. Режиссёр **Роман Самгин**.
Художник **Виктор Шилькрот**. Премьера **4 октября 2014.**

Александр Николаевич Островский из театральной моды не выходил никогда,а в новом столичном сезоне пребывает на пике популярности. Практически одновременно в Москве появилось три спектакля: «Сердце не камень» Григория Дитятковского в театре «Et cetera», «О-й. Поздняя любовь» Дмитрия Крымова в «Школе драматического искусства» и «Доходное место» Романа Самгина в Театре имени Пушкина. Оказывается,что «бородатый» в прямом и переносном смысле драматург при умелой интерпретации и оригинальном решении сценического пространства все так же дает пищу и уму, и сердцу современного зрителя.

Известный петербургский режиссёр Григорий Дитятковский после долгого перерыва вернулся на московскую сцену и сделал абсолютно зрительский спектакль, который оказался и умён, и лёгок, и свеж. Его постановка кристально чиста, наполнена юмором, лишена грубоватых «поддавков» и избавлена от морализаторства. В ней явственно существует жизнь не только «человеческого духа», но и тела, причём как с точки зрения смысла пьесы, так и по особой манере её актёрского исполнения. «Сердце не камень» порой напоминает изящно сделанный «драмбалет», где всё находится в движении, а мысли и чувства персонажей выражены не только в словах, но и в пластической партитуре хореографа Сергея Грицая.

Оставив героям соответствующие эпохе Островского костюмы, художник Владимир Фирер, придумал вневременный и выразительный образ спектакля, в котором очень важна и работа художника по свету Евгения Ганзбурга. Ряды массивных деревянных дверей, способных открываться в какую угодно сторону, то охотно впуская героев, то отрезая путь к отступлению, создают ощущение громадного дома-лабиринта, в котором легко заблудиться, как в собственной жизни. Все приметы этого скудного на события житья-бытья собраны тут же, в пространстве авансцены: разномастные стулья (привет Большому залу театра «Et cetera»), конторка и стремянка, керосиновые лампы и даже уличный фонарь. Устав заглядывать в окно, он, кажется, решил вторгнуться прямо в пределы жилища. Тускло светящие люстры могут обернуться церковными светильниками, а стремянка изобразит повозку. Дитятковскому явно по душе откровенно игровые приёмы. У него даже фабричные рабочие порой исполняют роль театральных дзанни: то воплотятся в образы подсвечников, то станут дорогу указывать, то влезут в монологи персонажей, трансформируя их в диалоги: то ли с самими собой, то ли с высшими силами. Действие стремительно несётся вперед, или застывает в прямом смысле этого слова, когда неподвижные артисты «складываются» в замечательные жанровые картинки. Тут же вспомнится «Сватовство майора» или «Неравный брак», к примеру. При этом режиссёр, оставляя текст в неприкосновенности, с персонажей пытается сбить привычный налет «типажности».

И даже последние эпизоды спектакля, когда одного из героев, Каркунова – Петра Смидовича и впрямь валит с ног болезнь, решены режиссёром не в дидактическом, но в игровом ключе. А его последний монолог на тему «не в деньгах счастье» не столько нравоучителен, сколько простодушен. И зритель вроде смеётся, но какое-то зернышко понимания в его ощущения подспудно закладывается. Дитятковский вряд ли верен принципу: «развлекая, поучать», это получается как-то само собой. И совсем, оказывается, не мешает лёгкости и ясности постановки.

Интригующее «О-й» в названии нового спектакля Дмитрия Крымова расшифровывается просто: Островский. Великий драматург, написавший, среди всего прочего, и пьесу «Поздняя любовь», которую на сей раз выбрал режиссёр. Её и играют, точнее, в неё играют, и сам текст становится одним из элементов этой игры.

Громадные листы бумаги с внушительными чёрными кляксами, покрывающие пол и стены, – часть оформления спектакля, сделанного молодыми художниками Анной Костриковой и Александром Барменковым, студентами выпускного курса Мастерской Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова в ГИТИСе. Само же сценическое пространство оголено до предела, до стен с многочисленными простенками, в которых змеятся сотни проводов от

осветительных приборов. Эти приборы, которым нет числа, тоже стали частью представления. Они не просто зависают над игровым пространством, а нахально вклиниваются в действие. То врубят на полную мощность ослепительный свет, то погрузят всё в темноту, то доверят провести очередной эпизод отдельной «энергосберегающей» лампочке, то взрываться начнут, то пустятся вместе с героями в лихой перепляс, мигая разноцветными огнями. А ещё какой-нибудь приборчик можно использовать в качестве «пыточного» средства, коли не сразу кто-то захочет отдать нужный документ.

Кажется, что в руки режиссёра и актёров попали эти разрозненные, испорченные, залитые чернилами и наполовину утерянные листки. И вот из всего этого нужно создать новую историю, чтобы не сильно отличалась от оригинала, но была и обыграна, и осмыслена с позиций сегодняшнего дня. Вот есть, например, нравоучительные нотации отставного адвоката Маргаритова. Так зачем их декламировать – запишем на магнитофон и включим в нужное время. А если надоест, можно и выключить или вообще вытащить пленку, да и изорвать её, дабы не мешала продолжению действия. Потерялись листочки – будем мычать что-то невнятное, но очень эмоционально и смешно, а слева и справа на стенах текстовая расшифровка этого мычания появится. Можно материнские сетования выпевать в жанре поминального плача. Все равно суть и смысл истории Островского понимается не столько из слов, сколько из темпераментного и эмоционального действия.

А Крымов между тем пьесу Островского читает внимательно и роли своим актёрам раздаёт не по половой принадлежности персонажей, а по сути их характеров. Вот вдова Шаблова, бой-баба, умеющая за себя постоять: пусть её сыграет Евгений Старцев. Или возьмите мошенницу Лебедкину – женщина-гренадер с бойцовыми повадками, даром, что актёр Константин Муханов затянут в корсет и украшен вуалью. А вот меланхоличный мямля Маргаритов здесь достался Алине Ходжевановой – маленький старичок, жужжит, как осенняя муха, пока не потеряет дара речи. А Вероника Тимофеева в образе купца Дороднова и вовсе превращена в жутковатое заросшее не то щетиной, не то самой настоящей шерстью существо, уже, кажется, из животного мира. Впрочем, все они вылеплены заново, гротескно и эксцентрично. В новом спектакле Крымова по-прежнему в ходу накладные носы и лысины, красные вампирские глаза, причудливые парики и устрашающие брови. Но «уродства» здесь не столько внешнего, сколько внутреннего свойства. Словно какие-то черты характера и жизненные привычки вдруг материализовались в этих причудливых гримах и накладках. Глянешь на человека – и всё понятно. К тому же не хочет режиссёр принимать в качестве аксиомы драматургический хеппи-энд и «перевоспитание» героев по воле автора. Крымов смотрит на всё это с позиций сегодняшнего дня и через гоголевскую оптику с её «свиными рылами».

«Доходное место», одна из самых горьких пьес Островского, немного скрыла свою вечную актуальность в шумном и красочном балагане, предложенном в Театре имени Пушкина режиссёром Романом Самгиным. Зато действие здесь помещено в умное, смыслообразующее сценическое пространство, придуманное художником Виктором Шилькротом. Классическая парадная «устойчивость» добротных стен с высокими окнами намекает здесь на вечность чиновничьего сословия, особенно если ранги высоки. Эти ранги, к тому же, возникают в процессе действия: персонажи облачаются в остроумно придуманные художником Ирэной Белоусовой костюмы. В быту пёстрые и разные, в «присутствии»- герои все как один унифицируются, облачаясь в алые мундиры с серебристыми аксельбантами и пуговицами: то ли полководцы, то ли ресторанные швейцары. Тем временем в декорации кулуары какого-нибудь департамента запросто могут обернуться шикарным ресторанным залом, стоит лишь сдвинуть столы и накрыть их белыми скатертями. Но это пространство способно выделить при случае и «частный уголок», закрыв его в подобие стеклянного стакана – для выяснения семейных отношений или пирушки посвящённых. При этом сценография Виктора Шилькрота вполне функциональна – новое место действия сочиняется лишь добавлением каких-либо бытовых деталей или предметов антуража и прекрасно при этом вписывается в общую картину жизни.

Старый чиновничий мир здесь живет широко и вольготно, несмотря на неотвратимость нравоучительного финала. Чиновники, молодые и старые, пьют, поют, гуляют, пляшут, заводят маскарадные хороводы и падают в театрализованные обмороки. Тон задает «главарь» Вышневский в весьма темпераментном исполнении Игоря Бочкина. Но как хорош и убедителен юный Белогубов – Артем Ешкин, на ходу перенимающий навыки «куража». Они столь обаятельны в своем упоении властью и безнаказанности, столь легко и виртуозно вписываются в общую картину бытия, что молодому идеалисту Жадову – Александру Дмитриеву трудновато приходится настаивать на своих идеалах: и не слышит никто, и воли не хватает. Тем более что рядом пусть глупенькая, но упоительно хорошенькая Полинька – Анастасия Мытражик, ради любви к которой на всё пойдешь, а не только поступишься принципами. Да и общественное мнение, согласно этому спектаклю, пока ещё находится в зародыше, а значит, и поддержки со стороны «прогрессистов» ждать не приходится.

В этом спектакле Самгина «новая жизнь» с её горячими убеждениями пока проигрывает старой, не желающей сдавать позиции. Только вот режиссёр, кажется, подглядел всё это в нашей с вами реальности, всё так же далекой от идеала, как и во времена Островского. ■

Фото предоставлены пресс-службами театров

Сцены из спектакля «Сердце не камень»

Сцены из спектакля «Ой. поздняя любовь»

Сцены из спектакля «Ой. поздняя любовь»

Сцены из спектакля «Доходное место»

СОЛО ДЛЯ ФАНТАЗИИ С КУКЛАМИ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Кукольник никогда не сможет сыграть моноспектакль, то есть остаться в сценическом пространстве один на один со своим зрителем. На сцене он окружен персонажами, которые неустанно требуют его внимания и отвлекают от того или иного способа диалога с залом. Без него им трудно высказаться. Между тем, куклы, объекты, манекены – частые партнеры драматического актера в моноспектаклях. В их обличье легче оживают воспоминания, например, или сказочные фантазии одинокого рассказчика. Сценическая анимация - отличный способ безгранично создавать или тщательно восстанавливать нереальный в данный момент мир.

В прошлом сезоне в Санкт-Петербурге появилось сразу три спектакля, по-разному выстраивающих отношения одного актера с куклами и зрителями. БДТ, БТК и «Кукольный формат» - театры настолько разные, что каждый наметил свой путь, хотя все по-своему экспериментировали, появившиеся постановки так или иначе стоят в их сводной афише особняком.

Большой драматический театр имени Товстоногова поставил тот тип моноспектакля, когда на поклоны во время премьеры выходит десяток человек. Возглавлял опытную команду Евгений Ибрагимов, который в России все чаще ставит пластические спектакли, где шутливые этюды перемежаются с философскими, грубые с лирическими. Сейчас его внимание привлек рассказ Януша Корчака, в котором он старается расслышать каждое слово. Строго говоря, это и не сольное выступление Тараса Бибича, исполнителя главной роли Владека, актеры, помогающие в звуковом оформления спектакля редко подают реплики отца и матери и застывают вместе с главным героем в старательно удаленной мизансцене семейного портрета.

Тарас Бибич – актер драматический и к непривычному инструменту в своих руках относится с пиететом. Куклы постепенно заполняют собой все пространство сцены по мере того, как та или иная ситуация остается в памяти Владека. Каждая мизансцена занимает свое место на стуле или в чемодане. Многочисленные дубли главного героя в окружении друзей и родственников или в необходимом одиночестве останавливают мгновение. Ибрагимов только однажды позволяет себе кукольный трюк - пара одноклассников Владека закивают головками без помощи актера.

Здесь нет привычного кукловождения, Бибич не старается, чтобы кукла садилась, ходила, экспрессивно меняла настроение, это и не предусмотрено механикой. Миниатюрные персонажи - скульптуры памяти. Единственное, что позволяет себе Бибич в качестве продолжительного действия - это взять пару мальчишек, его руки становятся для них крыльями, подвижными и гибкими, и герои летают. Актер подхватил интонацию воспоминания и включил её в свой рассказ: вот так говорил отец, а так ребята в детском саду. Подобный способ общения с куклой и через куклу с залом не нов, но в прошлом сезоне он снова стал доминирующим.

Кажется, что Владек никогда в жизни не повышал голос. В его руках все куклы, как дети, даже толстая соседка. Они все симпатичны, но в персонажах, созданных художником Натальей Мишиной, уже заметна обреченность. Конечно, не всем уготована судьба самого Корчака, но действие происходит в тот момент, когда каждый может завтра оказаться на его месте.

В Большом театре кукол Денис Казачук представляет авторский спектакль-миниатюру, скорее студенческий этюд. Он принципиально меняет название небольшого спектакля Андрея Платонова «Рассказ о мертвом старике» на «Жизнь». Это не бездумный оптимизм, а уверенная позиция. Так, как работает Казачук, учат профессии в Европе, а именно — все делать самому, от сценария через изготовление матчасти к исполнению - все материалы буквально проходят через одни руки.

Конечно, первые шаги в авторском театре подражательны. Молодой постановщик, бережно касаясь и военной темы, и языка Платонова, не мог избежать общих мест: настоящего хлеба на сцене и рассыпавшейся крупы на солдатскую гимнастерку со следами пули. В Казачуке безошибочно узнается ученик Руслана Кудашова, и это замечательно. Да и, не будь «Сталинградской битвы» Резо Габриадзе, «Жизни» тоже не было бы. Вернее не было бы выразительных плоских птиц в касках, воспринимающих военную службу своим долгом. Единственная кукла старика вырезана из дерева. Персонаж получился приземистым и коренастым, как пень в диком лесу. Он явно рукастый, как и его создатель. Казачук вступает со своим «дедом» действительно в отцовские отношения, бережно берет его на руки, старается его понять.

Казачук здоровается с каждым маленьким зрителем. Именно актер, лицо от театра, не персонаж. Он медиатор между двумя мирами, так называют экскурсоводов на выставках современного искусства, они не просвещают, не трактуют, они помогают зрителям ответить на вопросы, которые у низ есть хотя бы подспудно. Свои вопросы к войне, Платонову, старику Тишке, наконец. Так иногда работают и современные кукольники. В этом прочувствованном остранении - огромное обаяние подобных моноспектаклей.

Литературная первооснова обоих постановок не предназначалась для маленьких читателей. Театры приглашают аудиторию от 6 лет, не делая при этом адаптированной инсценировки. Возможно, куклы - то самое средство, позволяющее с детьми говорить о серьезных вещах. И поэтому в камерной работе БТК Гитлер воспринимается через Чаплина. «А вы умирать не боитесь?» - вопрос обращен к юным зрителям напрямую. Конечно, они не трусят. «Зря не боитесь.

Сцена из спектакля «Аленький цветочек». Театр «Кукольный формат». Санкт-Петербург

Сцена из спектакля «Жизнь». Большой театр кукол. Санкт-Петербург

Сцена из спектакля «Когда я снова стану маленьким». БДТ им. Г. А. Товстоногова. Санкт-Петербург

Нипочем не помирай», - этими словами заключает спектакль Казачук.

«Кукольный формат» непросто выпускал свой «Аленький цветочек» - (этот театр вообще не ищет легких путей, пробуя разные варианты инсценировки, сценографии, пространства, распределения ролей). Итоговым способом стал моноспектакль Ольги Донец, конечно, ироничный и несерьезный. Ей не впервой общаться со зрителем, она свободно чувствует себя в амплуа ярморочной зазывалы. На её юморе и обаянии держится весь «интерактив» последних спектаклей Анны Викторовой. Принципиально рукодельные народные куклы позволяют актрисе нарочито неаккуратно, но при этом негрубо обращаться с многочисленными персонажами из ткани. Кстати, дети во время мастер-класса сами смогут сделать народных кукол, таких например, как Кукла-каша.

Донец умеет импровизировать в образе. её героини с хитрым прищуром может по-доброму подтрунивать над гостями, позволить себе истошный крик и слишком широкий жест — таков закон жанра, а может и вовремя уйти в тень в драматических сценах – таковы законы профессии. Происходит своеобразный отказ от литературной сказки, шаг от Аксакова к ключнице Пелагее. Вместо литературного слога - народная напевность. Вместо марионеток - бесхребетные, кривобокие, неустойчивые в прямом смысле слова персонажи, которые все время приплясывают.

Здесь есть вставная сцена, когда купец в лодке и акула за бортом ведут себя, как Петрушка и собака в традиционном ширмовом представлении, здесь скатерть-самобранка появляется с картошкой и горошком, а не заморскими деликатесами, здесь демонстрация чудес оборачивается фокусами с участием зрителей. При этом главная мысль спектакля: и купеческие дочери любить умеют (а Настенька такая же купеческая, как и сестры, все они на одно лицо – палка-палка-огуречик), и ключницы спектакль могут сыграть.

Во всех трех постановках солист выступает корифеем кукольных персонажей, по-разному к ним относясь, выбрав их общество с разной целью, время от времени делясь своими репликами с куклами. Получается, что это возможно, как в трагедии, так и в комедии. А значит, только в театре кукол можно превратить любое произведение в моноспектакль, не рискуя прослыть как адептом старомодного литературного театра, так и актуального сторителлинга. ■

Фото предоставлены пресс-службами театров

PERPETUUM MOBILE. ХУДОЖНИК МАРИЯ СМИРНОВА-НЕСВИЦКАЯ

АННА КОНСТАНТИНОВА

Полотно наматывается на ворот и вытекает из колодца. Ткань проливается ручьями, ложится то пыльной, то снежной дорогой. Как будто из того же бездонного колодца извергнуты смятые простыни на огромной кровати и подачному элегантные костюмы действующих лиц, и погребальный покров, за которым вереницей тянутся сгинувшие души. Цвет небеленого полотна главенствует в спектакле, герой которого все идет и идет по утраченной России, пытаясь дотянуться до нее хотя бы в памяти, испить живой (или мертвой?) воды воспоминаний, текущих и текущих все из того же колодца, намеренно отодвинутого на задний план. Сокровенный источник движения, жизни, смерти, окно в запредельно далекую юность и в угрожающе близкое будущее…

Со спектакля «Митина любовь» началось мое знакомство с театром «Суббота» и сценографом Марией Смирновой-Несвицкой. В отчетливо динамичном решении пространства, в бунинских образах, воплощаемых актерами на рискованно близком расстоянии к зрителю, в парадоксальной и при том тщательной логике расположения литературных эпизодов в сценическом времени была та необходимая соразмерность вкуса и риска, без которой нет и не может быть истинно актуального театра. За прошедшие годы, посмотрев практически весь субботовский репертуар, я узнала, насколько разной умеет быть Мария Смирнова-Несвицкая в своем творчестве: лиричной, жесткой, ироничной, озорной, загадочной…

Вот «Три товарища» (Ремарк) – здесь главенствуют резкие лаконичные линии (в одной из рецензий Н. А. Таршис назвала эти декорации «универсальными до неприличия»). Черный фон стен, поставленные на попа черные параллелепипеды (столики в забегаловке? обелиски погибшим?) и над каждым светильник, свисающий с потолка (лампочка изнутри абажурчика, сделанного из выкрашенной в черный цвет консервной банки, бросает неширокий круг света на планшет). А посреди площадки – сваренный из трубок невысокий помост с плексиглазовым покрытием (по ходу действия превращается то в танцпол, то в несущийся автомобиль, то в витрину, то в ложе любви).

«Бремя страстей человеческих» (Моэм), напротив, многоцветно. И снова найден универсальный мотив – пышные гирлянды из бумажных листьев, словно из барочного театра каким-то ветром занесенные в руки персонажей начала XX века. Гирлянду бросают под ноги любимой, выхватывают друг у друга из рук, белой – протирают посуду, как полотенцем, красная – любовь, черная – скорбь. Страсти человеческие всех мастей, таким образом, существуют на сцене воочию, как полноправные герои пространства и участники мизансцен.

«Денискины рассказы» решены максимально скромно. Узнаваемые приметы классической коммуналки середины прошлого века, образ небогатого, но наполненного простыми чудесами детства, в которое ностальгически обращены герои спектакля.

Маша Смирнова-Несвицкая выросла в «бедном театре» - камерном, студийном, возникшем практически из материального «ничего» (цикла клубных лекций ленинградского театроведа Юрия Смирнова-Несвицкого, будущего режиссёра, драматурга и бессменного худрука «Субботы»). Легендарная студия, где в 1970-х на сцену выходили ПТУшники, слесари, студенты, милиционеры, и прочие «люди с улицы», разменяла пятый десяток, уже давно стала профессиональным театром и удивительным образом сохранила искренность тона в разговоре со своим зрителем.

Уникальный авторский тандем отца и дочери Смирновых-Несвицких безусловно равноценен и ни один из его участников не заменим. Способность режиссёра и драматурга генерировать парадоксальную поэтику, без поддержки сценографа, способного услышать идею и откликнуться на нее в пространственных формах, имела бы совсем другое выражение. «Суббота» (ее лучшая часть, её расцвет и вершина) – создание двух авторов, их неразрывной, противоречивой и плодотворной связи по крови и искусству. В полной мере дитя отцовского театра, Маша выходила здесь на сцену дебютанткой-инженю, вызывая слезы на глазах зрителей; пробовала себя в постановке танцев (с пяти лет – балет); будучи студенткой художественно-постановочного факультета ЛГИТМиКа создавала реквизит и костюмы. Потом, отправившись по распределению в Нижний Тагил, и позже, работая в Смоленске, она шлет в «Субботу» почтой эскизы костюмов и декораций, уезжает и неизменно возвращается к этим пенатам, где царит дух вахтанговской импровизации. И всем её работам, на больших и малых сценах, столичных и провинциальных, свойственно игровое бесстрашие.

Очень условно в театральных работах Марии Смирновой-Несвицкой можно выделить две большие стилистические группы: интимно-чувственно-текучую и монументально-конструктивную. К первой стоит отнести

эксперименты с тканями, новаторские для своего времени находки. «Тарная ткань и парашютный шелк меня никогда не подводили», - говорит художник, и, глядя на эскизы давно сошедших со сцены спектаклей, жалеешь, что не успел увидеть все это вживую.

«В спектакле «Пастух и пастушка» Смирнова-Несвицкая расстилает по всей сцене огромный кусок полотна, одним контрастом его ослепительной белизны и темноты фона намечая трагическую тему пьесы и обозначая место и время действия – степь, зима, война, Россия. Неожиданно ткань начинает двигаться: белое пространство сжимается, превращаясь в маленькое облачко. Так рождается художественный образ, пробуждающий в душе зрителя способность к сопереживанию».

Мария Смирнова-Несвицкая умеет выявить в сценической форме потенциальную метафоричность гибкой фактуры холста, веревок, тюля, с её помощью зарядить пространство драматической энергией. Так, как это получилось в спектакле Ю. Томошевского «Владимир Святой» (выпущенного к тысячелетию крещения Руси), или как это было придумано для пьесы Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки» в 1982 г. Последний замысел не был реализован, но найденные уже на этапе эскизов и макета мотивы нашли себе применение в других работах художника, а сохранившиеся эскизы вполне подробно отражают сюжет, который должен был разыграться на сцене: «Жуткие метаморфозы, происходившие в мозгу Нерона, оживали в движении куска ткани неправильной формы, напоминавшего гигантского спрута. Он выползал из бочки, его «щупальца» - разрезанные на лоскутья концы материи – вытягивались, свивались, то вертикально, то горизонтально, образуя занавес, подземелье, шатер, шар солнца. Наконец этот гигантски раздувшийся монстр сжимался, пожирая бочку, породившую его».

С «тряпками» были сделаны «Пойти и не вернуться» по повести В. Быкова в театре «Суббота» в 1997 г. (в центре композиции – «древо жизни» из скрученных в тугие жгуты полос ткани, по ходу действия преображавших пространство, разворачиваясь и заполняя сцену), «Алые паруса» в театре-студии Ю. Хохликова в 1980 г. (в плотном половике открывались «карманы», из них вырывался наружу и принимал фантастические формы буйно-многоцветный парашютный шелк).

Совершенно иной стиль решения спектаклей «Сладкая собачка» (действие фантастической пьесы А. Салынского разворачивалось среди «небоскребов», сконструированных из металлических корзинок и ящиков для молочных бутылок, отбрасывавших на радужно раскашенный задник ажурный теневой силуэт), «Три пишем, два в уме» (светящиеся городские окна: огненно прописанное на черном заднике, «требуются, требуются»: раскрывающийся к зрителю куб с интерьером учебной аудитории внутри) и др. В ярко-урбанистической эстетике здесь зашифрованы мотивы вечно живой сказки, мечты, душевной неприкаянности и философской иронии. Сюда же, пожалуй, примыкает «Дом, который построил Свифт», для которого придуман огромный сетчатый сачок-вершатоннель – «играющий» и «говорящий» инструмент преобразования пространства, времени и героев спектакля.

Среди наиболее выразительных решений, созданных Смирновой-Несвицкой ещё в начале театрального пути – сценография спектаклей «Между ливнями» и «Требую суда». По сути, в решении сценического пространства «датских», «партийных» спектаклей художником «коварно» зашифрованы образы тектонических сил, взламывающих на поверхностный взгляд нерушимо спаянные и сколоченные основы. В первом случае – два огромных станка-треугольника «шаровой» фактуры клепаного корабельного железа, один из которых поднимался вверх на тросах, вознося с собой взбунтовавшихся кронштадцев. Во втором – окруженная кольцевой платформой вышка, весьма откровенно напоминавшая объект лагерной архитектуры… В динамике этих решений материализовалось предвидение разлома границ и судеб.

Катаклизмы творческой судьбы героини этих строк, вполне типичные для многих коллег и соотечественников из числа «невписавшихся», привели даже к разрыву с «Субботой». Но она вернулась в свой театр закаленным профессионалом в 2004 году, и стала главным художником.

За прошедшее десятилетие Мария Смирнова-Несвицкая создала на субботовской площадке ряд работ, свидетельствующих о профессиональной и человеческой зрелости, углубленном понимании выразительных возможностей сценографии, самобытном философском видении задач искусства. И неизменным героем её спектаклей все так же выступает закодированное в линиях и объемах движение.

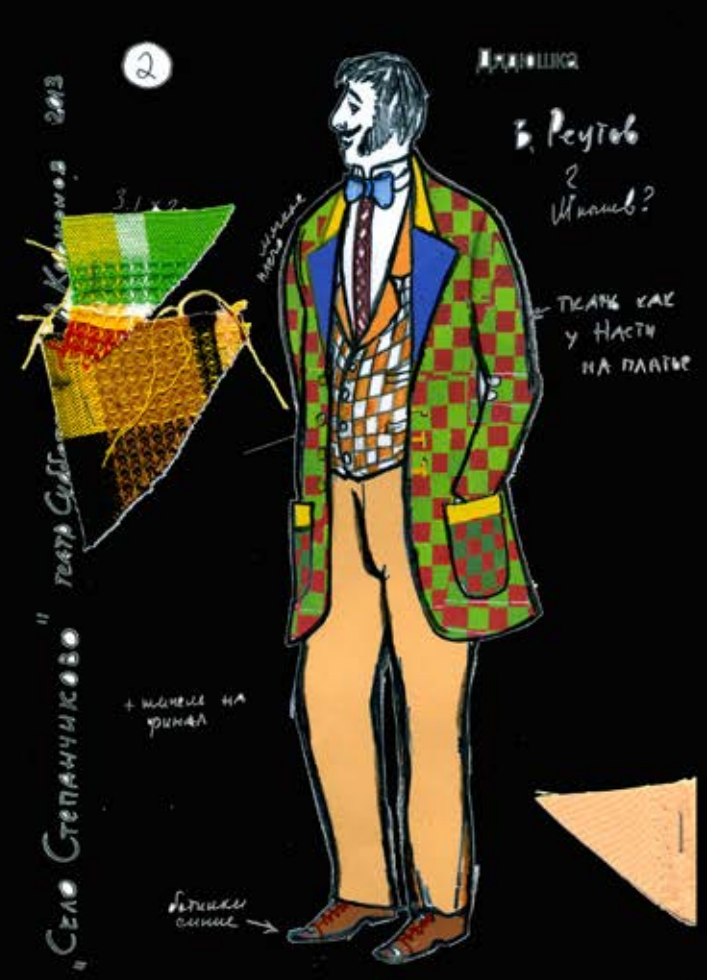
В «Томлении души Риты В.» декорацию вполне можно признать одним из важнейших персонажей. «Работают», «играют» каждую минуту и дверь (несуразно и амбициозно занимающая место посередине сцены), и абсурдно-конкретная «меблировка» (диван, кресло, торшер, раскладушка), каверзно провоцирующая асимметричные мизансцены. Подчеркивают смутную атмосферу призрачный синеватый свет за полупрозрачной завесой и нарисованные тени петербургских решеток, змеями ползущие по серому половику.

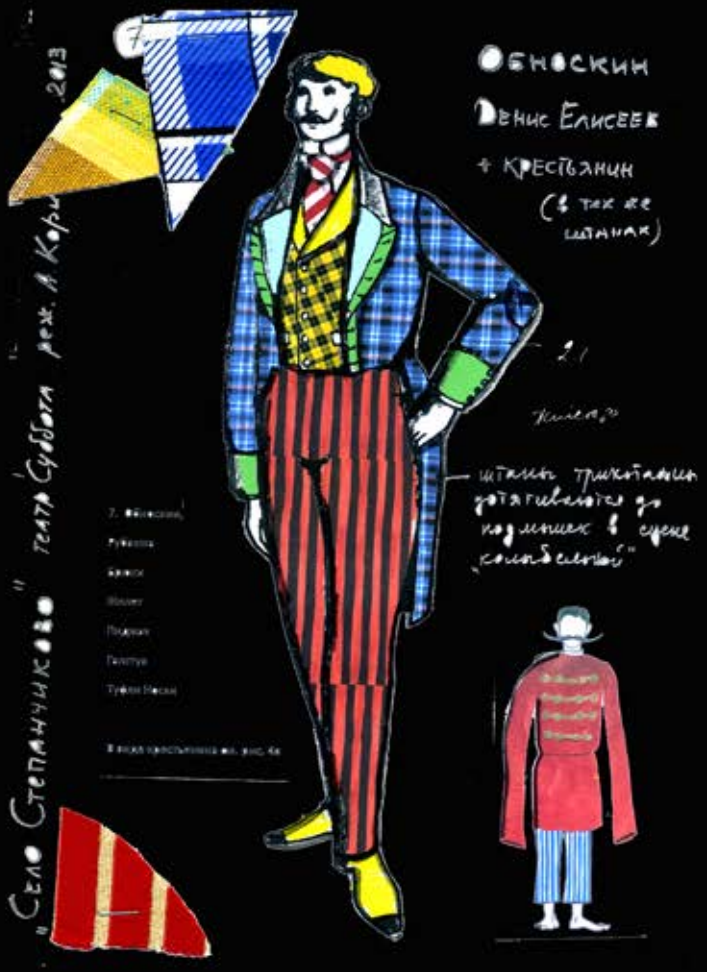
Драматургия пьесы «Кто там, в крови?» оперирует аллюзиями к шекспировскому «Макбету». Эпоха «лихих девяностых», ниспровергавшая человеческие ценности, предстает в жестких роковых интонациях и черно-кровавых красках.

Герои «Села Степанчикова…» наряжены словно на парад-алле: цирковые, балаганные, остро-иронические мотивы отражены и в буйно расцвеченных, почти карикатурных костюмах, и в способе существования актеров (трагифарс – коронный субботовский жанр) Меблировка для всего этого карнавала придумана весьма лаконичная – по сцене передвигают, кладут на бок и плашмя, ставят анфас и по диагонали… черный шкаф с алой внутренностью. Как будто все присутствующие появились оттуда по мановению лихого иллюзиониста, по его же воле интригуют, произносят нелепости, распутничают, самодурствуют, подворовывают.

В заключение должна оговориться: в рамки этого сюжета просто не умещается всё разнообразие сценических пространственных решений, многообразие оттенков, углов, интонаций и поворотов той игры, которую вела и ведет Мария Смирнова-Несвицкая в своем театре и на самых разных площадках: от антрепризной – до балетной, от комнатной – до академической. Думается, ей подвластна любая стилистика.

Художественное бесстрашие и фантазия позволяют Марии Смирновой-Несвицкой «заминировать» каждую из своих работ каким-нибудь «регретuum mobile» и заставить зрительское внимание двигаться по намеченной визуально-драматургической канве. ■





▸ *М. Смирнова-Несвицкая. Эскизы костюмов к спектаклю «Село Степанчиково»*

Сцена из спектакля «Норд-Ост». Худ. З. Марголин

Сцена из спектакля «Братья Карамазовы». Худ. З. Марголин

Сцена из спектакля «Летучая мышь». Худ. З. Марголин

ВАЖНО ВСТУПИТЬ С РЕЖИССЁРОМ В ПРАВИЛЬНЫЙ СГОВОР

ЗИНОВИЙ МАРГОЛИН
ИНТЕРВЬЮ: ОЛЬГА РОМАНЦОВА

Зиновий Марголин одинаково свободно ориентируется в пространстве драматического и музыкального театра. Кажется, что он может воплотить самые невероятные режиссёрские идеи. Художник работал с такими разными творческими фигурами, как режиссёры Юрий Любимов, Евгений Писарев, Василий Бархатов, хореограф Борис Эйфман. Художник трижды лауреат национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат премии «Хрустальная Турандот», награждён серебряной медалью Пражской квадриеннале.

Как Вам удаётся работать с режиссёрами, которые создают такие разные по эстетике спектакли? Легко ли Вам находить с каждым из них общий язык, становиться его соавтором, единомышленником?

Процесс сближения с режиссёром обычно идет довольно долго. Я не могу сегодня познакомиться с человеком, а завтра уже сочинять с ним спектакль. Чтобы это случилось, у нас должны возникнуть точки соприкосновения, наши системы ценностей – художественные, этические, моральные, и наши представления о театре и жизни должны совпадать.

С каждым режиссёром у меня складываются свои творческие и человеческие взаимоотношения. Хотя сами эти режиссёры могут друг друга в принципе не воспринимать. Поэтому приходится каждый раз проявлять себя по-новому. Можно ли подходить к созданию спектакля формально: сделал эскизы и макет, показал, обсудил? Это не для меня. Я получаю удовольствие только от процесса работы.

Нужно ли, начиная работу, о чём-то договариваться с режиссёром?

По-моему, важно вступить в правильный сговор. Я называю его протоколом о намерениях. В нём мы точно определяем наши намерения и взаимоотношения.

Ну и каким, например, был «протокол» перед началом работы над спектаклем «Женитьба Фигаро» в Театре им. Пушкина?

Протокол был точно разработанным, всё по пунктам. Мы решили сделать подчёркнуто роскошный, избыточный спектакль. Хотя бы для того, чтобы напомнить, что в здании Театра Пушкина в начале XX века был Камерный театр, где работал Александр Таиров. Он создавал уникальный эстетский театр, не похожий ни на один в мире. Когда от него требовали «актуальных» спектаклей, он ставил спектакли, заставлявшие зрителей забыть о послереволюционной реальности: пластическую драму «Покрывало Пьеретты», оперетту «Жирофле Жирофля». Мы решили что-то противопоставить эстетике, в которой работают сейчас 80 процентов театральных художников.

Что Вы имеете в виду?

Границы театра и искусства сейчас очень размыты, в нашей профессии тем более. Сценографией может быть всё, что угодно. Вот многие художники и используют очень простую схему: на сцене выстроен серый павильон с большим количеством экранов. Некое условное пространство, в котором можно поставить любой спектакль. А мы решили среди этих серых комнат с экранами, показать цветной широкоформатный фильм. Сделать в драматическом театре спектакль, роскошный, как в старой опере. Сейчас, когда большинству режиссёров интересен яркий социальный, жёсткий театр (я его, кстати, очень люблю), наш проект выглядит странно, даже реакционно. Но мы уверены, что постановка комедии Бомарше в театре, где работал Александр Таиров, требует именно такого решения.

С чего начиналась работа над сценографией «Женитьбы Фигаро»?

Решив, что спектакль будет роскошным, я определил для себя, как должна выглядеть на сцене дворцовая роскошь XVII-XVIII веков. Мы с Евгением Писаревым специально приезжали в Петергоф смотреть Большой и Малый каскады. И поняли: это идеальное пространство. По тому же принципу устроена декорация «Женитьбы Фигаро». С одной стороны, это очень опасное пространство: героям негде спрятаться, каждый из них как на подиуме. Но это делает предельно выразительным каждое движение, каждый жест. А с другой стороны, это многоярусное пространство: все люди на сцене видны, и может параллельно происходить несколько историй.

Вы долго обсуждали эту идею?

По-моему, режиссёру и художнику не нужно много разговаривать. Они должны понимать друг друга на каком-то ином уровне.

В этом сезоне Евгений Писарев выпускает в Большом театре оперу «Женитьба Фигаро». Вы – художник-постановщик этого спектакля. Оперная версия сценографии «Женитьбы Фигаро» сильно отличается от той, что сделана в драматическом театре?

У оперы совершенно другое пространственное и сценографическое решение. На этот раз в основе сценографии – огромная картина Мондриана, часть плоскостей которой движется и трансформируется. А костюмы будут из

коллекции Ива Сен-Лорана. Думаю, я рассказал достаточно. Остальное зрители увидят, придя на спектакль.

«Женитьба Фигаро» на подиуме, опера «Итальянка в Алжире» на шахматном поле… Как вы это придумываете?

Если внимательно прочесть текст либретто, становится не по себе. Во времена Россини эта опера воспринималась как изящная безделушка. Сейчас ситуация в обществе абсолютно другая. Как в XXI веке поставить историю о принятии мусульманства и об «идиотах турках», которых обдурили итальянцы? Как сделать спектакль, чтобы зрители не устроили демонстрацию из-за оскорбления их религиозных чувств?

В общем, нужно было найти какой-то необычный ход, при котором снимались бы все вопросы, связанные с идеологией. И мы его придумали: на сцене шахматная партия. Это вполне оправданно: шахматы – старинная арабская игра. И позволяет сделать комедию положений художественно убедительной. Враги, как в игре, выбраны условно, и нет проигравших. По-моему, есть оперы, которые можно наполнять современным смыслом, а есть такие, которым это противопоказано. Особенно, если их сюжет, как у «Итальянки в Алжире», связаны с религией.

А не кажется ли Вам, что некоторые оперы, например, «Евгений Онегин», нужно на какое-то время вообще оставить в покое? Их постановки, как правило, удручают штампами и похожей сценографией. «Евгений Онегин», который Вы поставили с Василием Бархатовым, стал редким исключением. О чем Вы хотели рассказать, сочиняя этот спектакль?

Наш «Онегин» о жизни в деревне: в определённой, узнаваемой среде. И эта деревенская жизнь, как мне кажется, никем до нас не была выписана в «Онегине» так подробно. Например, сцена дуэли решена так: зимой, после именин Татьяны, где произошла драка, две толпы подвыпивших мужиков на заледеневшей реке, подталкивают Онегина и Ленского навстречу друг другу: «Ну чё, интеллигенты, давайте!». Те совершенно не хотят драться, пытаются убежать. Но Ленский поскользнулся, упал, ударился головой о лед и погиб. Всё, никакой дуэли! И возникает острое ощущение нелепости происходящего. Эта толпа мужиков у нас очень точно прописана и узнаваема.

Последний акт оперы о несбывшихся надеждах Татьяны и её развеявшихся иллюзиях. Мы перенесли действие на вокзал. Там происходит бал, знаменитый полонез играет военный оркестр. Онегин думает, что ему устроили торжественную встречу, но на самом деле встречают Татьяну, которая вернулась в родной городок. Увидев Онегина, она пытается немедленно уехать, и очевидно, что это встреча совершенно других людей. Я рассказываю вам о наших намерениях. Насколько их удалось воплотить, судить не нам.

Вам обычно удается воплотить задуманное? Декорации на сцене сильно отличаются от их первоначальных эскизов?

Конечно, начиная работать, сталкиваешься с реальностью и зачастую испытываешь разочарование. Но я почти всегда добиваюсь, чтобы на сцене всё было так, как на макете. Стараюсь не работать в театрах, где всё потом превращается в руины, грамотно составляю договоры. И потом, я же многоопытный товарищ и понимаю: вот это я сделаю, а этого не сделаю никогда.

Как Вы относитесь к современным театральным технологиям?

Не нужно думать, что если появилось что-то новое, то все существовавшее до него непременно должно исчезнуть. Например, с годами стало ясно, что компьютер – это просто инструмент. Посмотрев компьютерную графику, я сразу понимаю, кто её делал, художник или не художник. Есть у него профессиональное образование или нет.

Чему сейчас, на Ваш взгляд, нужно учить будущих театральных художников?

Мне кажется, что и театральных художников, и режиссёров нужно учить искусству композиции. Оно должно стать обязательной дисциплиной, как у музыкантов. А дальше нужно помочь художнику выработать свой индивидуальный язык. Развивать у него независимое свободное мышление. Хотя, мне кажется, что научить сочинять сценографию невозможно, как невозможно научить писать музыку.

Скажите, что самое трудное в профессии театрального художника?

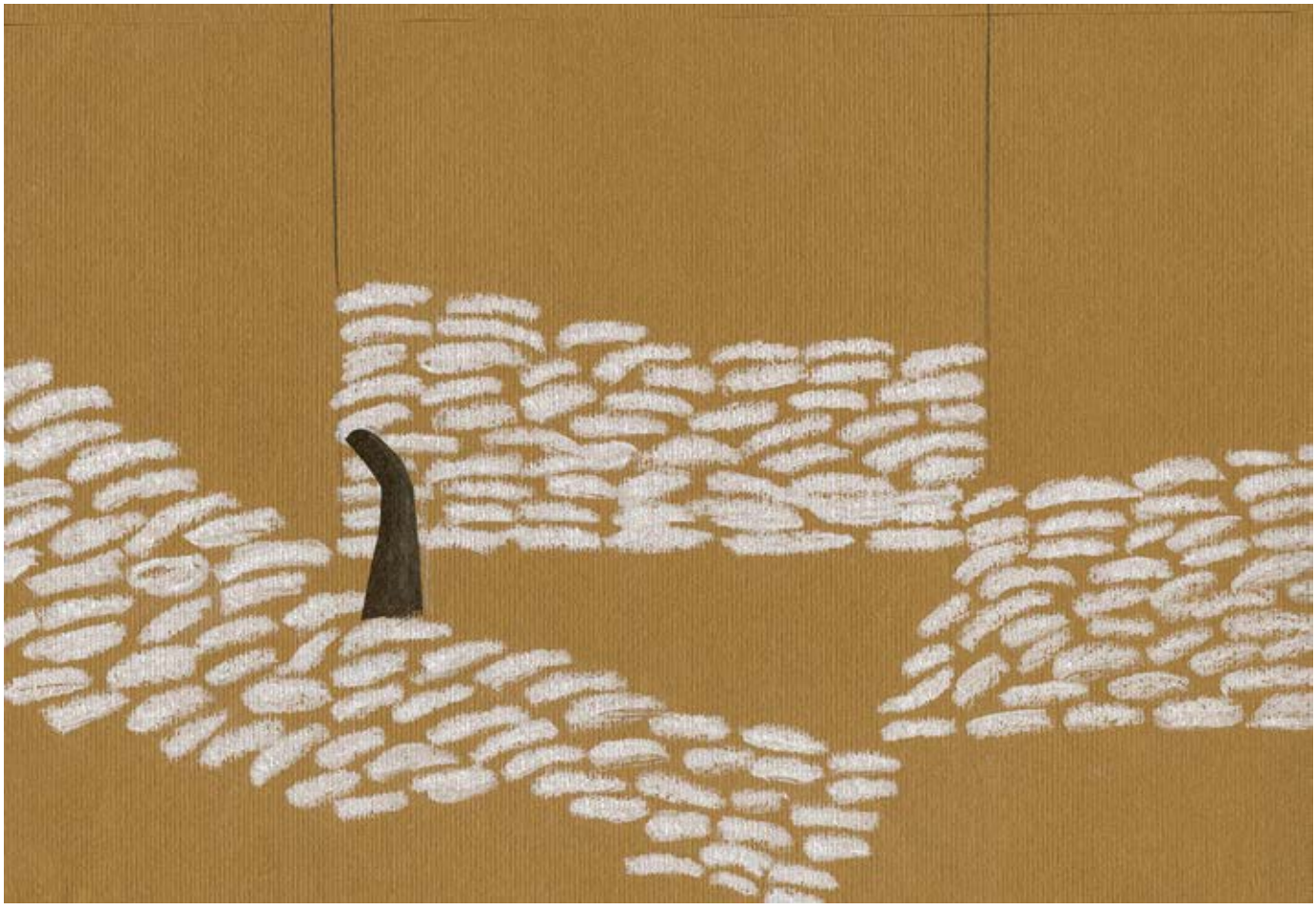
Генерация идей. Приглашая меня как художника-постановщика, режиссёры ждут, что я предложу необычную идею сценографии. А если идеи нет, но контракт уже подписан, и работа всё равно должна быть сделана? Что тогда? Каждый художник знает, как это мучительно, когда все от него чего-то ждут, а он не оправдывает ожиданий.

А самое счастливое?

Момент, когда закончил одну работу, а другая ещё не началась. ■

Фото предоставлены пресс-службами театров

▸ *Сцена из спектакля «Женитьба Фигаро». Худ. З. Марголин*



▸ *Д. Боровский. Эскиз декорации спектакля «Медея». Театр на Таганке. 1995*

▸ *Д. Боровский. Макет спектакля «Медея». Театр на Таганке. 1995*

ВОКРУГ МЕДЕИ

РИММА КРЕЧЕТОВА

95 год. На Таганке репетируют «Медею».

Авторский коллектив – всё знакомые лица. Таганская «обойма». Режиссёр Юрий Любимов. Художник Давид Боровский. Композитор Эдисон Денисов.

Но… нет актрисы на роль Медеи. Репетирует Люба Селютина, и репетирует хорошо. Однако Ю. П. не скрывает: это временно. Он ищет. Думает. Думают и все вокруг. Возникают кандидатуры самые неожиданные. И - вытесняются новыми. Дольше других продержались, насколько помню, две: Нина Ананиашвили, прима балета Большого театра и... Новодворская. Да, да, сама Валерия Ильинична. Она тогда дружила с Таганкой, приходила на спектакли, и Ю. П. любил говорить с ней о политике. Они прекрасно понимали друг друга.

В те годы круг собеседников Ю. П. решительно обновился. Прежняя таганская «знать», завсегдатаи кабинета Любимова 60-70-х годов, - писатели, поэты, лучшие представители московской и питерской интеллигенции, иностранцы разной степени значимости, но иностранцы же, теперь уступили место молодым, энергичным политикам, этим уверенным в себе труженикам перестройки. В этом новом контексте Новодворская-Медея смотрелась бы современно и дерзко. Шуму было бы много. А Таганка, и прежде всего сам Ю.П., без привычного шума уже начинали скучать. Театр без скандала, не театр - как-то скажет Любимов.

Но был и другой подход к актерской проблеме. Спектакль делался вовсе не потому, что Ю. П. так сильно увлекся пьесой. Увлечься ему предложили греки: два неожиданно «античных» спектакля «Электру» и «Медею» Таганка поставила по заказу Афинского фестиваля. И этот контекст требовал не политических игр, а художественных решений. Вот тут-то известная балерина, да ещё почти «соотечественница» Медеи, была вполне на месте.. Но как быть тогда с текстом? Танцует она прекрасно, но сможет ли говорить… Ананиашвили приходила на репетиции, внимательно смотрела, как работает Селютина. Была обаятельна и общительна. Подарила мне открыточку со своей фотографий, с грузинским автографом, смешным рисуночком от руки. И - исчезла. Что и почему не сложилось – неведомо. Были ещё варианты, менее экзотические, но и они отпали. Роль так и осталась за Селютиной, которая изначально считалась второй исполнительницей, ведь ни Новодворская, ни другая какая-нибудь звезда, политическая или художественная, не стала бы намертво привязывать себя к таганской афише. Одно дело сыграть, другое – играть постоянно.

Но кроме проблемы Медеи, в спектакле с самого начала стала назревать ещё одна, гораздо более сложная. Расхождение в подходе к пьесе между Любимовым и Боровским. Это для Таганки было явлением непривычным.

Прежде режиссёр и художник выходили к труппе с единым замыслом и готовым макетом. Это же потом что-то могло искаться, меняться, но либо в рамках прежнего замысла, для его художественного усугубления, либо – по обоюдному согласию. И вдруг… Причем это «вдруг» не объявляло о себе открыто, оно как-то незаметно вкрадывалось в спектакль. И коренилось оно в самой сути, в трактовке античной пьесы на сегодняшней сцене.

Изначально предполагалось уйти от « и по-гречески ляпнули ааа», найти интонацию не архаическую, а сегодняшнюю. Именно с этой целью, взяв за основу перевод Иннокентия Анненского, заказали новый перевод всех хоров Бродскому. Тут был важный для Таганки подтекст. Когда-то театру пришлось отступить, снять его имя с афиши. Речь идет о «Гамлете», где были вставки из пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Пьесу перевел Бродский. Репетиции шли замечательно. Шекспир и Стоппард работали остро, с полным понимнием друг друга. Но то ли Стоппард где-то не то сказал о нашей советской родине, и его тексты по железной логике тех времен должны были быть изъяты. То ли власти уже подходили к финалу своих отношений с неугодным поэтом и не желали никакого нигде его присутствия. То ли эти две причины совпали. Но от вставок театру пришлось отказаться, вырвать их с кровью из практически готового спектакля.. С ними вместе исчезла и фамилия переводчика. И вот теперь – все возвращалось на круги своя.

Бродский перевел хоры жестко, приблизил их к сегодняшней речи, использовал низовую современную лексику. Давно прошедшее и современное встретились на плцдарме античной трагедии. Боровскому перевод очень нравился, он всегда ценил подобные сближения, и сам был мастер их создавать. Но и Любимов первое время хвалил перевод и с гордостью читал письмо Бродского, которыми тот объяснял принципы своего подхода к переведенному тексту. Но шли дни и недели, Ю.П. Энергично репетировал. И постепенно влюбился в поэтическую интонацию Анненского. В его сознании она все больше и больше для него совпадала с интонацией изначально «античной». И он теперь уже не цитировал письмо Бродского и однажды даже называл поэта холодным метристом. В результате он, как в прежние дни на репетициях «Бориса Годунова», стал следить за текстом, который произносили актеры, не по смыслу и чувству, а по точности соблюдения ритмики стиха. Каждая запятая должна был быть «произнесена», каждая пауза выдержана идеально. В результате уже не стилистика хора влияла на художественную природу спектакля, как предполагалось в самом начал, а хор терял свою сегодняшнюю лексическую остроту, подавляемый декламацией. Для работы был приглашен известный композитор Шандор Каллош. Именно он занимался вокальным и пластическим поведением хора, но сниженная интонация Бродского

не заразила его. Спектакль тяжелел на глазах. Прежде живое в нем становилось живым минимально. И удивительным, простым и емким для глаза, наполненным многими смыслами декорациям Боровского становилось на родной таганской сцене все неуютнее. И все заметнее они как бы отслаивались, отстранялись от актеров, и от той истории, которую эти актеры, стараясь не пропустить запятые, рассказывали.

Я сидела на репетициях почти ежедневно. В перерыве часто поднималась в крохотную мастерскую-макетную к Боровскому. И немного сплетничала. Потом мы обсуждали ситуацию, иногда под записывающий диктофон. То, что здесь печатается, как раз и есть некоторые кусочки из этих записей.

Д.Б. Нельзя сегодня, приемами древнегреческого театра, ставить древнегреческую пьесу. Нет, конечно, в принципе это возможно, на основе всего изученного, опубликованного сделать спектакль. Там будут котурны, маски, особый способ декламации и почее. Но ведь это не живой современный спектакль, это реконструкция. её хорошо осуществить в Греции, в реально сохранившемся амфитеатре. И туда отправлять туристов, как на историческое шоу. Пусть смотрят, как это (очень приблизительно) было. Замечательно. Но если вы считаете себя современным театром, надо, с моей точки зрения, исходить не из эстетики античного театра, а из литературы. То есть – из пьесы. Из того, что для нас сохранилось в этих пьесах, чем они живы сегодня, что в них нас задевает. И выяснится, что это связно вовсе не с тысячелетиями, а с человеком. Который, как известно, в самом основном не меняется.

Р.К. Но так и остается загадкой.

Д.Б. Да. Я предлагал и уверен, что на Таганке «Медею» надо было ставить по Брехту.

Р.К. Любимов в самом начале вспоминал Брехта, «Доброго человека из Сезуана». А потом как-то перестал. Значит, вы не вполне сговорились?

Д.Б. Это не только я, но, наверное, и любой художник, при наговоре с режиссёром, пристраивается к тому, что говорил режиссёр. Это лестно для режиссёра, мол, это он придумал. У каждого тут свои приемы и секреты. Когда художники встречаются и рассказывают всякие байки, узнаешь знакомые повадки. К сожалению, не все режиссёры понимают, чем этот сговор грозит дальше. Развитие или не развитие. Часто, поскольку у него нет своей идеи, он соглашается с художником. А потом начинает испытывать неловкость. И ты тоже испытываешь неловкость.

Р.К. А режиссёр потом говорит, что художник его подставил, сделал такую декорацию, в которой, как вы видите, невозможно развернуться.

Д.Б. Да. Но зачем же ты соглашался? Отсюда приходится добиваться разными уловками... Но это же все ненормально.

Возвращаюсь к «Медее». Я исходил из того, что сцена должна представлять некий пейзаж. Хорошо бы пейзаж современный. В современном пейзаже современные люди. Мы, сегодняшние. Пейзаж может быть разный, могут быть обгоревшие деревья, а могут кипарисы быть. Или камни. А может горы, скалы. Земля, песок. Каждый выбирает, что по его ощущениям выражает пейзаж двадцатого века. И на этом фоне – люди. Какие мы есть. И внешне, какие сегодня люди. Это каждый делает в силу того, что он чувствует, понимает про сегодня.

Значит, мы выбрали, что наш пейзаж сегодня вот такой. Если не разобраться, то он может напоминать развалины или чего-то еще. Может быть кинохроника, которой нас пичкают бесконечно о сегодняшних войнах. Они ни чем не отличаются от прежних. Войны были всегда. Я не помню времени, когда историки отмечали на земном шаре отсутствие войн. Они полыхали где-нибудь то больше, то меньше. А древняя Греция это ведь морская держава была. Воевала постоянно. Но не будем же мы притворяться, что действие происходит кучу лет назад. Миф, который может называться «случай Медеи», он – человеческий. Он был, он и будет. Этим и жив. А чтобы он был наполнен сегодняшними человеческими страстями, мы и избираем такой пейзаж и людей в этом пейзаже. Тоже важно, какие они? Мы выбрали – вот такие. Много проб было в ту или другую сторону. И я ещё раз предупреждаю, что это была одна из попыток найти терпкий вариант мифа. Допустим, что «Медею» играет армейская самодеятельность. Ведь может быть и так. Во всех областях человеческой деятельности есть люди, увлекающиеся драматическим искусством. И в любой армии и поют, и пляшут, и играют. Вот представте себе такой стык. С одной стороны вроде бы театр, но проявляющийся через...

Р.К. Туповатое солдатское сознание...

Д.Б. Да. Вояк, людей, занимающихся мужским промыслом. Теперь это выросло вообще в способ заработать деньги, накормить семью. А ещё - куда-то поехать, посмотреть мир. Он же другое не может, например, написать картину, в ресторане сыграть на саксофоне. И вот заключает контракт. Поехать, поубивать где-то там немножко людей. Выгодно. Стрелять его когда-то научили или научат. Это стало делом, бизнесом. И вот эти мужики, у них жены есть, семьи, решают: а давайте разыграем... Из этого может получиться человеческая трагедия. Театр ведь это все-таки игровое начало, в какой-то мере игра легкомысленных людей. Другое дело, что легкомыслие иногда оборачивается...

Р.К. Это вообще такая хитрая вещь. За театром всегда стояли взрослые, умные, серьезные люди, которые играли легкомысленными людьми для других людей в легкомыслие.

Д.Б. И оказывалось, что без этого люди не могут, им необходима игра. Те, которые сами не наделены такой способностью, идут смотреть на других, наделенных, чтобы получить через них ощущение игры. Если ходят в театр, значит, это зачем-то необходимо, значит люди обладают игровым инстинктом. А потому и в армии занимаются драматическим искусством.

Р.К. А дедовщина? Это ведь тоже в какой-то мере театр. Жестокий. Но зрелищный.

Д.Б. Жуткий.

Р.К. Давид Львович, но как связывается с античным текстом эта современная житейская «грязь»... Миф же остается мифом. Он высокий. Все равно высокий. Он ведь зачерпывает из каких-то глубин человеческих.

Д.Б. Конечно...

Р.К. И вот приходит современный человек. И он должен ощутить, что это и про него. Не только «случай Медеи», в древних-то греках во всех это было...

Д.Б. Не только в древних греках, было во всех, всегда. И осталось. Человек отдает другому себя...

Р.К. Через многое непереступимое переступает...

Д.Б ...и получает расчетливый жестокий удар. Так всегда было и будет среди людей. Это жизнь. А высоким стало потому, что попало на высочайший тип характера. Другие ведь смирялись.

Р.К. Но тут есть один момент. Всегда-то всегда. Но когда наступает финал, и она убивает детей, у меня возникает психологический срыв. До этого момента я была с Медеей, удивлялась ей, но понимала её. А тут – все... И театр должен сделать что-то невероятное, чтобы зритель, современный, смог психологически адаптироваться в такой, с нашей точки зрения, изуверской ситуации. Иначе миф перевернется с ног на голову. И в финале

возникнет отчуждение. И самому театру как-то к этому надо отнестись

Д.Б. Да. Но два дня назад на репетиции случился важный момент. Шандор проводил с актерами разные эксперименты, и после одного такого обрадованный Ю.П. сказал: «Все. Я, как делать финал, знаю». Он даже поблагодарил актеров. Трагедия должна в финале достигнуть катарсиса. Но как это сделать? И вот вроде бы что-то наметилось. Шандор сказал, что в каждом человеке, тем более актере, есть запас неведомых звуков. Мы общаемся с помощью звуков, к которым привыкли, которым обучены жизнью. Соответственно развиты у нас и связки. Но множество звуков, вполне доступных, мы не используем. И актеры получили задание. Издавать звуки, какие только придут в голову. Непривычные. Искать в себе голосовые резервы. И вот позавчера они это показывали. Первым вышел Золотухин. Стал жутко хрипеть. Я не могу вам показать, у меня сразу начинает першить в горле. А у них луженые глотки, они стали выть, кричать, храпеть. А у меня с детства осталось – я видел, как отец умирал. И вот эти звуки агонии я до сих пор помню. То, что они делали было похоже на агонию. Потом бабье вступило. Орут все. Там особенно одна девочка... Знаете есть плачь-причитание? Так вот она закрыла лицо платом и как пошла... Замечательно. Представляете? Любимов подошел ко мне, мол, готовый финал.

Р.К. Представляю. Даже нечто подобное уже слышала. У нас на Щелыковском семинаре была норвежская пьеса про трех стариков. Там они каждую неделю собирались и играли в какую-то известную вроде бы, карточную игру. Проигравший не деньги платил, а должен был кричать как какой-то дикий экзотический зверь. И вот финал, а он безысходный. И был построен на том, что все они кричали на разные голоса. Слоны, бегемоты, гиены, не знаю кто еще. Было очень страшно.

Д.Б. Да, замечательно. И тут тоже кто-то птицей кричал...

(В результате в спектакле финал был другим. На дальнем плане убитых детей выкатывали совсем «по-гречески» на особой тележке - эккиклеме. И были плакальщицы в черном. И из колонки, что на первом плане и сбоку, мерно и слышно капала вода...)

Д.Б. Я вчера в костюме попробовал, с Шаповаловым. Он играет там дядьку, надзирающего за детьми Медеи. Я его одел в грубые солдатские ботинки, брюки военизированные, с карманами. Они такие ржавые, как то железо. И – два тишорта, белый, нижний, и ржавый. Знаете есть ржавчина такая. Красивая краска. Это поверх белого. У него засучены рукава и беленькое выглядывает. А на голове – косыночка. При этом у Шаповалова такая хорошая небритость. И он нажил пузо. На авиабазах такие бывают механики. Стареющие. Тип такой. Шаповалов профессиональный музыкант. С невероятным слухом. Он на многих инструментах играет, на трубе – гениально. Когда служил в армии на горне давал побудку. Вот представьте. Безмолвие. Тихо. Выходит Шаповалов и на трубе играет несколько начальных фраз «На сопках Манчжурии». Тата-ти-тити- тити... И обрывает. Только, чтобы узнали. И тут, продолжая, врубается духовой оркестр...

Как вы знаете, Бродский перевел для Таганки все хоры, и при этом во многом использовал слова чуть ли ни из блатного жаргона, грубые современные слова. Хотя сам-то он классик. И его поэзия на этих базах лежит. И тем не менее, он обогащает текст вот такими украшениями современного языка.

В прологе, в женском хоре, они рассказывают всю предисторию Медеи в очень сжатой форме. Что она ради Ясона бросила все. Но поскольку это рассказывают бабы, это выглядит немного не то, что сплетни, но как обычно женщины собираются и начинают рассказывать разные случаи. Или это хор рассказывает нам, или это просто так рассказывается в компании, или...

Р.К. Бесконтактно.

Д.Б. Да, вообще. Или... Попробовать (попробовать ведь ничего не стоит) снизить все до уровня военной части. Я вам читал письмо Бродского, которое он прислал в театр. Оно замечательно заканчивается: «А были ли вы в Коринфе?». И про портовую грязь, и что там самые злые комары во всей Греции. Снижение резкое. И вот, исходя из этого, представить, что в современном Коринфе стоит какая-то часть. Нефть, грязь, комары. А земля-то помнит страсти роковые. И вот играется вальс. Штрауса, допустим, такой, что весь мир играет. И проносятся пары – девушка и солдат. Останавливается музыка на секунду. Они словно в кадр попадают. Она солдату говорит свое четверостишье, она не залу рассказывает про Медею, а ему.. Опять музыка, они исчезают, проносятся вторые. Стоп кадр, продолжение рассказа. Опять музыка... И когда они все шестеро протанцевали, вдруг какой-то страшный звук, что-то ужасное. И Медея за стенкой: «Аааааааа!!!!». И – началось. Если мы сделаем по-человечески, мы тем самым скажем, что это вечно. Это не когда-то была такая Медея, которую обидел Ясон. Кругом нас происходит... Я сегодня утром хотел предложить – давайте, попробуем. Но...

Р.К. А что Денисов. Ведь тут музыка...?

Д.Б. Ему Любимов заказал музыку раньше. Он же теперь как продюсер. Заказал музыку, декорации, ну, а там, мол, увидим. А Денисов, бедняга, лечится после аварии до сих пор.

Р.К. Но он ведь выкарабкался уже.

Д.Б. Да, он выкарабкался, и голова работает, но у него с бедром ещё проблемы...

Р.К. Ну, композитору бедро не важно. Лишь бы голова работала.

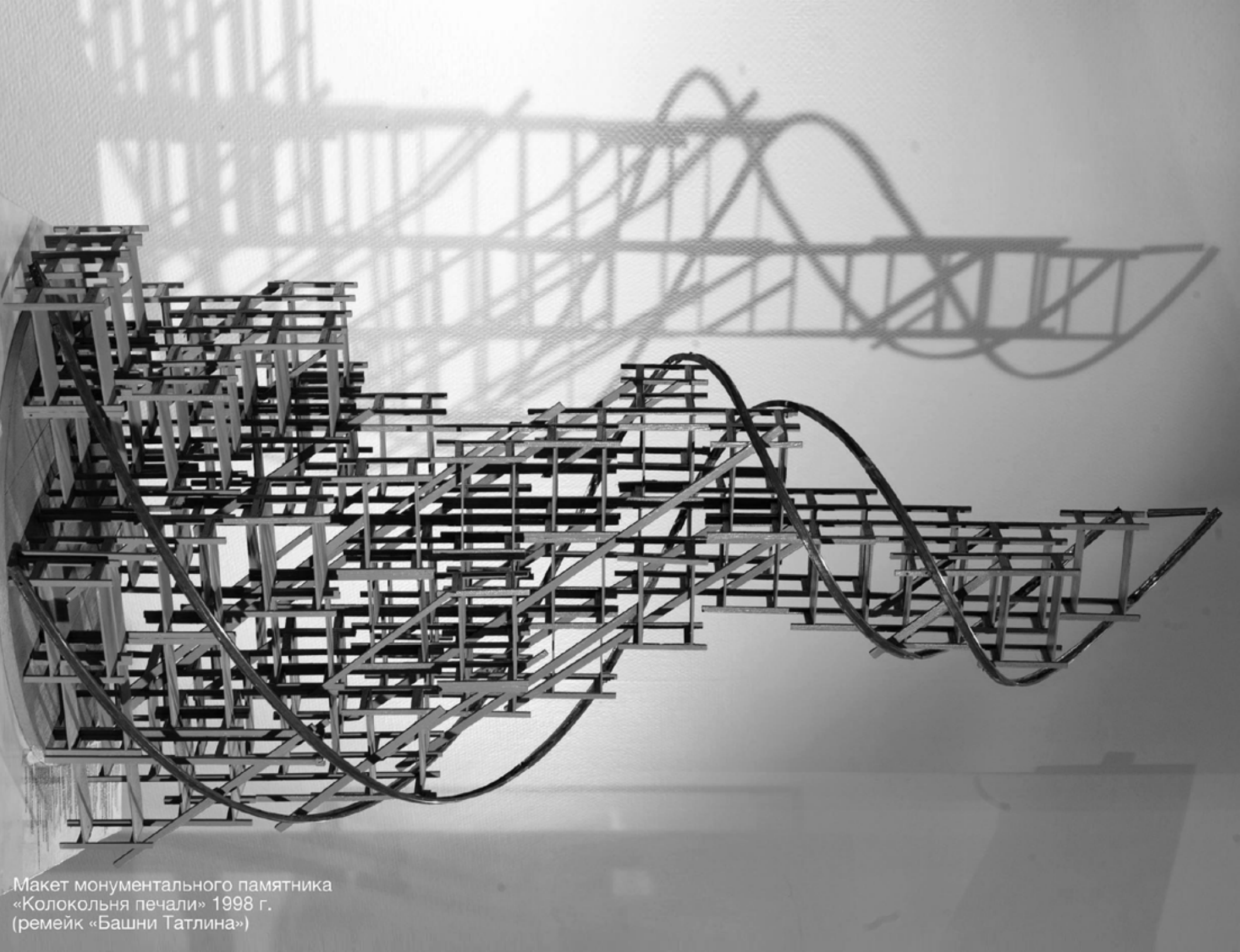
Д.Б. Да, но он ещё и человек, Римма Павловна. Вы иногда такое скажете... «Композитору бедро не важно»... Ну, ладно. Ю.П. вчера, в перерыве, когда он дал артистам пойти чай пить, остановился и начал тихо: «Гул затих, я вышел на подмостки, прислонясь к дверному косяку...». И все остановились. Он так замечательно прочел. Я сказал: «Вот, Юрий Петрович, я вам вчера говорил об опыте поэтических представлений. Знаете, почему вы так здорово читаете? Потому что вам нравятся эти стихи. Ваше наслаждение их произносить передается мне. Вы не заученно говорите, вы как инструмент трепещете в них. Вы сотый раз их будете произносить, и в сотый раз я буду чувствовать, что они вас самого захватывают. А если актеры будут как-то специально (передразнивает хор в «Медее») декламировать, то это чистая форма, не задевающая никого.

Р.К. И что он?

Д.Б. Пока он не уверен, он никогда не спорит. Только в уме прикидывает. Он же Весы.

Р.К. Ну, Ю.П сейчас в хорошей форме.

Д.Б. Замечательной. Физической. Восемь часов репетирует. Положен актерам восьми часовой рабочий день, спектаклей нет. Значит – восемь часов репетиции. Хорошо если минут сорок про Медею скажет, а так – Ельцин, Ельцин, Ельцин... Увлечен политикой совершенно. Меня не было полтора месяца, когда вернулся, увидел, пришел в ужас. Я убежден, что если театр берет перевод Анненского, то все слова должны быть Анненского, но все запятые – театра. Он их довел со своими запятыми до такой декламации, будто это не Таганка, а Малый театр. Он, оказывается, им даже запись Остужева для примера приносил. И вот я стою на сцене, Люба Селютина изо всех сил старается, а мне плевать... Я ничего не чувствую. Все ушло. И главное – любовь. А без сумасшедшей любви этой бабы и этого мужика ничего нельзя в этой пьесе по-настоящему сделать... ■



Макет монументального памятника
«Колокольня печали» 1998 г.
(ремейк «Башни Татлина»)

О ПАМЯТНИКЕ ЖЕРТВАМ

СЕРГЕЙ БАРХИН
НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Многоуважаемые читатели журнала «СЦЕНА», я хочу высказаться по одному вопросу. Сижу я у компьютера часто и даже имею переписку с музеем Боровского. Оказывается в Москве может появиться или по видимому, скорее всего, наконец появится Памятник жертвам политических репрессий. Правозащитники и чиновники подыскивают место этому памятнику в Москве. И лучшим местом им кажется Проспект Сахарова. Возможно и так. Я прочитал в «Новой газете» статью Натальи Зимяниной с многообещающим названием «Памятник освобождённому человечеству». Я, правда, не совсем уверен, что человечество уже освободилось достаточно для памятника. Лучше всё же назвать памятником жертвам.

В середине пятидесятых и чуть позже Н. С. Хрущёв уже пытался объявить конкурс на проект Памятника жертвам репрессий. И даже я, как архитектор, уже увидел в мыслях тогда Манежную площадь сплошь уставленную двухметровыми скульптурами жертв. Все фигуры в моём воображении напоминали архаические греческие фигуры, идущие в никуда.

Но архитектурные конкурсы хоть и хороши, и демократичны, но дают возможность объявить проекты не получившимися, а конкурс неудавшимся. А время уходит. И тогда тоже ушло, а памятник так и не осуществился.

Когда-то давно, в двадцатые годы, даже в девятнадцатом году, для выставки в Париже великий Татлин сделал модель Башни «ПАМЯТНИКА III ИНТЕРНАЦИОНАЛУ». Он делал этот проект надеясь на светлое будущее всего человечества и, конечно, народов России. Вы все знаете эту башню, поэтому я не буду даже пытаться описывать её.

Часто, все годы нашего знакомства, Давид Боровский рассказывал мне об одной своей старинной идее, связанной с той знаменитой башней Татлина.

Давид Львович был хорошо знаком, дружил и многократно работал с режиссёром Леонидом Викторовичем Варпаховским.

Варпаховский не только был учеником и соратником В. С Мейерхольда, но и просидел в лагерях, и даже в Магадане с 1936 по 1956 год. После смерти Л. В. Варпаховского Боровский проектировал надгробие Леониду Викторовичу, уже другу и учителю.

Когда они вместе делали «На дне» М. Горького в болгарской Софии, Варпаховский рассказывал Давиду об устройстве лагерных нар. Образ этих нар стал главным в этом и во всех следующих проектах горьковской пьесы у Давида. В «На дне» Боровский впервые сделал лагерные нары символом бесчеловечности.

Идея этих бараков контрапунктно соединилась с идеей спиралевидной башни Татлина. Боровский рассказывал мне и всё думал и думал о своей идее несколько лет. И в мыслях, и в действительности он уже видел то, во что вылилась мечта человечества с залами и съездами. Вся страна была покрыта сетью лагерей. И Боровский лагеря эти даже видел.

И тогда, тоже для выставки в Париже, он сделал макет чем-то напоминающий мировой шедевр Татлина. Иногда этот макет он называл «Колокольней замученных», иногда «Колокольней печали». Два железнодорожных рельса, устремляясь в небо, обвивают композицию из 74 двухэтажных лагерных нар, устремляясь в небо.

Макет был сделан Давидом Боровским в обычном для театра масштабе одна двадцатая. В жизни эта композиция будет метров двадцать - двадцать пять высоты. Её размеры очень человечны, поскольку связаны с размером нар для человека. Когда я видел эту башню-памятник в другой мастерской Давида Львовича, нары были деревянными. В новой же мастерской-музее Боровского эти нары выкрашены серым. Они - бетонные, ещё более пригодные для памятника жертвам политических репрессий.

Прекрасно зная практику ещё советских и российских архитектурных конкурсов, которые длятся долго и, если и доходят до строительства и открытия, то за десятки лет и более. Так проектирование и строительство памятника победе над фашизмом на Поклонной горе длилось пятьдесят лет. Я уже не говорю о практике российского премирования проектов, и получения заказов.

Выбор места для памятника будет тоже длится годами.

Но моё предложение не искать его на проспекте Сахарова, а остановиться на музее Сахарова, расположившимся на месте усадьбы Найденовых. Там неподалёку от музея и рядом с памятником российской интеллигенции, пострадавшей в период тоталитаризма, - «Пронзенным Пегасом» Д. Митлянского с коллегами - и расположившимся неподалёку фрагментом Берлинской стены, и установить ПАМЯТНИК ЖЕРТВАМ ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ.

По моему это очень хорошее место, рядом с Сахаровым, интеллигенцией и Берлином. Так как я видел в мастерской Боровского первоначально эти нары деревянными, так и здесь среди деревьев сада эти 74 деревянные нары с двумя железными рельсами, звенящими от ветра в память погибших будут очень органичны и уместны. Не надо ждать чего-то нравящегося всем, этот проект настолько хорош, что нужна одна подпись и совсем скромные средства.

Если Татлин не получился, то давайте сделаем шедевр Боровского. ■

ДЕЛАКРУА. МЕЖ ДВУХ НАПОЛЕОНОВ

МАКСИМ КАНТОР

Называешь имя великого художника и сразу видишь лица его героев: Модильяни рисовал хрупких людей с длинными шеями, похожих на фламинго, а Рембрандт – скорбных стариков.

Художники, конечно же, отличаются друг от друга манерой накладывать краску и держать кисть, но главное отличие – в лицах людей, которых художники создают. Ведь они могли нарисовать кого угодно, а нарисовали вот этих, очень определенных; и мы различаем художников по их персонажам. На любом холсте Ван Гога появится усталый человек с глубоко посаженными глазами, ввалившимися щеками, волчьим прикусом – труженик, выживающий в нужде. Мы помним нежных дикарей Гогена и сентиментальных землепашцев Франсуа Милле, гордых прачек Оноре Домье и крестьян Сезанна, похожих на горы. Вы никогда не спутаете героя Брейгеля и героя Босха, несмотря на формальное сходство художников: герой Брейгеля кряжист и самоуверен, герой Босха беззащитен и субтилен.

Микеланджело показал, как выглядят пророки, Гойя показал идальго, Пикассо показал бродяг, Петров-Водкин показал облик советского горожанина. Скажите: как выглядит герой Эжена Делакруа? Портретов современников им написано мало. Набор знаменитостей: Паганини, Жорж Санд, Шопен, автопортрет художника – список невелик. Но вообще-то Делакруа написал толпы народа, многие тысячи человек; просто их запомнить очень непросто. Делакруа написал сотни исторических и мифологических картин, сотни экзотических охот и поединков – вы видели марокканцев на конях, турков в тюрбанах, алжирских женщин и рыцарей, античных героев и ангелов – скажите, кого из них вы запомнили настолько, чтобы сказать: вот типаж, воспетый Делакруа, вот уникальный характер?

И почему у великого художника нет определенного героя?

Спустя сто лет после Делакруа художник мог бы возразить: мол, он выражает себя непосредственно через пятно и линию, а конкретные герои ему не нужны. Допустим, Малевич изобразил идеал казарменной утопии просто геометрическими формами – квадратами и прямоугольниками. Но Делакруа работал в то время, когда главным в картине был антропоморфный образ, зрителю требовался рассказ о человеке.

Делакруа говорит страстно и много, он пересказал античные мифы и историю Франции, на его картины ссылаются все; Делакруа – признанный отец всего современного искусства, с него именно началась великая революция в изобразительном искусстве, изменилась тональность рассказа. Искусствовед Гомбрих открывает его именем поворотную главу своей книги – главу о революции в западном искусстве. Странным образом получилось так, что основоположник новаторства чего-то не договорил.

Сделано почти все, он вооружил поколения приемами: найдены контрасты палитры, вихревой мазок, головокружительная композиция. И, вместе с тем, не хватает главного: это рассказ про кого? Делакруа как-то сказал, что при виде своей палитры он приходит в возбуждение, как воин при виде доспехов. И действительно, его палитра – предмет особой заботы и гордости – ежедневно вычищалась им, полировалась как меч, как дамасская сталь. Он чувствовал себя рыцарем – но во имя кого он сражался и кого защищал? В десятках битв, изображенных Делакруа (скажем, «Битва гяура и паши»), нет ни правых, ни виноватых – зритель не в силах сочувствовать ни одной из сторон; так скажите: рыцарь с палитрой сражается на чьей стороне?

Вы скажете: Делакруа - типичный романтик; все романтики любят экзотику, вот и Джордж Байрон написал драму о Сарданапале, вот и Берлиоз тоже написал симфонию «Смерть Сарданапала», чем Делакруа хуже? Делакруа брал сюжеты отовсюду: из Вальтер Скотта, Шекспира, Гете – вдохновлялся всем подряд.

…Делакруа в картине «Резня на Хиосе» ничего иносказательно о парижском обществе сказать не хотел, и соотносить версальских гвардейцев с турецкими янычарами бессмысленно – перед нами лабораторная корреспонденция. Мэтр описал происшествие в экзотической местности – подобно охоте на львов в Марокко, и только. Турок вздымает кривую саблю, красивая гречанка страдает, статисты на первом плане умирают, событие подано в ярких восточных цветах. Поразительными красками передан закат: известно, что, готовя картину к Салону, Делакруа ознакомился с последними достижениями британского живописца Констебля, предвосхитившего яркостью палитры импрессионистов – под его влиянием Делакруа уже в выставочном зале переписал фона «Резни на Хиосе», насытив яркими тонами облака. Картина, выставленная сегодня неподалеку от «Смерти Сарданапала»,

заставляет сравнить смерть невольниц, которых закалывали, дабы положить их тела в гробницу ассирийскому царю – и смерть греков, которых турки рубят ятаганами. И то, и другое – сугубо кровавое дело, но чрезвычайно эффектное.

Царь Сарданапал для Джорджа Байрона – символ обреченной власти; можно подумать, что и Делакруа, рисуя гибель Сарданапала, передает закат абсолютистской власти во Франции, и кризис власти в Европе в целом. Объективно получилось именно так – картина стала надгробьем европейским монархиям. Это эпитафия европейским династиям, умиравшим пышно и праздно, среди любовниц и фаворитов, устроивших на прощание бойни народов. Написанная в начале 19-го века, за сорок лет до франко-прусской войны, эта картина предвосхищает и Франко-прусскую, и Первую мировую. Это эпитафия не только Бурбонам, но и Романовым и Габсбургам, австро-венгерской монархии, германским канцлерам и русским царям. Так можно было бы сказать, но это будет выдумкой – поскольку это произошло помимо воли художника: сам Делакруа таких чувств по отношению к монархиям не испытывал; он Луи-Наполеона принял и поддержал. Ничего подобного Делакруа и не замышлял. Смерть Сарданапала в исполнении Делакруа отсылает скорее к маркизу де Саду: вот так, красиво и жестоко устроена история, восхитимся же её причудами. Кстати сказать, художник именно подобных упреков и ожидал, выставляя полотно.

Но критиковали умеренно, к жестокостям Делакруа публика привыкла быстро. Поразительно, но никто из французских критиков тех лет не указал на этот факт: Делакруа словно бы изымал эмоции из событий. Он был человеком абсолютного хладнокровия или, если угодно, бессердечным человеком. Впрочем, последнее определение никто не решился бы высказать: Делакруа был уже при жизни вне критики – как академики, так и новаторы преклонялись перед ним. Его не смел задеть никакой ниспровергатель канона. Даже грубоватый Курбе, обличитель Салона и академизма, автор высокомерной сентенции о современниках: «остается только как бомба пронестись мимо всего этого» - и тот на святыню не посягнул. Сезанн, для которого авторитетов не было, пошел на Эмиля Бернара с поднятыми кулаками, когда ему почудилось, что тот непочтительно отзывается о Делакруа. «Несчастный, как вы могли сказать, что Делакруа писал случайно?!» То есть, Сезанн был уверен, что любой мазок Делакруа – осмысленное сообщение, точное высказывание.

Делакруа работал много и стремительно писал виртуозно, зная, что пишет, и работал без помарок. Делакруа натренировал руку настолько, что мог нарисовать практически все – поворот, ракурс, наклон; каждый день он проводил утренний час в Лувре, копируя античные скульптуры и Рубенса (он Рубенса обожал), называл эти утренние занятия – гимнастикой. И вот, получилось так, что этот виртуоз и атлет (а он достиг в рисовании атлетизма), нарисовал все – но не захотел создать своего героя, свой собственный оригинальный образ человека. Все относились к Делакруа как к чуду света, почти как к Богу. А то, что Бог не сотворил человека, не явил героя, это не считалось существенным. Делакруа изобразил не героя, но самый вихрь истории; он нарисовал страсть эпохи, поступь века, он выразил дух времени. Контраст лилового и лимонного – кто ещё до Делакруа смел столь откровенно сочетать противоположное? Охоты и битвы – все пространство холста заполнено криком и топотом; кажется, что это сама история пришпоривает лошадей. Но вот конкретных черт дух времени, выраженный Делакруа, не имеет: им изображен не Наполеон, а дух вообще, напор вообще.

В этом пункте возникает вопрос, относящийся и к философии искусства – и к философии истории: насколько дух времени персонифицирован? Гегель считал, что увидел явленный во плоти дух времени в образе Наполеона, сидящего на коне, – философ увидел императора Франции из окна университета в Йене; правда, Гегель был человек восторженный – в пору обучения в Тюбингене он (вместе со Шлегелем) посадил на рыночной площади «дерево свободы», отмечая Французскую революцию. Делакруа на такие экстравагантные прямые утверждения никогда не решался – он был человеком осмотрительным; или мудрым – зависит от того, как смотреть на вещи.

Многоликих художников мало в истории искусств: Пикассо, скажем, менял стилистику, но никогда не менял убеждений – он как невзлюбил Франко в 36-ом, так и не полюбил каудильо в следующие 50 лет.

Однако великий французский живописец Эжен Делакруа сумел воплотить чаяния обеих Империй и Директории, он сумел выразить нечто, что составляло суть времени, лежащего между двумя царствами, он передал нечто сущностное, что выражалось равно обоими вождями Франции.

Эжен Делакруа выражал время через мифологические параллели. Изучая его творчество, мы должны смотреть на соответствия античных мифов – мифам демократии и либеральной Империи. Проблема, поставленная Делакруа, звучит так же, как проблема Микеланджело: какие предания старины мы возьмем из долгой истории Запада, чтобы воплотить славу завтрашнего дня? как соединим варварское наследие предков и мечты о прогрессе? От Микеланджело не требовалось передать буквально события флорентийской республики – он выражал идею Ренессанса: христианизированную античность. Равно и Делакруа не иллюстрировал строительство Суэцкого канала и взятие Севастополя, он не был хронистом; он, подобно Микеланджело, выражал идею времени. Какую?

Можно утверждать, что Эжен Делакруа выражает не просто девятнадцатый век, но современную Францию – в судьбоносный момент для страны Делакруа выразил бег времени. Как раз на период его жизни пришлась смена эпох: от империи Наполеона Первого – к Империи Наполеона Третьего, через июльскую монархию, Директорию, правление Бурбонов. При Наполеоне Первом ещё грезили античными идеалами, при Наполеоне Третьем уже появились мечты о капитализме, а Делакруа все это совместил и примирил в своих холстах. Делакруа признан учителем нового искусства; он является мостом, переходом, от ▸

искусства Барокко и Ренессанса, от искусства старых мастеров – в наши дни. Делакруа выработал язык, на котором заговорило искусство Запада. Его линии стали азбукой рисования, его цвета стали аксиомой колористики; торговцы картинами продавали поскребки с палитры Делакруа – то есть сухую краску, счищенную его учениками с палитры мастера и сохраненную для потомков. Это цветные струпья краски Эдгар Дега разыскивал по лавкам Парижа, покупал, изучал. Всякий французский живописец (Мане, Дега, Сезанн, Курбе, Редон, Ван Гог) признавал уроки Делакруа; а в то время сказать «французский живописец» значило то же самое, что сказать «флорентийский живописец» в пятнадцатом веке. Париж был столицей искусств, и Делакруа был законодателем вкусов в самом сердце живописи.

С кем же сравнить его в истории искусства? Помимо Микеланджело, и поставить рядом с ним некого.

Делакруа изобразил так много разных исторических эпизодов, что хватило на все ипостаси патриотизма, при различных формах правления, антагонистичных друг к другу; он никогда явно не присягал никакому из режимов, хотя был государственным мужем – расписывал муниципальные здания. Делакруа никогда (в отличие от Стендаля, например) не присягал бонапартизму; он никогда не принимал сторону восстания (как Курбе во время Парижской коммуны), он не замечен в сочувствии повстанцам (как Жорж Санд в феврале 1848-го) и одновременно он никогда не затворялся в мастерской (как Сезанн в Эксе). Это был завсегдатай салонов, верный патриот, государственник (как сказали бы сегодня в России), но без чрезмерной аффектации своих взглядов. Он служил не власти – искусству.

Делакруа, не обремененный семьей и детьми, не отягощенный привязанностями, был устремлен к славе: « я пишу картину, которая сделает меня известным в Париже», это сказано совсем молодым человеком, жаждущим признания; честолюбие сжигало его – он хотел быть академиком, он желал славы. В те же годы Маркс пишет в школьном сочинении, что хочет, «подобно Христу, посвятить себя служению людям» – подобную фразу от Делакруа трудно было ожидать. Художник посвятил себя работе последовательной, честолюбивой. … Эжен Делакруа был великий воин, кондотьер живописи, оружием он владел превосходно, заканчивал сложнейшие композиции быстро, иногда прямо на глазах ошеломленных друзей. Любимые присловья Эжена Делакруа были: «Картину надо заканчивать одним прыжком» или «Разделить процесс писания картины на сеансы так же трудно, как разделить на фазы прыжок». Его поступь у мольберта запомнили все – и ещё столетиями будут учиться: как он широким взмахом подымал кисть, как он рубил кистью по холсту. Он спешил покрывать ещё сырые картины лаком: «да, это вредно для красочного слоя, но надо подумать и о впечатлении, производимом на современников». То была честная ремесленная работа – без подмастерьев; никто никогда не писал за него фона и дали, никто не делал черновой работы, никто не выполнял подмалевок. Его ученик Рене Пио иногда готовил для него краски, но под неусыпным надзором самого мэтра; это была ровная и неумолимая дорога к результату и славе. Палитра Делакруа действительно была вычищена как доспехи, он готовил её всякий день заново, потому что всякий день она снова была в бою, – уже больной, умирающий, он тянул к палитре высохшую руку и вставал с постели. Это был рыцарь живописи, боец. Однажды вечером Рене Пио вошел в мастерскую на Фюрстенберг и увидел, что палитра суха, тогда ученик заплакал и сказал: «бедный маэстро» - он понял, что мастер умер, раз сегодня он не писал красками. ■

Эжен Делакруа. «Свобода, ведущая народ на баррикады».
1830. Холст, масло. 225 х 360

▸ *Обри Бердсли. Avenue Theatre. 1894*

▸ *Дадли Харди. 'A Gaiety Girl'. 1894*

▸ *Дадли Харди. Geisha. 1894*

▸ *Дадли Харди. Woman and Wine. 1897*

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ: ВИКТОРИАНСКАЯ АНГЛИЯ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Время правления королевы Виктории было благотворным для театра в Англии. Особенно бурное развитие пришлось на 1890-е гг.: театры обновлялись, поменялся репертуар, заметно увеличился энтузиазм публики. Британский театр стал более респектабельным.

В это же время идёт становление и развитие английского плаката: создаётся новый визуальный язык, на который существенное влияние оказали французское плакатное искусство и японская графика; поднимается художественный уровень; появляется плеяда талантливых художников, для которых плакат это форма искусства, а не компрометирующее художника занятие, как считалось ранее.

Плакат становится важным элементом успеха театральных постановок.

Первым успешным британским плакатом считается гравюра Фредерика Уокера (Frederick Walker) для спектакля «Женщина в белом» в Театре Олимпик (Olympic Theatre) в 1871 г.

Однако настоящий прорыв происходит только через 20 лет.

Актриса-менеджер Флоренс Фарр (Florence Farr) в 1894 г. поручила молодому иллюстратору Обри Бердсли (Aubrey Beardsley) сделать плакат для прогрессивного театра Авеню (Avenue Theatre). Типичными в те дни были плакаты, изображавшие целую сцену, плотно заполненную фигурами в полный рост, а пустующий фон считался признаком недобросовестной работы. В противовес этому плакат Бердсли очень лаконичен, в стиле японской гравюры.

Плакат вызвал ожесточённые споры: его защитники видели в нём появление современного образа, а противники - ужас, скандал.

В этом же году появляется шедевр Дадли Харди «A Gaiety Girl». Он положил начало целой серии великолепных плакатов, созданных художником для популярного жанра музыкальной комедии. Их центральными фигурами были молодые женщины - веселые, беззаботные и яркие, но в то же время более сдержанные в позах и одежде, чем французские «шеретки».

В 1896 г. Дадли Харди был приглашён создать плакат для имевшей большой успех комической оперы «Гейша». Импрессарио Джордж Эдвардс (George Edwardes) стремился достичь подлинности во всех деталях и даже пригласил в качестве консультанта основателя Японского общества. Также детально был сделан и плакат. Несколько игривый, он изображал главную героиню в ярком, экзотическом кимоно.

Плакат Харди для романтической и зрелищной постановки «Женщина и вино« прекрасно передаёт её суть и настроение.

Художник изображает героиню в роскошном платье, напоминающем хвост павлина. Она не по-английски фривольна - глубокое декольте, сигарета, льющееся шампанское. Она - француженка, соблазнившая добропорядочного англичанина.

Премьера «Женщина и вино» состоялась в театре Павилион (The Pavilion Theatre) в 1897 г, а затем спектакль был восстановлен в театре Принцесс (Princess» s Theatre) в 1899 г.

Полной противоположностью красочным плакатам ар-нуво были работы Джеймса Прайда, и Уильяма Николсона известных как «Беггарстафф» (The Beggarstaffs)

Они создавали плакаты в технике трафарета и коллажа, используя простую оберточную бумагу очень сдержанных тонов, в основном коричневых, чёрных, бежевых, серых.

Их первой совместной работой был плакат «Гамлет» (1894 г.) по заказу исполнителя главной роли актёра Эдварда Гордона Крэга (Edward Gordon Craig). Постановка была осуществлена гастролирующей шекспировской компанией У. С. Харди (W. S. Hardy)

Плакат «Дон Кихот» (1896) для театра Лицеум (Lyceum Theatre) никогда не печатался, потому что заказчик сэр Генри Ирвинг (Henry Irving) решил, что «это плохое сходство".

Беггарстафф. Hamlet. 1894

Подобные происшествия заставили Беггарстафф завершить своё сотрудничество в 1899 г.

Их плакаты с самого начала считались редкими и ценными. Они создали новый графический язык, оказавший влияние на последующие поколения плакатистов.

Плакаты Бердсли, Харди и Беггарстафф находятся в коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне. ■

Беггарстафф. Lyceum. Don Quixote. 1896

ДИРИЖЁР И РЕЖИССЁР В ОПЕРЕ: ДУЭЛЬ ИЛИ ДУЭТ?

ПЕТЕР ШТАЙН – ФЕЛИКС КОРОБОВ
ИНТЕРВЬЮ: НАТАЛЬЯ КАТОНОВА

Идеальным оперным режиссёром мог бы быть только дирижёр, являющийся одновременно режиссёром, или режиссёр, выполняющий в то же время функции дирижёра.
Джорджо Стрелер

В опере после дирижёра я – второй!
Петер Штайн

«Перекрестное» интервью режиссёра Петера Штайна и дирижера Феликса Коробова записано мной во время репетиций оперы Дж. Верди «Аида», с огромным успехом идущей в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Беседа двух главных действующих лиц процесса оперной постановки, открывает, на мой взгляд, истинное значение таких понятий, как «авторский замысел» и «совместная работа над спектаклем». Основная проблема оперной режиссуры очевидна: диалектика отношений между музыкальным материалом (партитурой) и необходимым в каждом спектакле сценическим действием. Итак, в чем заключается актуальность новой постановки? И кто, в действительности, её ставит - режиссёр или дирижёр?

НК: Господин Штайн, Вы много раз в прессе рассказывали о ваших оперных постановках последних лет, таких, как: «Евгений Онегин», «Нос»; центральным событием Зальцбургского фестиваля - 2012 и - 2013 названы в прессе премьеры «Дона Карлоса» и «Макбета». В обширных критических материалах, сопровождающих каждую вашу премьеру, отмечается «добротный, проверенный временем традиционализм», «ориентированность на партитуру». Приходилось читать, что работа в оперном жанре оказалась определяющим и организующим началом вашего творчества в целом. Итак, почему - опера?

ПШ: Я с детства очень люблю музыку. Профессионального исполнителя из меня не получилось, поэтому постановка оперы для меня - единственный шанс ею заниматься.

НК: В чем особенность новой постановки по отношению к исторической премьере, в данном случае, прижизненной постановке оперы «Аида» в Каире в 1871 году?

ФК: Ну, всем известно, что сам Верди на этой премьере не присутствовал, т. к. готовил постановку «Аиды» в La Scala, которая состоялась более, чем через год - в 1872 году. А ещё через год, в марте 1873 года, «Аида» была представлена в Неаполе, театре San Carlo. Так что - исторически - у «Аиды» было три премьеры при непосредственном участии автора в их подготовке.

ПШ: Мною никогда не движет желание «переставить» оперу. Т. е. ситуация фестивальной постановки, конечно, особая – там другие задачи, и мы их сейчас обсуждать не будем. Я хочу сказать, что, прежде всего меня увлекает музыка, я начинаю слушать её постоянно, думать о ней. Постепенно начинаю понимать, что для композитора значил тот или другой герой, почему он был так важен, почему его музыкальный материал развивается определенным образом. И только потом уже приходит решение, каким должен быть спектакль.

НК: Джорджо Стрелер писал, что: «в тех случаях, когда музыка меня увлекает, мне прежде всего хочется разрушить традиционные штампы... найти устойчивое равновесие между традицией и требованиями реальности, между музыкальной темой и сюжетом... ». Что же значит – «поставить оперу»? Какое значение имеет замысел композитора?

ФК: Да простит меня Петер, самым лучшим режиссёром оперы является сам композитор…

ПШ: Совершенно согласен…

ФК: В раскрытии авторской драматургии - величайшее искушение для дирижера. Музыканты меня поймут. Все симфонические (т. е. не – сценические) произведения, даже не имеющие конкретной, обозначенной композитором программы (например: Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского – НК), обладают четко выстроенным драматургическим планом - это называется «музыкальная форма» - и мастерство, гениальность сочинения в конце концов определяются уровнем этого плана. Другими словами – определяются театральностью сочинения.

ПШ: Да, это очень верно! Например, Брамс не писал опер, но материал его симфоний насыщен разнообразием характеров, полон драматических контрастов, делающих впечатление от прослушивания этих сочинений сопоставимым по силе с просмотром оперной постановки. Невероятно театральны также произведения Мусоргского и Шостаковича. Музыкальный материал у Вагнера более статичен. Режиссёр опер Вагнера теснее связан сюжетом, «Кольца»[1], например, в то время как в опере Мусоргского каждый нюанс партитуры, каждый инструментальный тембр является определённым образом, персонажем, действующим

внутри придуманной композитором фабулы, которая и вне постановки несёт в себе огромный заряд театральности, динамики, действа. Мы опять подошли к роли дирижера …

НК: Позвольте ещё раз привести слова Стрелера, его наблюдения очень созвучны теме нашего разговора: «У дирижера должно быть - хотя такое бывает далеко не всегда - точное музыкальное видение оперы (...). А с появлением фигуры режиссёра проблема, вместо того чтобы сузиться, ещё более расширилась. И чем талантливее режиссёр, и чем талантливее дирижер, тем глубже становится между ними пропасть. Правда, она может и исчезнуть. Но для этого нужна единая точка зрения, нужна интерпретация, рожденная общим порывом. На мой взгляд, опера ещё больше, чем драматический театр, нуждается в объединенных усилиях, и главным в процессе объединения этих усилий может быть только дирижер»[1].

ПШ: Интерпретация рождается не порывом, а вдумчивой работой с партитурой!.

ФК: Да, в симфонических программах дирижер является режиссёром каждого произведения и всей программы в целом. Впрочем, всем известны примеры дирижеров – постановщиков опер (Густав Малер, Герберт фон Караян; в недавнем времени – Даниель Баренбойм – Н. К.). Например, долгое время эталонными считались постановки «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Юрием Темирканoвым в его бытность главным дирижером Мариинского театра. Но это исключение, подтверждающее общую практику: опере нужен режиссёр.

НК: Таким образом, инструментом иной интерпретации текста оперы становится режиссура, а партитура как бы априори не является полем альтернативных прочтений?..

ФК: Но именно поэтому в процессе постановки оперы дирижер автоматически воспринимается просто как аккомпаниатор, иллюстратор условно раз и навсегда написанного композитором «музыкального сопровождения», к тому же, усредненного, обезличенного исполнительскими штампами. Основное напряжение, которое возникает на первом, дорепетиционном этапе совместной работы дирижера и режиссёра, возникает именно здесь: режиссёр настаивает на собственном видении развития сюжета, ему хочется преодолеть рутинность, предсказуемость существующих постановок данной оперы, а дирижер смотрит в партитуру, и... не видит никаких оснований для предлагаемых новаций...

ПШ: Так бывает у плохих режиссёров, я сталкивался с такими примерами множество раз. Режиссёр ставит спектакль, и при этом считает, что он умнее композитора, от этого все проблемы. И проявляет свое превосходство во всем, включая сценографию. Это происходит от незнания партитуры, от пренебрежения текстом оперы. Когда два года назад начались переговоры с музыкальным театром Станиславского, я не хотел, чтобы это была «Аида»...

ФК: И я не хотел...

ПШ: Я мечтал поставить здесь русскую оперу, например, «Нос» Шостаковича. Также я сомневался в дирижере ввиду его молодого возраста, и отсутствия совместного опыта работы. Но мне сказали, что Коробов очень талантлив, и я убедился, что противоборства не будет, разница в возрасте никак не скажется на интерпретации. Каждый из нас много работал над партитурой до первой встречи, и мы сразу же обнаружили, что идем одним путем - путем Верди. Например, если говорить о штампах исполнения «Аиды», то, очевидно, ввиду «национально -патриотического» пафоса, усиливаемого накалом страстей двух главных героинь, её всегда играют очень громко: в оркестре много меди, на сцене ещё один духовой состав, все гремит. А в партитуре, если Вы посмотрите, основные нюансы - piano, mezzo voce, pianissimo.

ФК: Да-да, мы сразу начали с того, что мастерство, тонкость оркестровки Верди слышны именно в оригинальном нюансе, что, кстати, только подчеркивает драматизм и сольных арий, и дуэтов. Соблюдение динамических нюансов позволяет точнее выстраивать темповые характеристики образов. Именно в правильно заданном темпе ариозо или дуэта раскрывается драматургия конкретного образа, и получается гениально выстроенная Верди структура драмы. Градус кипения страстей, сжимающаяся пружина интриги - это всегда темп, но никак не бессмысленный грохот оркестровой массы.

ПШ: Когда ты имеешь дело с партитурой «Аиды», первое, что приходит в голову: просто следуй указаниям Верди, и все будет в порядке. Нужно хорошо знать его музыку, и любить её. Известно, что Верди принимал активное участие в работе над либретто, чрезвычайно увлекшись сюжетом…

ФК: И так, как над «Аидой», он не работал ни над одной из своих опер. Верди сам сочинил диалоги многих сцен, заставляя либретистов (Камилла дю Локля и Антонио Гисланцони - НК) переделывать написанное.

ПШ: При работе с любой из его партитур очевидно, что Верди обладал острым драматургическим чутьем, в его музыке есть готовый, детально продуманный режиссёрский план.

НК: Да, судя по письмам Верди к Гисланцони, на определенном этапе сотрудничество с либреттистом перестает его устраивать, и, постепенно, композитор самостоятельно вычерчивает всю драматическую канву оперы: сцену за сценой, диалог за диалогом, тщательно выверяя психологический контур развития каждого из образов...

ФК: И все это при том, что автором сценария «Аиды» был знаменитый египтолог О. Мариетт-бей, который вообще принадлежал к другому цеху: основатель и первый директор Каирского музея, известный ученый, положивший начало египтологии. Приставку к своей фамилии - «бей» - он получил от египетского правительства за свои научные заслуги.

ПШ: Да-да, Верди неоднократно консультировался с ним во время работы над «Аидой», изучал историю древнего Египта. Да, и, кстати, декорации и костюмы к премьере также готовились по рисункам Мариетта…

НК: Вам, очевидно, известны рисунки Верди к финальному акту оперы, в котором ему очень важен был двойной план сцены: один уровень, нижний – замурованный в гробнице заживо Радамес, а на втором хор неумолимых, как судьба, жрецов. Какую часть Вашей концепции занимает сценография? Ведь именно она визуализирует на сцене степень «модернизации» постановки?

ПШ: Это самое важное. Здесь я - диктатор. Для меня в этой опере важен её человеческий, камерный сюжет, т. е. взаимоотношения трех человек: Аиды, Амнерис и Радамеса. Поэтому все на сцене должно содействовать развитию их любовной драмы. Все остальное - лишь фон, исторический контекст. Именно поэтому Верди стремился все предусмотреть, даже декорации. И я не могу пренебречь его решением сценического пространства. Мой друг Фердинанд[2] - настоящий фанатик, он без слов знает, что я хочу увидеть на сцене. ▸

ФК: Да, команда художников у Петера потрясающая, они вместе выпустили уже не один оперный проект, включая Зальцбургские постановки… Кстати, я считаю, что Бахрушинскому музею обязательно нужно сделать персональную выставку Наны Чекки. Она уникальна, удивительна. Опер, к которым она придумала костюмы, не счесть![3]

НК: А что для дирижера – сценография? Просто картинка на заднике сцены? Параллельная реальность, с которой он никак не взаимодействует? Как воспринимается визуальный план оперы?

ФК: Для меня эмоционально очень важным в сценографии «Аиды» является то, что планшет умышленно уменьшен, пространство, в котором действуют главные герои максимально «сдавлено» до размеров ходов внутри пирамид. Как ни странно это прозвучит, но это влияет, например, на темпы, которые я беру, на тембровые контрасты, который я подчеркиваю в оркестре. Это все взаимосвязано.

ПШ: Мы отказались от привычных для этой оперы помпезных признаков «египетского царства»: высоких дворцовых сводов, тяжелых золотых статуй египетских богов, обрамляющих сцену, слонов и проч. Это мешает восприятию музыки, превращает оперу в цирк.

НК: Так, мы вернулись к главному: к новой постановке оперы…

ФК: Спектакль по опере «Аида» никогда до этого не ставился в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, т. е. это премьера «Аиды» в нашем театре – раз!.. для меня это также премьера – два! И Петер до этого нигде не ставил «Аиду»... так что премьера в третьей степени.

ПШ: А после премьеры спектаклю жить своей жизнью, конечно, он будет меняться со временем, но хочется, чтобы он надолго оставался в репертуаре театра.

***

Премьера «Аиды» состоялась 11 апреля 2014 года, и стала самым громким, самым обсуждаемым музыкальным спектаклем сезона. Безусловно, профессиональный интерес к постановке вызван и тем, что это первая опера, поставленная Штайном в России. Театралы высоко ценят Петера Штайна как интерпретатора русской классической драматургии, глубокого и тонкого режиссёра, работы которого не только обогатили представление зрителей о современном театре, но и оказали влияние на актерское поколение. Постановка «Аиды» в МАМТ – явление того же триумфального ряда. Несомненно, есть некий парадокс в том, что один из признанных новаторов сцены, от которого ожидают революционных трактовок и манифестов, демонстрирует здесь убежденную приверженность традиции. Очевидно, что это концепционный выбор, призыв оглянуться назад, к началу XX века, когда спектакль был мерой авторского текста. Авторский текст, в данном случае, текст оперы в значении целостной единицы художественного текста, для Петера Штайна является единственной системой ориентиров, и вторжение на территорию первичного замысла, а, тем более, «улучшение» или адаптация его ко времени, режиссёру не интересны. Поиск максимального количества точек пересечения с драматургическим планом самого Верди – вот задача, которую ставили перед собой и дирижер, и режиссёр, и именно это привело их к успеху. Можно с уверенностью сказать, что «Аиде» Штайна – Коробова предстоит долгая сценическая жизнь. ■

Фото предоставлены пресс-службой театра

[1] *«Кольцо нибелунга» (тетралогия: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» Дж.Стрелер. Театр для людей. М. (…) стр. 157.*

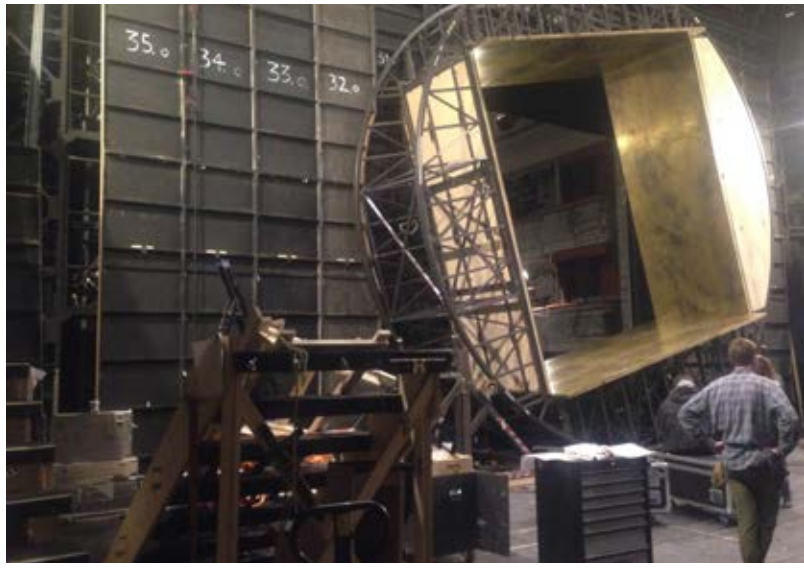
[2] *Фердинад Вегербауэр (Австрия). Окончил Высшую школу в Халляйне как скульптор и университет «Моцартеум» в Зальцбурге по специальности художника-сценографа и художника по костюмам. Сотрудничает такими режиссёрами и хореографами, как Юрген Флимм («Моисей» Россини на фестивале в Зальцбурге), Джон Ноймайер («Мессия» Генделя, «Рождественская оратория» Баха, «Орфей» Стравинского, «Лилиом» Леграна, все – Гамбургский балет), Боб Свейм («Енуфа» Яначека – фестиваль в Зальцбурге), Стефано Вициоли («Самсон и Далила» Сен-Санса – фестиваль в Сент-Галлене), Стивен Уодсворт («Борис Годунов» - Метрополитен опера). Совместно с Петером Штайном им создано свыше 25 спектаклей, в том числе «Дядя Ваня», «Чайка» Чехова, «Медея» Эврипида, «Фауст» Гете, «Валленштейн» Шиллера, «Троил и Крессида» и «Король Лир» Шекспира, «Последняя запись» Беккета и оперы «Дон Жуан» Моцарта, «Макбет» и «Дон Карлос» Верди, «Мазепа», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» Чайковского, «Узник» Далапиккола, «Лулу» Берга, «Нос» Шостаковича.*

[3] *Нана Чекки (Италия) оформила оперные спектакли режиссёров Джулиано Монтальдо («Турандот» на фестивале Арена ди Верона), Фолькера Шлендорфа («Богема» в оперном театре Франкфурта), Питера Устинова («Женитьба» Мусоргского в театре Пиккола Скала), Джулиано Монтальдо («Аттила» Верди на фестивале Арена ди Верона, «Трубадур» на фестивале Флорентийский музыкальный май), Жана-Клода Авре («Риголетто» в оперном театре Франкфурта), Хеннинга Брокхауса («Макбет» Верди и «Электра» Штрауса в Римской опере, «Мадам Баттерфляй» на фестивале Сферистерио в Мачерате), Роберто Андо («Норма» в театре Пармы, «Волшебная флейта» в театре Массимо в Палермо, «Танкред» Россини в театре Сан-Карло в Неаполе), Массимо Раньери («Травиата» в Триесте, «Сельская честь» и «Паяцы» на фестивале Сферистерио в Мачерате, «Любовный напиток» в театре Сан-Карло в Неаполе), Даниэле Аббадо («Тангейзер» Вагнера и «Воццек» Берга в Академии Санта-Чечилия в Риме, «Лоэнгрин» Вагнера в театре Болоньи), Джанфранко де Бозио («Дон Жуан» Моцарта в опере Будапешта – декорации и костюмы).*

▸ *Сцены из спектакля «Аида». Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*

Сцены из спектакля «Король Убю»

Сцены из спектакля «Тартюф»



Монтировка декорации спектакля «Тартюф»

ФАРСЫ НОВЕЙШЕЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

С 7 ноября по 11 декабря в Москве в очередной раз прошел фестиваль «Новый европейский театр» /NET, на котором было показано 16 спектаклей российских и зарубежных режиссёров. В числе участников крупнейшие имена мирового театра: Деклан Доннеллан, Жоэль Помра, Кэти Митчел, Ромео Кастеллуччи, Михаэль Тальхаймер, Корнель Мундруцо. В программу фестиваля вошел и необычный музыкальный спектакль «Зимний путь», где вокальный цикл Франца Шуберта в исполнении выдающегося певца Маттиаса Герне сопровождался с помощью видео рисунками уникального южноафриканского художника Уильяма Кентриджа. Впрочем, и наши старые знакомые дуэты «режиссёр-художник»: Деклан Доннеллан с Ником Ормеродом и Михаэль Тальхаймер с Олафом Альтманном, на сей раз предстали в неожиданных художественных ракурсах. Речь пойдет о спектаклях «Король Убю» (театр «Чик бай Джаул», Лондон) и «Тартюф» (театр «Шаубюне», Берлин).

Художник Ник Ормерод славен своим сценическим минимализмом. Пространство в его спектаклях, как правило, лапидарно, в нем много воздуха и очень мало вещественной среды. Но на этот раз он устраивает на сцене некую парадную комнату невозможной красоты. Перед нами интерьер богатого дома: белая мебель в классическом стиле, изящные настольные лампы, стол с блестящей сервировкой, дорогостоящие безделушки.

Дело в том, что отправной точкой замысла Деклана Доннеллана стало «пубертатное» происхождение пьесы Альфреда Жарри «Король Убю». То есть тот факт, что её написал 14-летний лицеист и что прототипом заглавного героя был неприятный школьный учитель. Режиссёр показывает всю историю в оптике подростка, который живет в благопристойной буржуазной семье, но пребывает на самом пике типичной пубертатной ломки. Он не в ладах с миром, нервишки оголены, каждая мелочь ранит, всюду видятся оборотные стороны, потайные гадости и нечистоты. Спектакль начинается с того, что родительский дом готов к приему гостей, все сияет, все «комильфо». Но несносный мальчишка ходит по комнатам с видеокамерой, снимая и укрупняя детали кажущегося стерильным порядка, и вот уже на сияющем унитазе обнаруживается подозрительный коричневый след, на мохнатом белоснежном коврике скрытые капли мочи. А на кухне и вовсе дразнит наглой кровавой плотью огромный, нашпигованный чесноком кусок свинины. Его родители одеты в бело-розовые одежды и, кажется, от них даже отчетливо пахнет дорогим парфюмом. В том же духе смотрятся и гости, сплошной зефир, и разговоры журчат тихим, едва различимым в общей благостной тишине ручейком. Однако сын, раздираемый «капричос» подсознания, что называется, зрит в корень, и в эти минуты «зрения» происходящее на сцене резко искажается: меркнет свет, а фигуры начинают двигаться в уродливой и зачастую непристойной пластике. Собственно, весь сюжет с папашей и мамашей Убю, с захватом трона, с убийством польского короля Венцеслава, с разором и войной «провидит» именно мальчишка: его супер пристойные, с виду белые и пушистые родители превращаются в чудовищных папашу и мамашу из пьесы Жарри, а гости в остальных, тоже откровенно фарсовых персонажей. Орудиями убийства становятся предметы домашней утвари, все эти ножи, вилки, миксеры и прочее, а респектабельная гостиная постепенно обращается в свинарник.

«Автор» сюжета про Убю здесь, в сущности, ребенок, находящийся в весьма проблемном психологическом периоде своей жизни, и параллель с самим автором знаменитой пьесы очевидна. Но очевидно и другое: мастер плести шекспировские узоры, Доннеллан на сей раз берется за материал, требующий прямо противоположного занятия, и вот «подростковая оптика» позволяет ему и его актерам вовсю расшалиться. Кристоф Грегуар в роле папаши Убю и Камий Кайоль в роли мамаши ведут себя на сцене с темпераментом распоясавшихся деток, которых так и тянет отшлепать по тому самому месту, прямым названием которого насыщена лексика пьесы «Король Убю». Спектакль Доннеллана и Ормерода, умный и стильный, по актерской части выдержан в приемах грубого фарса, однако это фарс помещен в изысканные интерьеры и «одет» художником по костюмам Энджи Бернс как будто «от кутюр». Так формулируется отчетливо жесткая мысль о том, что в блестящей оболочке цивилизованного мира по-прежнему гнездятся монстры, и чем оболочка совершеннее, тем труднее их распознать. Сам режиссёр в одном из интервью заметил: «Об этом, прежде всего пьеса Жарри: об опасном инфантилизме, столь же порочном, сколь и невинном. Убю олицетворяет тот потенциал насилия, который существует в глубине каждого из нас».

При всех отличиях «Короля Убю» от спектакля берлинского театра «Шаубюне» «Тартюф», в них есть некая общность. Артисты и там и здесь существуют в приемах откровенного, грубого фарса, но сценография при

этом работает на контраст, впечатляет вовсе не аляповатыми приемами, но строжайшим стилем. Режиссёр Михаэль Тальхаймер и сценограф Олаф Альтманн обрамляют мольеровскую пьесу текстами из Священного писания. Начинает госпожа Пернель, фанатически вопящая молитвы. Вскоре к ней присоединяется сам заглавный герой, который их и вовсе изрыгает с таким агрессивным напором, какой, казалось бы, менее всего подходит «набожному» герою пьесы Мольера. Действие, между тем, буквально помещено в некое подобие храма. Небольшая по размеру «коробка», в которой играется пьеса, похожа на помещение старинного храма. Стены сделаны, будто из старого, пожелтевшего от времени камня, в верхнем углу несмываемый след от сырости и дождевых потеков, на фронтальной стене маленький крест. Из мебели – одно безликое кресло в центре, больше ничего. Однако коробка эта врезана в большой поворотный круг, расположенный перпендикулярно подмосткам, и этот круг вращает игровое пространство так, что однажды оно вместе с артистами совершит полный оборот. Все вокруг зашито черным, в коробочке же то меркнет, то ярко вспыхивает свет, и этот маленький мирок, населенный персонажами, кренится, кренится, пока не встанет с ног на голову и не вернется затем в исходное положение.

Замечательный актер Ларс Айдингер играет Тартюфа отвратительным субъектом: голый торс испещрен татуировками, длинные немытые волосы висят патлами. Важная деталь: «прически» у него с Оргоном (Инго Хюльсман) одинаковые. Ясно, что Оргон, влюбленный в Тартюфа, спешил перенять и его внешний облик. Но ясно становится и то, что один, а вслед за ним и второй, примеряют на себя «образ и подобие» Иисуса Христа.

Маленькая ячейка человеческого мира безнадежно лишилась опор. Герои скатываются при наклонах в угол, карабкаются и скользят по горизонталям, стремительно превращающимся в вертикали, снова скатываются, это и смешно, и страшно. Тем более, что люди здесь, практически все, за исключением служанки Дорины (Катлен Гавлих), супруги Эльмиры (Регине Циммерманн) и самого Тартюфа, откровенные клоуны или персонажи балагана: инфантильные до медицинского диагноза Валер и Марианна, нескладный переросток Дамис, младший сын Оргона, глупейший резонер Клеант, сам хозяин дома, пребывающий в состоянии, близком к аутизму, кликуша-госпожа Пернель, которую и вовсе играет мужчина (Феликс Ремер). Однако в их балаганном существовании можно рассмотреть психологические причины и следствия: и деспотизм главы дома, и фальшивые узы, и, главное, общую, катастрофическую профанацию ценностей. Артисты «Шаубюне» играют потрясающе: на высочайшем градусе комического представления они остаются правдивыми, безупречно стильными. Произносят текст в монотонной, остраненной манере, которая, тем не менее, у каждого разная и является точной характеристикой персонажа. Они изумительно владеют телом, абсолютно свободны и легки.

Мизансцены в освещенной яркими лучами коробке игрового пространства необыкновенно живописны. Коробочка кренится и крутится, бедняги барахтаются в ней, как насекомые в стакане, а Тартюф все набирает силу. Человеческая куча-мала будто специально создана для того, чтобы он один не свалился в угол: где оперся, где переступил – и вот уже опять поднялся во весь рост. Этот Тартюф, кажется, совсем не старается понравиться обитателям дома – они и так крайне зависимы и готовы на все. Уличенный в домогательстве супруги хозяина и покидающий дом, он провожаем его обитателями с таким сожалением, с такими прощальными поцелуями, объятиями и поглаживаниями, что это уже не смешно, это уже диагноз.

Спектакль Тальхаймера лишен острых социальных акцентов, он забирает выше. Недаром хороший конец с приходом справедливой власти, вернувшей Оргону его имущество, режиссёром заранее отброшен. Вместо этого бесконечно усталая Дорина, эта мольеровская носительница здравомыслия, читает молитву. Она возносит её к Богу, который, кажется, устал неизмеримо больше и уже не в силах спасти мир, профанировавший все свои ценности. ■

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля NET и Романом Должанским

ДУША-СКРИПКА, ЧЕЛОВЕК-ВИОЛОНЧЕЛЬ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Выставка **«И цвет и звук»** в программе фестиваля «Декабрьские вечера Святослава Рихтера». Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. **02.12.2014 – 30.12.2014**

Под занавес года в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина проходит международный фестиваль «Декабрьские вечера Святослава Рихтера». Идея фестиваля состоит в объединении камерных концертов и временной экспозиции в Белом зале Главного здания музея. «Декабрьские вечера» были основаны в 1981 году по инициативе Святослава Рихтера, чьё имя фестиваль носит с 1998 года, и Ирины Антоновой.

Насыщенная программа традиционно представляет звезд классической музыки. Выступления Николая Луганского, Елизаветы Леонской, Бориса Березовского, Дениса Мацуева, Юрия Башмета и других ярчайших исполнителей мировой музыкальной сцены обрамлены работами мастеров живописи. Тематика «выставочной» части фестиваля каждый год носит уникальный характер, и в преддверии векового юбилея Святослава Рихтера президент ГМИИ им. Пушкина и куратор выставки «И цвет и звук» Ирина Антонова выбрала работы, воплощающие взаимодействие пластических и мусических искусств.

Вместе с Пушкинским музеем, в экспозиции приняли участие Третьяковская галерея, Лувр, музей д'Орсе, Центр имени Жоржа Помпиду, мадридский Центр искусств королевы Софии, Галерея старых мастеров (художественное собрание Дрездена).

Лейт-мотивом выставки стал музыкальный инструмент и исполнитель, как физическая, осязаемая составляющая музыкального искусства. Ирине Антоновой удалось раскрыть данную тему необыкновенно полно: на выставке представлен внушительный хронологический и эстетический спектр произведений: от Брюллова, Федотова и Тропинина до Шагала, Пикассо, Дали и Дега.

Знаменитая «Скрипка» Пикассо интересно зарифмована с одноименной работой Любови Поповой – обоих художников занимает своеобразная поэтика, заключенная в форме инструмента, «вибрирующая» пластика, будто предвосхищающая рождение звука. Оба художника находят свой путь к сущности инструмента, который в мировой культуре часто является метафорой человеческой души.

Совсем по-иному предстает скрипка в работе одного из основателей «нового реализма» Арманда Пьера Фернандеса «Сожженная скрипка» (1966). Перед нами действительно обгорелый инструмент, «замурованный» в некую прозрачную среду. «The burned out violin» – оригинальное название работы, вероятно, отсылает нас к английскому выражению «burn out», означающему крайнюю усталость, опустошение. Отсюда – особое ощущение трагичности, хрупкости красоты и беспощадности времени. В роли «жертвы» интструмент предстает и в работе Сальвадора Дали «Кровать и две тумбочки, жестоко атакующие виолончель» (1983).

«Белая лошадь» Шагала, с повторяющимся персонажем работ художника, человеком-виолончелью (инструментом, очень близким по тембру к человеческому голосу) занимает особенное место на выставке.

Музыкант становится героем другой половины работ, представленных Пушкинским музеем. Так, композиционным, энергетическим центром картины «Дама у рояля» (1913) Натана Альтмана становится кисть пианистки, с сильными, гибкими, красивыми пальцами. Почти плакатный портрет Стравинского (1974) в окружении предметов, на первый взгляд никак не связанных с композитором, работы Эрро резко вырывается из общего контекста.

Название выставки «И цвет и звук» взято из поэтической строки романа Гессе «Игра в бисер», символизирующей родство искусства музыкального и изобразительного, цвета и звука. На «Декабрьских вечерах» эта тема преобразуется скорее в приношение исполнителю-художнику и его инструменту. ■

Гюстав Моро. Гесиод и Муза. 1891. Париж. Музей Орсэ

Эдгар Дега. Портрет Лоренцо Пагана и Огюста Дега. 1869. Париж. Музей Орсэ

БДТ. РЕКОНСТРУКЦИЯ. КОЧЕРГИН.

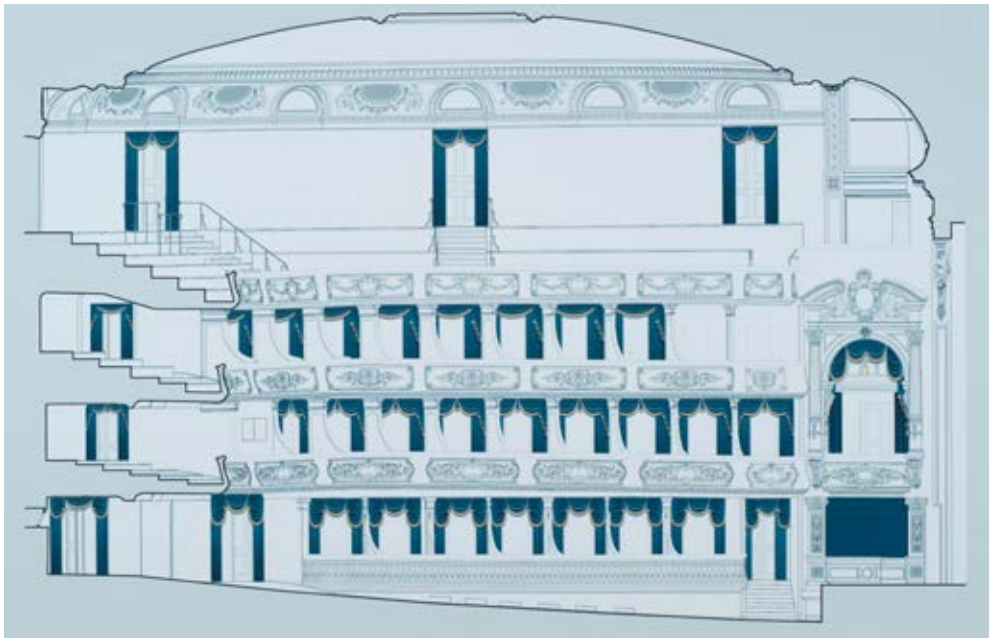
НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

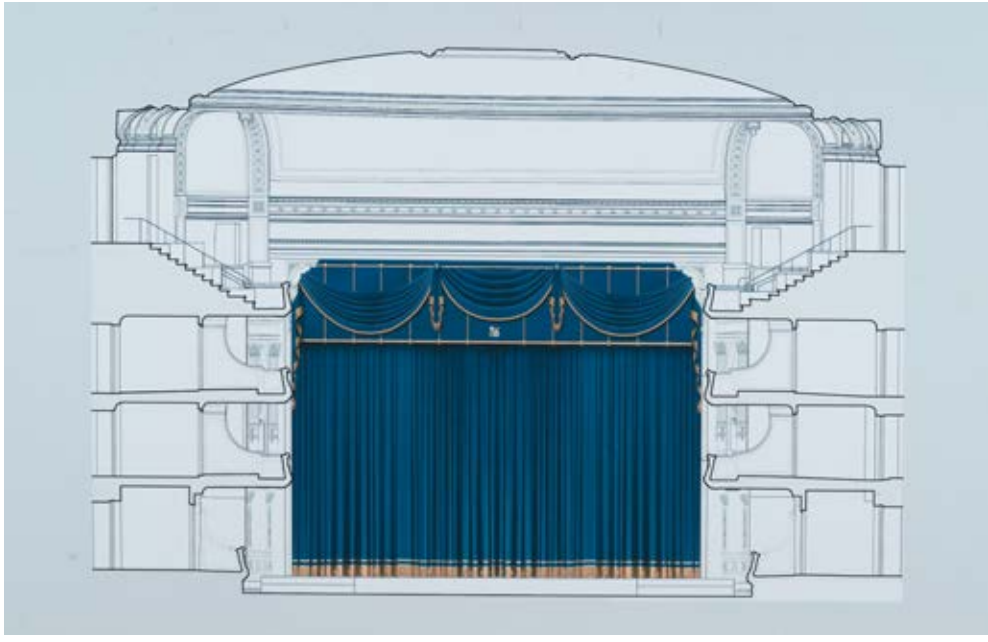
В современном театре должность главного художника уже не кажется столь необходимой, как это было в советские, да и в давние императорские времена. Между тем недавно закончившаяся реконструкция БДТ вновь доказала необходимость и значимость главного художника в театре в столь переломный момент. (Правда, этот «момент» длился более трёх лет). Чтобы театр мог остаться собой и не превратился в блестящую бонбоньерку, чтобы агрессивный новодел не заменил старинные тонкости, а вот технология сцены, напротив, стала наисовременнейшей. Смотрящим, бесстрашным борцом, колористом, автором нового занавеса БДТ стал его главный художник Эдуард Степанович Кочергин.

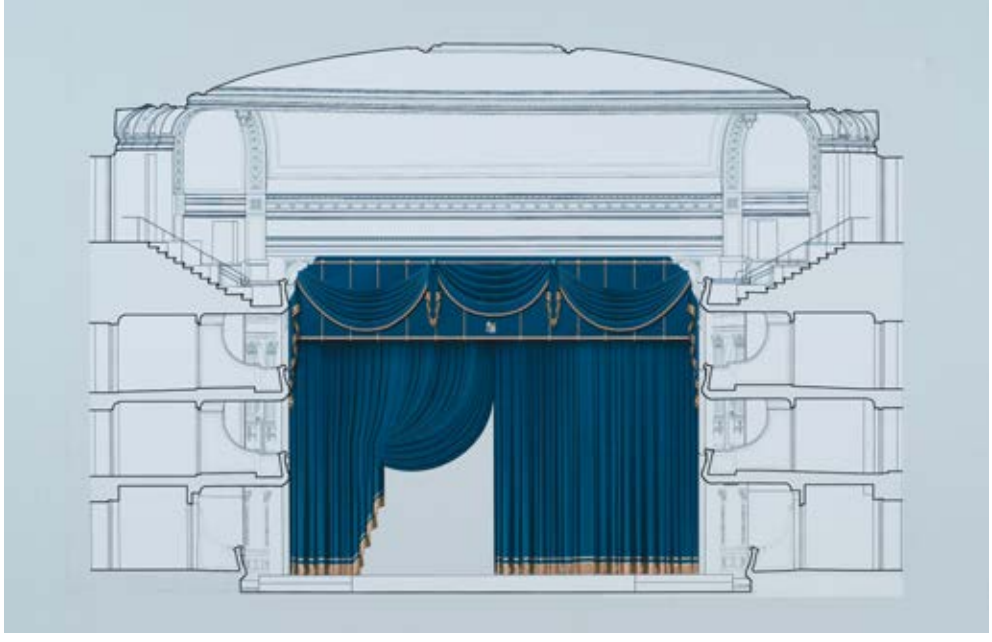
Уже на первых худсоветах с проектировщиками стало понятно, что придется бороться за БДТ, потому что приоритетом для приезжающих из Москвы вахтовым методом авторов проекта является старинное здание театра Апраксина, построенное в 1879 году. А жизнь БДТ, начавшаяся в этом здании в сентябре 1920 года их почему-то совсем не интересует. Первым «камнем преткновения» стал цвет фасадов театра. Проектанты, обнаружив кусочек бежевой штукатурки начала века, превратили его - без всяких обсуждений с театром – в новый цвет фасада. Эмоциональные высказывания театральных людей о том, что зеленый цвет – знаковый для БДТ, что с ним связана почти столетняя история театра, что здание пропадет в бежевой архитектурной шеренге набережной Фонтанки, уверенных в своем археологическом подходе специалистов не убедили. И здесь свои бойцовские качества показал Кочергин. Сначала он пытался доказать, что городская среда меняется и не всегда нужно придерживаться старинной окраски зданий, приводил в пример Зимний дворец, который также был бежевым, но после постройки рядом с ним желто-белых Главного штаба и Адмиралтейства, современный зеленый цвет для него – благо. Реставраторы запальчиво ответили – подождите, и Зимний перекрасим! Но Кочергин никогда не сдается! От сотрудницы питерского Театрального музея Елены Федосовой он узнал, что в конце 30-х годов ученики М. Матюшина предложили выкрасить в зеленый цвет Эрмитаж, Строгановский дворец и БДТ, чтобы создать в городе новые цветовые акценты, выстроить острый современный ритм в пространстве старинной архитектуры. Честно говоря, я до сих пор не знаю, легенда это или исторический факт, у Кочергина тоже не было никаких документальных свидетельств, но эта идея показалась ему абсолютной и он с ней, как с флагом, пошёл по высоким начальственным кабинетам. И доказал, и победил, и сам сделал выкраску, а, главное, вернул театру память. А может, ещё и сохранил матюшинскую «волю к форме» в облике Петербурга.

С интерьерами театра тоже все было не просто. Судя по реконструк-

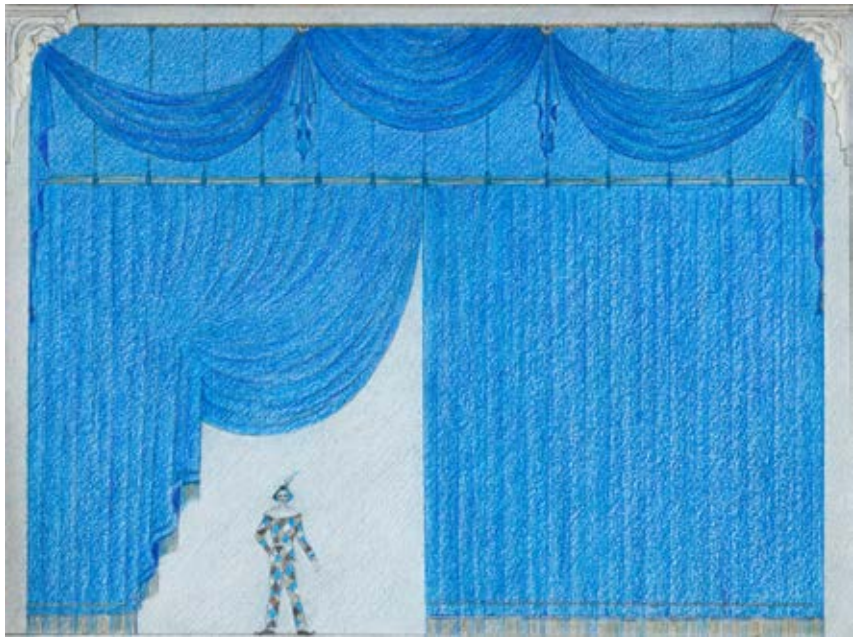
В центре: Э. С. Кочергин с министром культуры РФ В. Р. Мединским







▸ *Э. С. Кочергин. Разработки основного занавеса Большого Драматического театра им. Г. Товстоногова*



▸ *Э. С. Кочергин. Разработки основного занавеса Большого Драматического театра им. Г. Товстоногова*

ции многих старинных театров, реставраторы любят сделать так, чтобы интерьеры выглядели как новенькие – яркие и сверкающие. Воссоздание патины времени, дистанции, отделяющей нас от прошлого, увы, не в моде. Тонкость и деликатность цветовых отношений, которые эту вибрацию времен могли бы создать, редко встретишь в отреставрированных объектах. И, конечно, проект интерьеров БДТ не был исключением. Разработка синего цвета была жесткой, без тоновой игры. «Новодел – это без культуры цвета. Отношения должны быть музыкальные» - сказал авторам проекта Кочергин и заново составил синюю гамму, сделав цвет мягче и теплее, мастерски разыграв тоновые соотношения. Так, в тканях он создал свою драматургию цвета, учитывая, что на синий бархат занавеса, портьер, стульев совершенно по-разному падает свет. Конечно же, кульминацией зрительного зала стал портальный занавес Кочергина. На вопрос о его цвете художник отвечает: «старался найти сложный цвет, который и не назовёшь…». Сложность пронизывает весь этот, казалось бы, строгий и благородный занавес. Но, как заметил ещё Мис ван дер Роэ, простота не проста. Здесь не обошлось без традиционных ценностей ремесленной культуры, которые так ценит художник. Он прекрасно понимал, что драпировка занавеса, совсем не проста и в ней заложено немало хитростей и секретов, далеко не всем известных. О тайнах драпировочного дела художник узнал, работая над занавесами для Новой оперы и театра « Et Cetera» в Москве, а также Каменноостровского театра в Петербурге. Узнал, что есть мастеровой, хранящий эти секреты – Сергей Бандурин, а ему, как выяснилось, их передал Александр Антонов, работавший в советские времена и бывший учеником петербургских дворцовых драпировщиков. Поэтому осуществлять чеканную стройность своего занавеса Кочергин мог доверить только мастеру, знающему, что такое «королевская» складка. А вот остальное текстильное убранство зала делали сторонние люди, которые не знали, что, например, бархат нужно ставить только ворсом наверх и Кочергин их заставил все переделать так, как полагалось у старинных ремесленных мастеров.

Вспоминая московские кочергинские занавесы, понимаешь, что в нынешнюю работу он вносит очевидный петербургский подтекст. Мерцающие золотом, как рукотворные древние покровы, два московских занавеса устремлялись в глубины русской культуры. По контрасту с их фактурной живописностью, петербургский занавес классически строг и графичен. Только его кажущаяся холодность обманчива, он полон внутренней экспрессии. Филигранно прорисованные золоченые детали на фоне синего бархата не только структурируют формы, но, кажется, стойко удерживают пластический напор драпировок. И эти контрасты цвета и фактур, игра чеканных линий с пружинностью рельефных форм, покоя и движения создают ту изысканную декоративность, которой когда-то – лет сто назад - был так знаменит Петербург. По центральным фестонам арлекина занавеса Кочергин поместил эмблему БДТ, созданную еще в 1927 году художником В. А. Щуко.

Недавно петербургский критик с размаху написала, что в современном театре «на первом плане не человек – технологии». Посмотрим. С ней, очевидно, был категорически не согласен бывший заведующий постановочной частью БДТ В. Власов и сделал противоположное - заказал для сцены поворотный круг, бывший авангардным поболее ста лет назад. Кочергин оказался несогласным с обеими крайностями. Он прекрасно понимал, что «поворотная сцена» дает мало возможностей, она лишена современного динамизма и будет препятствием для будущих режиссёров и художников. И первая тема разговора главного художника с новым художественным руководителем театра А. Могучим была о принципиальном изменении технологии сцены. (А к тому времени уже начались работы по установке конструкции круга). Могучего технологии времен М. Рейнхардта не увлекли, и он убедил Министерство культуры дать деньги – и не малые - на современное переоснащение сцены.

С каким благоговением пишет Кочергин в своей книге «Записки Планшетной крысы» о великих и незаметных мастерах-ремесленниках императорских театров. И о том, как тайные знания ремесла передавались из поколения в поколение. На реконструкции БДТ, добиваясь в каждой детали культуры художества и исполнения, он был и их наследником. Только бы это всё не оборвалось. ■

Изобразительный материал предоставлен театром

ПОЛЕЗНЫЙ ЧЕРТОПОЛОХ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

27 ноября 2014 г. в Доме-музее М. Н. Ермоловой, филиале Театрального музея им. А. А. Бахрушина прошла торжественная церемония вручения Премии в области литературы о театре «Театральный роман»-2014.

Эту уникальную премию учредил в 2014 году ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, определив следующие цели и задачи: поддержка издательской деятельности в области литературы о театре; повышение социальной значимости подобной литературы; привлечение к ней читательского и общественного внимания; повышение престижа издательств и фондов, занимающихся этим неприбыльным и благородным делом.

Премия «Театральный роман» будет ежегодной. Отбор литературы на её соискание осуществляет экспертный совет, состоящий из театроведов и театральных критиков. Эксперты в течение года составляют длинный список претендентов на награду, из которого затем формируется список финалистов, предоставляемый на суд компетентного жюри.

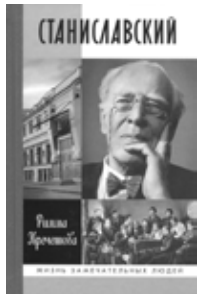
В состав экспертного совета входят театроведы Марина Токарева, Марина Тимашева, Николай Песочинский, Елена Дунаева. Председатель экспертного совета – генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов.

Состав жюри: искусствовед Дмитрий Трубочкин, дирижер Феликс Коробов, режиссёр и художник Дмитрий Крымов. Председатель жюри – народный артист России Константин Райкин.

Символом Премии, имеющей денежный эквивалент, стало стилизованное изображение чертополоха, использованное архитектором Карлом Гиппиусом в оформлении фасада и интерьеров усадебного дома А. А. Бахрушина, где располагается музей.

Первые премии «Театральный роман»-2014 получили:

Алексей Бартошевич. «Театральные хроники. Начало двадцать первого века»: Беседы с Екатериной Дмитриевской в газете «Экран и сцена» и заметки на сайте OpenSpace.ru – М.: «Артист. Режиссёр. Театр», 2013.

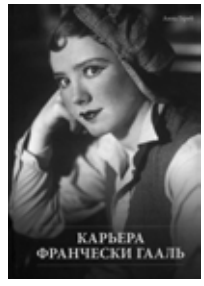


Римма Кречетова. «Станиславский». – М.: Молодая гвардия, 2013. – /ЖЗЛ/.

Евгений Зноско-Боровский. «Русский театр начала XX века». Подготовка текста и примечания — А. В. Заславская и В. О. Семеновский – М.: Издательская группа NAVONA, 2014.

«Любовь к трём апельсинам». /Научно-исследовательский проект по творческому наследию Вс. Э. Мейерхольда в 2-х томах. Составитель и ответственный редактор Любовь Овэс /. – СПб.: РИИИ, 2014.

Эдуард Кочергин. «Записки планшетной крысы». – СПб.: Вита Нова, 2013.



Специальный диплом Жюри Премии «Театральный роман»-2014: **Анна Гереб. «Карьера Франчески Гааль».** М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014.

Специальные дипломы Премии «Театральный роман» – 2014 получили:

Тулинцев Б. Тихий город. СПб.: Сеанс, 2012. --За выдающийся вклад в историю художественной культуры г. Санкт-Петербурга / посмертно/.

Российский университет театрального искусства-ГИТИС – За активную издательскую деятельность в области литературы о театре;

*Премия осуществлена при поддержке Попечительского совета, председателем которого стал норвежский бизнесмен **Хуго Эрикссен**. Информационные партнёры: портал культурного наследия России «Культура.рф»,Российский книжный союз, журнал «ЧИТАЕМ ВМЕСТЕ. Навигатор в мире книг», «Книжное обозрение», телеканал «Россия-Культура», «Радио Культура», журнал «Театральные Новые Известия ТЕАТРАЛ», журнал «Сцена», газета о театре и кино «Экран и Сцена».*

Председатель жюри К. Райкин вручает диплом премии вдове Б. Тулинцева - Е. Горфункель.

Ректор РУТИ-ГИТИСа К. Мелик-Пашаева и К. Райкин

К. Райкин и А. Бартошевич

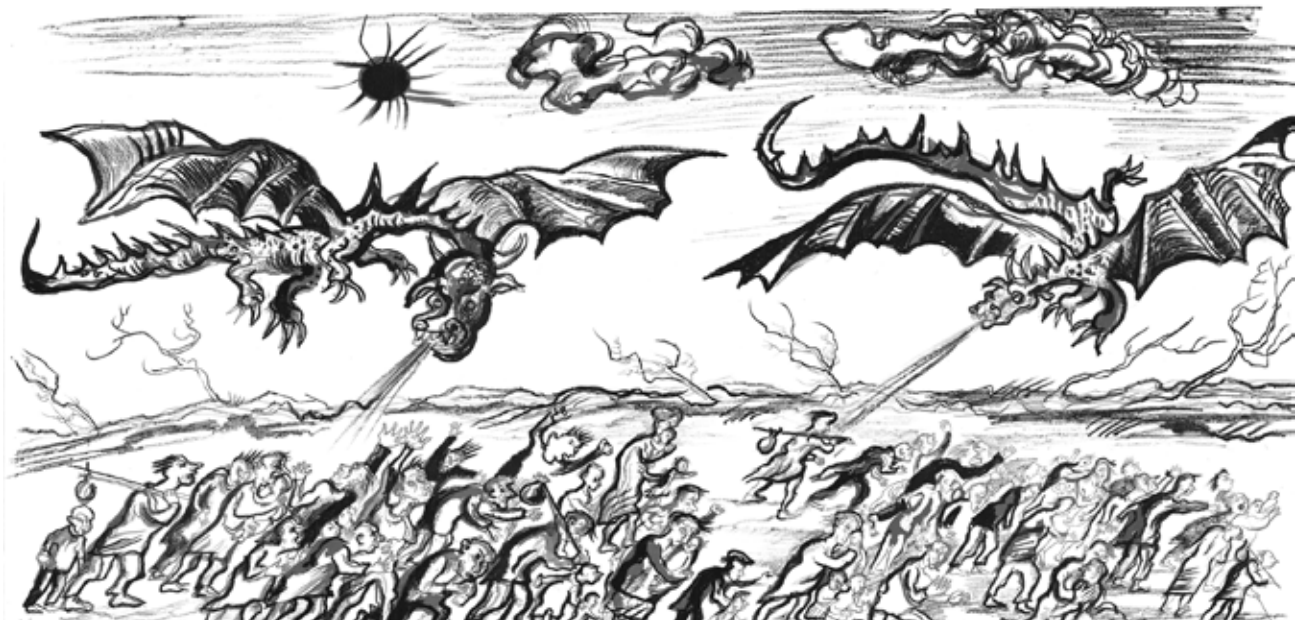
Ф. Коробов и В. Семеновский

Р. Кречетова и Д. Крымов

Д. Трубочкин и Л. Овес

Член жюри, актриса Г. Тюнина

Д. Родионов. Заключительные слова в завершении церемонии



РУКОТВОРНОЕ ЧУДО МАКСИМА

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Баллады о Робин Гуде». Книгу сделал и нарисовал **Максим Кантор**.
Книга отпечатана в семейной типографии **Reiter Druck** в Берлине. **2014**

Переводы С. Маршака, М. Цветаевой, Н. Гумилева, В. Эрлихмана, Игн. Ивановского, Вс. Рождественского, Г. Адамовича, В. Сергеевой, Игн. Писарского, М. Гершензона, В. Топорова, В. Высоцкого и М. Кантора

Кто-то уже назвал эту книгу рукотворным чудом Максима, точнее не скажешь. Вот она на столе передо мной, я листаю её не первый раз. В книжный шкаф её не поставишь, в этом она сродни картине, принесешь в дом и думаешь, ищешь, где она будет лучше видна. Это очень красивый темно-зеленый квадрат 45х45. Переплет и шитье книги, бумага – всё сделано вручную. Никогда еще такой книги не было в домашней библиотеке.

Это новое художественное пространство! В него надо войти, его надо освоить. Всё так артистично. Так неожиданно, заманчиво и драматично. Уверенная легкая рука художника послушна вдохновению.

Это спектакль! Декорация - причудливый лес, населенный птицами и лесными разбойниками. Неистовой энергией стиха. Театральная история про Робина, который «слыл разбойником, а был/Честнее нас с тобой».

Это фильм! Движение, экспрессия, выразительность крупного плана, самоценность детали и монтаж как способ повествования. Кинематографичность карандаша сродни фильмам Германа и Тарковского.

В лихом рисунке и сарказм и веселье. Королевские лучники, монахи, разбойники, Мариам и дочь дубильщика, султан Арагона и проклятый Кирклей с вороньём – всё это образы и живые персонажи, способные страдать и веселиться. Среди них и Робин, ловкий и бесстрашный зашитник идеи справедливости, - весельчак и славный парень. «О королях поговорим/Мы как-нибудь потом:/И сам я ими не любим,/И не плачу добром. »

Артистичность в восприятии жизни - вот самая краткая характеристика художника Максима Кантора.

Книгу Максим посвятил Виктору Топорову. Знак дружбы. ■

МЕЧТАТЕЛИ – 1939

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

«…мир кончится не прекрасной книгой, но прекрасной рекламой для небес или для ада».
Андре Бретон. Манифест сюрреализма

Мировая премьера оперы «Frida Y Diego» композитора Калеви Ахо (Kalevi Aho) по либретто Марицы Нуньес (Maritza Nuñes) состоялась в Доме Музыки Хельсинки. Несмотря на то, что постановка подразумевалась как ученическая работа студентов оперной программы Академии Сибелиуса, спектакль оказался профессионально безупречным, художественно убедительным и в итоге стал едва ли не самым ярким событием осени финской театральной жизни.

Спектакль об эпатажной мексиканской художнице и её эпохе особенно интересен своей постановочной «невинностью» – и музыка, и либретто были написаны для конкретного показа. Чистота художественного эксперимента стала хорошим испытанием для молодых певцов, ведь такие непростые, мифологизированные личности, как Фрида Кало, Диего Ривера, Лев Троцкий, Тина Модотти в качестве сценических персонажей требовали создания с нуля.

Эмблемы своей эпохи: знаменитые художники, политические деятели, активисты принадлежат обществу – с одной стороны, с другой – страдающие люди, полные и сомнений и слабостей. Заданная эпичность (произведение имеет подзаголовок «оперные фрески») обрамляет чуткую разработку характеров. Отношения Фриды Кало и Диего Риверы как бы проступают сквозь контекст эпохи. Исторические факты, образы, высказывания переплетаются с эффектными драматургическими решениями. Контраст чувств и эмоций, трагикомизм ситуаций, масштаб персонажей в выигрышном мексиканском колорите оказались прочным каркасом для полноценной, сложной и современной оперы.

Шумный, пряный богемный мир вокруг Фриды Кало выражен через затянувшуюся вечеринку, что дает повод причудливому переплетению судеб, бесконечным изменам и политическим диспутам. Здесь возникают Лев Троцкий с женой Натальей, и загадочная фигура любовницы Фриды – Тины Модотти, фотографа, актрисы и политической активистки, образуя сложносочиненный любовный многоугольник.

Темы страсти, свободы, любви, искусства, смерти, власти раскрывают и дополняют друг друга. Эти темы развиваются, преломляясь, в личности Фриды Кало, её глазами мы видим и пытаемся проанализировать мир. Сюрреализм, в данном случае, не только важная эстетическая система времени, в котором происходят события, но и способ адаптироваться в жизни, становящейся слишком сложной, по Бретону: усмирить «жажду анализа» окружающей действительности.

Увлечение художницы революционными идеями как безграничной и немедленной свободой (Кало видит революцию как игру «красок и форм») проходит путь до разочарования и ужаса. «Я – революция, и когда революция решает опьянеть, так она и делает», провозглашает Фрида, делая долгий глоток текилы из горла бутылки, «я пью, чтобы забыть миллионы невинных лиц…». Карнавал постепенно переходит в Danse macabre, мотив смерти – один из центральных в опере. В кульминационной сцене – убийстве Троцкого – смерть обретает человеческое обличие, становясь персонажем мексиканского фольклора Ла Катриной, жутко хохочущей, нелепой дамой.

Спектакль строится по внутренним законам искусства Фриды Кало, меняя стандартную логику повествования, создавая собственную иерархию ценностей, подчиняя себе пластику, визуальный ряд всей постановки. Многие сцены оперы построены вокруг интерпретации, инсценировки или заимствования образов работ художницы. Например «Две Фриды»: автор вводит в действие альтер-эго или эмоциональную дублершу «реальной» Кало. Это символ боли физической (Фрида всю жизнь страдала от последствий страшной аварии, пережитой в юности) и боли духовной, которую Кало проносит через свой брак с Диего Риверой. ▸

Музыка Калеви Ахо – целостное, насыщенное музыкальное полотно. Композитор пишет свои объемные образы темпераментными, крупными, но очень точными «мазками», его музыкальные характеристики звучат то в унисон с драмой Нуньес, то контрастно оттеняют героев. Ахо подвластны и едкая ирония, даже гротеск, и подлинный лиризм. Сцены большого драматического напряжения композитор часто «разряжает», уводя в некую фарсовую область. Порой партитура как бы «приручает» популярные мелодии 30х, мексиканскую народную музыку, мотивы немецкого кабаре и фашистских маршей, создавая мощный контекст для сценического действия. Сложнейшая партитура «Frida Y Diego» нашла убедительное воплощение в игре оркестра состоящего из лучших студентов Академии Сибелиуса под управлением Маркуса Лехтинена (Markus Lehtinen).

Режиссёр спектакля Вилппу Кильюнен (Vilppu Kiljunen) знаменит своими постановками для оперных домов, его спектакли гостили в Большом и Мариинском театрах. Режиссёру явно импонирует эстетика музыки Калеви Ахо и испанский текст Марицы Нуньес, от этого спектакль выигрывает целостностью, «единомыслием» своих авторов. Режиссёр Кильюнен на этот счет говорит: «Опера – это сложный жанр. В нем слишком много составных частей. Но когда это начинает работать, все удается, опера может стать едва ли не сильнейшим интеллектуальным и эмоциональным потрясением».

«Frida Y Diego». Фото. Erkka Malkavaara

Откровенная театральная, мягко провокационная, блестяще скоординированная постановка естественно вписывается в контекст культурной жизни Суоми, где десятилетиями наблюдается устойчивый интерес к опере. В Финляндии пишется и ставится рекордное количество произведений этого жанра. Такие композиторы, как Эйноюхани Раутаваара, Кайя Саариахо, Калеви Ахо известны далеко за пределами своей страны. Остается порадоваться за молодых и талантливых исполнителей «Frida Y Diego»,освоивших такой ценный материал в качестве учебного, получивших возможность действительно творить на сцене рядом с авторами и профессионалами высочайшего класса. ■

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редакционный совет журнала «Сцена»
рассматривает материалы, присланные для публикации,
при обязательном соблюдении следующих требований:
1. допустимый объём статьи – 3 000 - 5 000 знаков с пробелами;
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: gctm@gctm. ru
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 300 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием учёной степени, учёного звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 1-ом экземпляре)

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi) с обязательным указанием имени и фамилии фотографа;
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.
Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.
Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

БЕСЦЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ВЕНИАМИН КАПЛАН
ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА БДТ ПО ТЕАТРАЛЬНОМУ НАСЛЕДИЮ

В сборнике «Большой Драматический театр», изданном в 1935 году к пятнадцатилетию коллектива, зафиксирована дата основания музея БДТ – ноябрь 1932 года. Хотя очевидно, что богатейшая коллекция творческо- исследовательского отдела (так теперь именуется музей) начала формироваться с самых первых дней существования театра. Об этом свидетельствуют эскизы, фотоматериалы, афиши, программки, буклеты, тексты пьес, автографы, исторические документы, относящиеся к самым первым постановкам.

Например, спектакль «Дон Карлос» Ф. Шиллера, с которого началась история БДТ, хранит о себе замечательную память в виде очень большого числа эскизов декораций и костюмов, выполненных художником В.А. Щуко, и не меньшим количеством фотографий – портретов исполнителей в гриме и сцен из спектакля. Все значительные работы первых десятилетий БДТ сохранены в документально-художественных экспонатах, что подтверждает простую истину - люди, стоявшие у истоков театра, стремились максимально полно передать особенности той или иной постановки, понимая какие выдающиеся деятели культуры пришли на эту сцену. Почти каждая премьера нашла отражение в программках, афишах, множестве стеклянных негативов и сделанных с них отпечатков, причём снимки выполнены лучшими фотографами тех лет.

Кроме снимков сцен из спектаклей велась фотолетопись всех важных событий. Например, в дни празднования 5-летия БДТ в 1924 году знаменитый фотограф Карл Булла сделал общую фотографию сотрудников театра (на снимке видно, что центром притяжения является художник А.Н. Бенуа), затем отдельно сфотографировал всех, кто работал со дня основания, затем отдельно только актёров, и опять-таки отдельно остальных сотрудников – основателей БДТ. Но главная заслуга тогдашних руководителей заключалась в том, что они нашли необходимым и сделали для этого всё возможное, чтобы приобрести эскизы костюмов и декораций величайших художников той эпохи – В.А. Щуко, А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиева, К.С. Петрова-Водкина, Н.П. Акимова, В.В. Дмитриева, Н.З. Левина, А.А. Осмёркина, А.Г. Тышлера, Л.Т. Чупятова, В.Ф. Рындина – этот список художников БДТ далеко не полный (более подробно они представлены в альбоме – исследовании известного петербургского искусствоведа Н.П. Хмелёвой «Художники БДТ»).

Экспозиционное пространство музея БДТ им. Г. Товстоногова

Среди многих сотен эскизов есть значительное число не просто прекрасных – выдающихся работ. Например, эскизы костюмов и декораций К.С. Петрова-Водкина к неосуществлённой постановке «Бориса Годунова» А.С. Пушкина (1923-1924 гг.). Или большая коллекция эскизов А.Г. Тышлера к спектаклю режиссёра К.К. Тверского «Ричард III». Безусловно, в этом ряду стоят и работы Б.М. Кустодиева к «Блохе» Е. Замятина. И всё же мне кажется определяющими высочайший уровень сценографии в БДТ на многие годы, если не на все десятилетия являются работы А.Н. Бенуа к шести спектаклям театра 1920-х годов (из них 4 спектакля А.Н. Бенуа поставил сам).

В творческо -исследовательском отделе наряду со всевозможными иконографическими материалами хранится огромное число машинописных текстов пьес, включая чудом сохранившийся суфлёрский экземпляр первой постановки – «Дон Карлоса» Ф. Шиллера. При этом хранятся тексты не только шедших на сцене спектаклей, но и тех, что предполагались к постановке, но по каким-то причинам не пошли (к примеру, «Кабала святош» М. Булгакова 1928 г.). В этой связи не могу не рассказать об истории одного названия. Позвонил большой друг нашего творческо-исследовательского отдела коллекционер и библиофил М.С. Левин и предложил в качестве очередного подарка экземпляр пьесы «Шут Балакирев». Михаил Семёнович подарил нам большое число театральных журналов, драматических произведений, шедших в БДТ и изданных отдельными книгами, фотографий и эскизов к спектаклям (актёртеатра А.И. Орехов был его тесть). Отказываться, конечно, не хотелось, но

Музей БДТ им. Г. Товстоногова. Зал, посвящённый Г. А. Товстоногову.

пьеса Г. Горина широко известна и я дал понять, что этот дар не является для нас необходимым. «Но книга с автографом автора» -, настаивал даритель. «А кому он адресован?» «Борису Ивановичу Загурскому». Я знал, что в Ленинграде был очень известный музыковед и деятель культуры, но в моём представлении он никак не должен был пересечься с Гориным... И тогда я задал вопрос, который мог показаться странным: «Кто автор пьесы?» «Анатолий Мариенгоф» -, ответил М.С. и через несколько дней мы получили в дар эту пьесу, изданную в Ленинграде в 1940-м году (автограф датирован 17 мая 1941 г.) и в ней помечено, что право первой постановки имеет БДТ им. Горького и Московский театр им. Ленсовета. Пьеса нигде не была поставлена, но факт интересный, и подарок дорогой.

По хранящимся в отделе экспонатам видно, что тенденция скрупулёзного собирания всего, что относится к театральной истории БДТ, не прерывалась ни на каких этапах, включая войну и эвакуацию в город Киров, - и оттуда театр привёз программки и фотографии спектаклей. Именно благодаря хронологической целостности исторических экспонатов театр охотно откликнулся на предложение Музея имени А.А. Бахрушина совместно представить в его залах 95-летнюю историю БДТ. Эта выставка, получившая название «БДТ. Почти век», проходила с 6 по 31 марта 2014 года и включала в себя основные этапы творческой жизни театра. К эскизам, фотографиям и макетам добавились взятые в цехах БДТ костюмы и предметы реквизита, что вместе с экспонатами Музея им. А.А. Бахрушина сделали выставку содержательной и интересной. В её создании кроме сотрудников творческо – исследовательского отдела БДТ (А. Баскинд и И.Портновой) активное участие приняли главный художник театра Э.С. Кочергин и куратор выставки Н.П. Хмелёва.

Продолжая рассказ о нашей коллекции следует сказать, что очень важной её частью является огромное число афиш и плакатов театра опять-таки за весь период его истории. Все премьеры, юбилейные спектакли, афиши зарубежных гастролей БДТ, выездные спектакли в городе и по стране, многочисленные декадные афиши, плакаты к отдельным постановкам - всё это в большом количестве хранится в наших запасниках. Плюс афиши гастролировавших на сцене БДТ Театра им. В. Мейерхольда, МХАТ'а, МХТ-2, иных коллективов, российских и зарубежных, афиши спектаклей, поставленных Г.А. Товстоноговым в других театрах СССР и за рубежом. Сохранилось и некоторое число афиш и программ Театра Литературно – Художественного общества (Суворинского), выступавшего в театре на Фонтанке до революции. И тех, кто гастролировал в предреволюционные годы, например, анонс выступлений Айседоры Дункан.

Долгие десятилетия БДТ называли «первый театр Революции» и сохранилось значительное число документов, связанных с общественно - политической деятельностью коллектива, а также списочные составы театра по годам, документы, относящиеся к Студии БДТ нескольких выпусков, отдельные материалы по тому или иному спектаклю, актёрские персоналии. Конечно, хранится в отделе значительное число автографов режиссёров, художников, драматургов, артистов, коллег из других коллективов.

Последние годы театр пережил трудный период реконструкции, пришлось на несколько лет покинуть родные пенаты вместе со всеми экспонатами творческо- исследовательского отдела. Но вот мы вернулись в родной дом и открыли экспозицию в тех же двух залах, где всегда находился музей.

Автор экспозиции Н.П.Хмелёва и дизайнер М.С.Бархин разделили историю театра на два – уже ставших историей – периода. Первый зал это лучшие спектакли с 1919 по 1955 год, второй – время художественного руководства Г.А.Товстоноговым с 1956 по 1989. Спектакли последних десятилетий, вплоть до одной из последних премьер –«Алисы» в постановке нового художественного руководителя театра А.А.Могучего - вынесли в променуары театра, там же – фотографии и копии эскизов крупнейших художников, чтобы зрители были окружены историей и современной жизнью БДТ. Но подлинные эскизы, макеты, впервые выставленные костюмы к легендарными постановкам можно увидеть только в музее. Конечно, показать спектакль в музее невероятно трудно, но авторы экспозиции стремились воссоздать многогранный образ каждой работы – актеров через крупные планы фотографий, режиссёрский рисунок через сцены из спектаклей, художников через эскизы, макеты, костюмы, бутафорию. Исключение составляет не увидевший сценического воплощения «Борис Годунов» А.С.Пушкина 1924 года, для которого художник Петров-Водкин сделал десятки эскизов декораций и костюмов, и сегодня память в работах великого художника. Невероятным открытием стали два подлинных костюма Н.И.Альтмана для спектакля «Король Лир» В.Шекспира, поставленного Г.М. Козинцевым в 1941 году и недавно найденных главным костюмером театра Т.А.Рудановой. А Кочергин, который все годы курировал создание нового музея, сам придумал и осуществил, своего рода инсталляцию на тему легендарного спектакля «История лошади», соединив несколько видов холстин, деревянные ясли из спектакля, натуральный овес и сбрую.

Когда на открытии театра Л.А. Додин увидел в музее витрину, посвященную его спектаклю 1981 года «Кроткая» по Ф.М.Достоевскому, а в ней сюртук ростовщика, он рассказал, как гордился О.И.Борисов тем, что играл в костюме, сшитом ещё для И.М. Смоктуновского в роли князя Мышкина.

Так что времена пересекаются не только в музее, но и в театральной реальности. ■

ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕХНИКА

АН. А. ПЕТРОВ

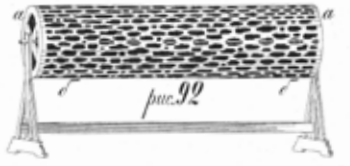
Развитие театрально техники в русском театре получило бурное развитие в последнюю четверть XIX века. В авангарде этих новаций были императорские театры. В Москве самым известным мастером сценических технологий был главный машинист и декоратор Большого театра К. Ф. Вальц, которого современники называли магом и волшебником сцены. Среди петербургских мастеров был известен машинист-механик Александринского театра Ан. А. Петров, который в 1910 году опубликовал свой труд под названием «Театральная техника» с приложением «правил устройства, оборудования и содержания театров». Несколько описаний сценических эффектов, сделанных Ан. А. Петровым, с его рисунками и чертежами, мы и предлагаем читателю.

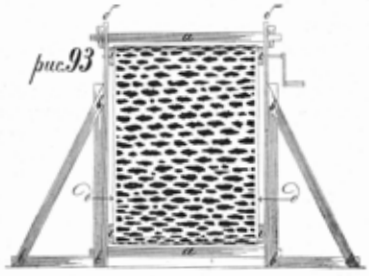
V.

Эффекты.

Зыбь воды.

Вырѣзанное въ завѣсѣ отверстіе для обозначенія водяной зыби закленвается коленкоромъ, позади завѣсы ставятъ горизонтально вращающійся валъ, состоящій изъ двухъ, поставленныхъ на ребро круговъ, соединенныхъ между собою плоскимъ желѣзомъ (рис. 92 *а*, *а*), обитыхъ поверхъ него холстомъ (*б*), который для прочности и уменьшенія прозрачности склеенъ изъ два слоя съ помѣщенною между ними для твердости тонкою папкою; по поверхности холста и папки сдѣланы отверстія различной формы и величины. Валъ вращается на газовой трубѣ, свѣтъ отъ которой падаетъ чрезъ отверстія въ холстѣ на обратную сторону коленкора завѣсы. Для болѣе яснаго отраженія падающихъ на послѣднюю лучей не слѣдуетъ дѣлать: узкими промежутки между отверстіями въ холстѣ и ставить валъ далеко отъ завѣсы.



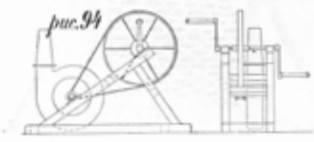


Другое устройство нала примѣняется при изображеніи зыби на большую высоту. Аппаратъ состоитъ изъ двухъ горизонтальныхъ брусковъ (рис. 93*в*), заклиненныхъ въ двухъ вертикально поставленныхъ концахъ досокъ (*б*), разотстоящихъ на спеціальныхъ угольникахъ (*в*) въ глубь и поперекъ сцены. Въ верхнихъ и нижнихъ концахъ досокъ, въ имѣющихся на нихъ мѣдныхъ втулкахъ установлены два горизонтально вращающихся вала (*г*, *д*), сдѣланныхъ изъ тонкихъ брусьевъ (реекъ). Поверхъ валовъ надѣтъ оклеенный тюлемъ холстъ (*д*) съ прорѣзями, приводящійся въ движеніе установленною на концѣ верхняго вала ручкою (*е*). Освѣщеніе производится рефлекторомъ съ задней стороны холста.

Изображеніе волнъ на сценѣ

производилось обыкновенно разсаженными и разложенными по сценѣ въ шахматномъ порядкѣ людьми, накрытыми сверху писаннымъ холстомъ съ изображеніемъ на немъ воды. Этотъ пріемъ былъ явно негигіеничень, такъ какъ работавшіе руками и ногами (въ различныхъ направленіяхъ) находились въ спертомъ воздухѣ, вдыхая и глотая приставшую къ полу при раскатываніи холста пыль и краску.

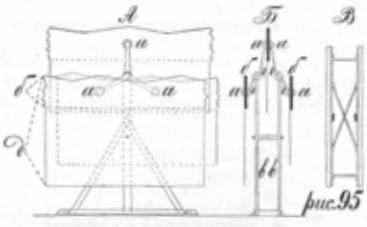
Въ настоящее время этотъ способъ заграницею замѣненъ двойнымъ половикомъ, сшитымъ вмѣстѣ по краямъ, при чемъ верхнее полотнище должно быть больше нижняго аршина на два или на три, отъ чего зависитъ высота поднятія верхняго слоя половика надъ поломъ. Къ верхней поверхности нижняго полотнища съ помощью кожи пришиваютъ въ шахматномъ порядкѣ кольца, а къ нижней поверхности верхняго—длинные шнурки, которые, пропуская чрезъ вышеупомянутыя кольца, выводятъ около кромки половика наружу, за кулисы. Къ нижней части половика пришиваютъ по сторонамъ сцены требующееся количество холщевыхъ рукавовъ, спускающихся изъ трюмъ для присоединенія ихъ къ спеціальнымъ воздухонагнетателямъ (рис. 94), помощью которыхъ вводятъ воздухъ внутрь половика, а, натягивая и ослабляя выступающія изъ него за кулисы шнуры, производятъ зыбь или волны.



Способъ этотъ не только устранилъ антигигіеничную работу и даже возможность случайнаго отравленія краскою, но и далъ возможность движенію кораблямъ поверхъ холста, какъ напримѣръ, въ оп. „Der fliegende Holländer“.

Изображеніе волнъ въ глубинѣ сцены.

Приборъ состоитъ изъ двойной желѣзной стойки (рис. 95*в*), на каждой половинѣ которой укрѣплены двойные шатуны (*г*, *г*, *г*, *г*), оканчивающіеся тремя горизонтально стоящими вдоль сцены осями, (*а*, *а*, *а*), имѣющими круговое движеніе въ вертикальномъ направленіи поперекъ сцены. Къ каждой оси помощью шпилекъ прикрѣпляется по одной доскѣ (*б*) съ ниспадающимъ съ нея холстомъ (*д*,), расписаннымъ подъ воду. Количество стоекъ, поставленныхъ поперекъ сцены, зависитъ отъ потребной длины волнъ. Снарядъ приводится въ движеніе плотниками изъ за кулисъ ручнымъ способомъ. На каждый планъ глубины сцены требуется одинъ рядъ стоекъ.

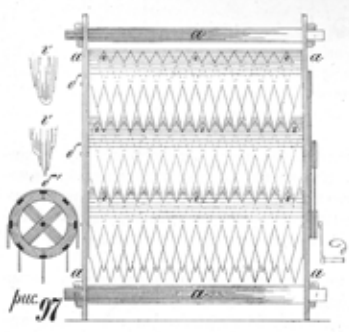


А—видъ отъ зрителей *Б*—видъ сбоку и *В*—планъ стойки *Б*.

Другой пріемъ этого эффекта дѣлали такъ: сквозь полые деревянные валы (рис. 96*а*, *а*, *а*) пропускались на равныхъ разстояніяхъ, но въ разныхъ, по очереди, діаметрахъ деревянные палки (*б*, *б*), на торцахъ которыхъ винтообразно укрѣплялась толстая проволока (*в*), а поверхъ послѣдней и самаго вала наклеивался холстъ, росписанный подъ воду. Снарядъ устанавливался на укрѣпленныхъ на планшетѣ сцены стойкахъ, а чтобы не дѣлать одного длиннаго во всю ширину сцены вала, его составляли изъ нѣсколькихъ и тогда средній валъ надѣвали концами его на выступающіе концы осей сбоку стоящихъ валовъ. Вращеніе производилось ручкою, установленною на одномъ изъ концовъ ряда валовъ.

Изображеніе водопадовъ, ручьевъ и фонтановъ.

Тамъ, гдѣ на завѣсахъ нужно изобразить падающую воду, дѣлали вырѣзъ, а получившееся въ ней отверстіе закленвали голубымъ тюлемъ. Позади послѣдняго устанавливалась рама на откосахъ (рис. 97*а*) съ помѣщеннымъ въ ней сообразно высотѣ вырѣза тѣмъ или другимъ количествомъ горизонтально, одинъ надъ другимъ валовъ (*б*), обтянутыхъ росписаннымъ подъ воду холстомъ съ прикрѣпленными по окружности ихъ въ шахматномъ порядкѣ, холщевыми языками (*г*), опро-

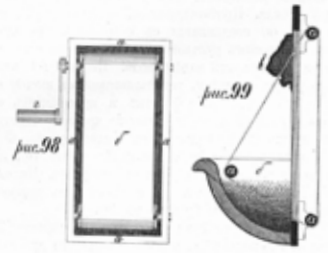


кидывавшимися при движеніи вышележащаго вала на нижележащій и соединявшими валы между собою, чѣмъ дополнялась иллюзія паденія воды. Эти языки (*г*) дѣлались разной величины и формы. Обозначенные на рис. 97 пунктиромъ клинья показываютъ мѣста паденія языковъ (*е*), лежащихъ на валу. Чертежъ слѣва (*б*) указываетъ различныя положенія ихъ при поворотѣ вала.

Изображеніе маленькихъ фонтановъ.

Послѣдніе изображаются на отдѣльной для каждаго фонтана картинѣ съ вырѣзаннною изъ нея водою. Отверстіе это заклеивается тюлемъ, а съ обратной стороны картины прикрѣпляется ящикъ (рис. 98*а*) съ помѣщенными по сторонамъ его электрическими лампочками, которыя освѣщаютъ изображающій воду серебристый глазетъ (*б*), натянутый на установленныхъ въ верхнемъ и нижнемъ концахъ ящика валикахъ (*в*), одинъ изъ которыхъ имѣетъ ручку, приводящую глазетъ въ движеніе.

По другому способу маленькіе фонтаны дѣлаются также на отдѣльной для каждаго изъ нихъ картинѣ съ прикрѣпленною

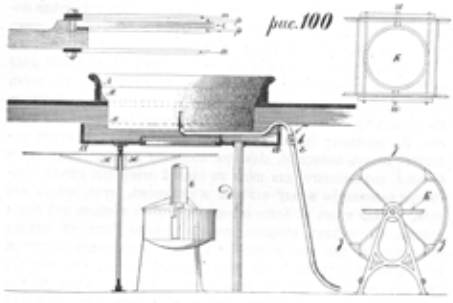


съ лицевой стороны раковиною (рис. 99*б*) и надъ ней льняной годовкою (*в*), изъ которой въ первую спускается полоса глазета въ видѣ безконечной ленты. Послѣдняя имѣетъ движеніе по тремъ установленнымъ для нея валикамъ (*а, а, а*), изъ которыхъ два находятся позади картины, а третій въ раковинѣ. Движеніе глазетной ленты производится вручную.

Цвѣтной фонтанъ.

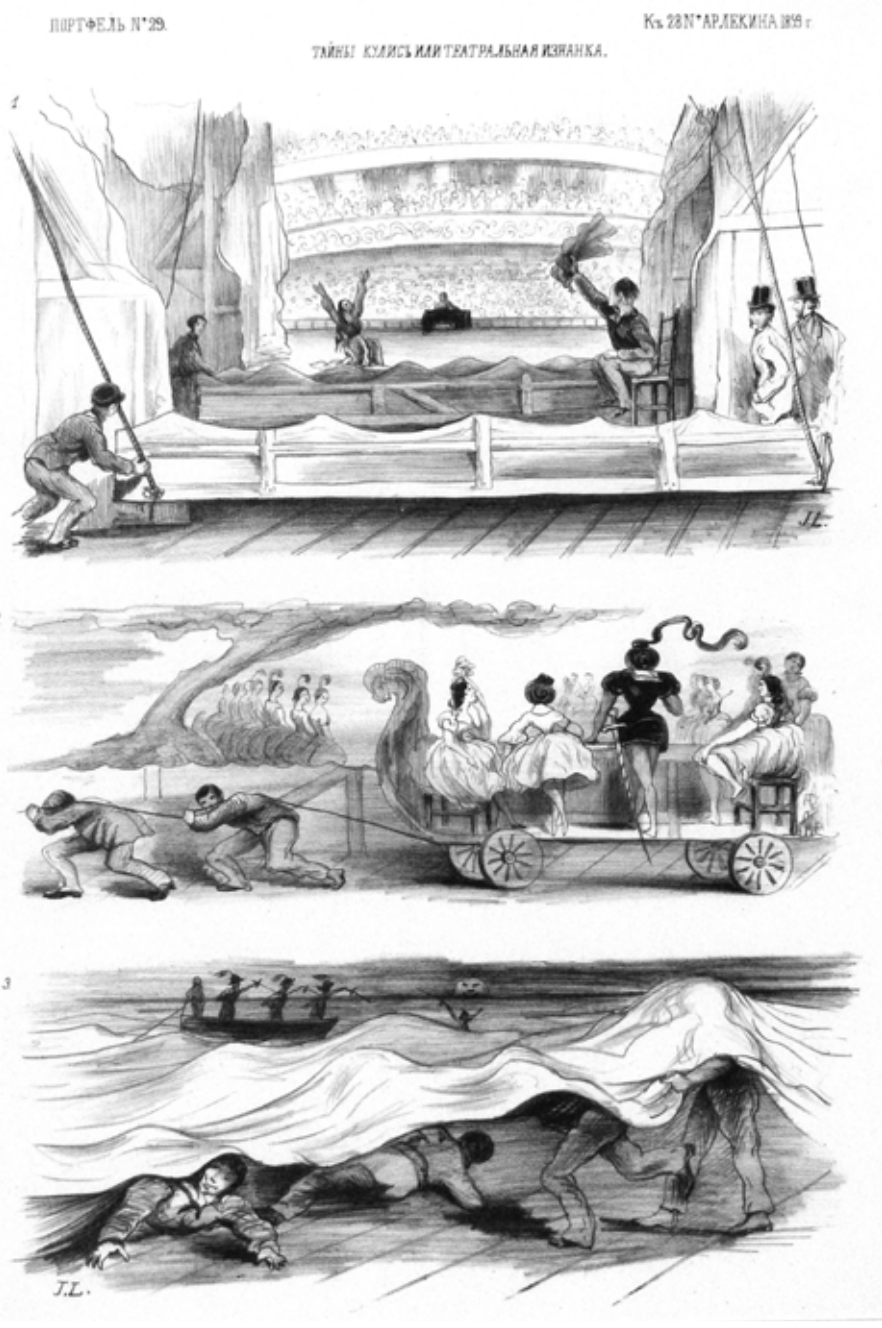
Для сцены на открытомъ воздухѣ цвѣтной фонтанъ дѣлается слѣдующимъ образомъ. Въ днѣ деревяннаго ящика (рис. 100*а*), связаннаго изъ 1½ дюймовыхъ досокъ и оклееннаго внутри брезентомъ или декораціоннымъ холстомъ, дѣлаютъ отверстіе въ ширину падающей въ фонтанъ воды, которое накрываютъ толстымъ стекломъ (*с*), прикрывая края его съ обѣихъ сторонъ (сверху и снизу) резиной (*р*), а сверхъ послѣдней—двумя металическими кругами (*т*) и свинчивая всѣ эти четыре слоя болтами. На днѣ ящика устанавливаютъ прикрѣпленную къ распоркамъ (ножкамъ) изогнутую по немъ желѣзную трубу (*б*) съ такимъ разсчетомъ, чтобы струя воды приходилась въ центрѣ стекла. Противоположный конецъ трубы съ краномъ на немъ (*в*) соединяется съ обыкновенныхъ или обрезиненнымъ пеньковымъ рукавомъ (*з*), который въ свою очередь соединяется съ краномъ водопровода. Первый (*е*) изъ нихъ служитъ регуляторомъ струи, устанавливающимъ высоту ея, второй—приводитъ въ дѣйствіе фонтанъ и прекращаетъ его; въ противномъ случаѣ обратное пользованіе кранами можетъ отразиться на прочности напорнаго пеньковаго рукава. Фланцами къ дну ящика прикрѣпляется сточный рукавъ (*д*), діаметръ котораго долженъ быть вдвое больше напорнаго. Находящійся сверхъ сцены край фонтана (*л*) соединенъ съ ящикомъ (*а*), спускающимся съ перваго брезентомъ (*м*).

Требующійся для освѣщенія фонтана электрическій свѣтъ получается отъ находящейся подъ стекломъ его дуговой автоматическої лампы (*е*), помѣщенной подъ горизонтально вращающеюся на оси рамою (*ж*) со вставленными цвѣтными стеклами, окрашивающими воду въ разные цвѣта. Освѣщающая воду дуговая лампа установлена на треножникѣ, прикрѣпленномъ къ желѣзному цилиндру, дно котораго служитъ рефлекторомъ.



По другому способу фонтанъ освѣщаютъ помощью барабана (*з*), вращающагося на горизонтальной оси (*и*) съ прикрѣпленными по окружности его нарѣзанными на полоски цвѣтными стеклами и автоматическою же дуговою лампою въ центрѣ его (*к*). Требующійся для лампы токъ проходитъ по проводамъ, пропущеннымъ черезъ ось (*и*).

Освѣщеніе фонтановъ на закрытыхъ сценахъ производится съ проходовъ ручною дуговою лампою, установленною въ особомъ ящикѣ (будкѣ) съ объективомъ, черезъ который свѣтъ лучемъ проходитъ на струю воды.

P.S. Старые театральные эффекты: водяные и воздушные, волны, фонтаны, полёты, провалы, громы и молнии до настоящего времени живут в театрах. Их кажущаяся простота до сих пор волнует зрителей не смотря на обилие на современной сцене новых технологий: проекций, видео, 3D и пр. В театре XIX века зритель искренне верил во все театральные чудеса, что не мешало современникам иронизировать и смеяться по их поводу. Яркая иллюстрация этому явлению - публикация в журнале «Арлекин» за 1859 год, которую мы так же предлагаем вашему вниманию. ■

Неизвестный автор «J.L.» «Тайны кулис, или Театральная изнанка». 1859. Бумага, литография. 42х29. ГЦТМ. КП 316387/36