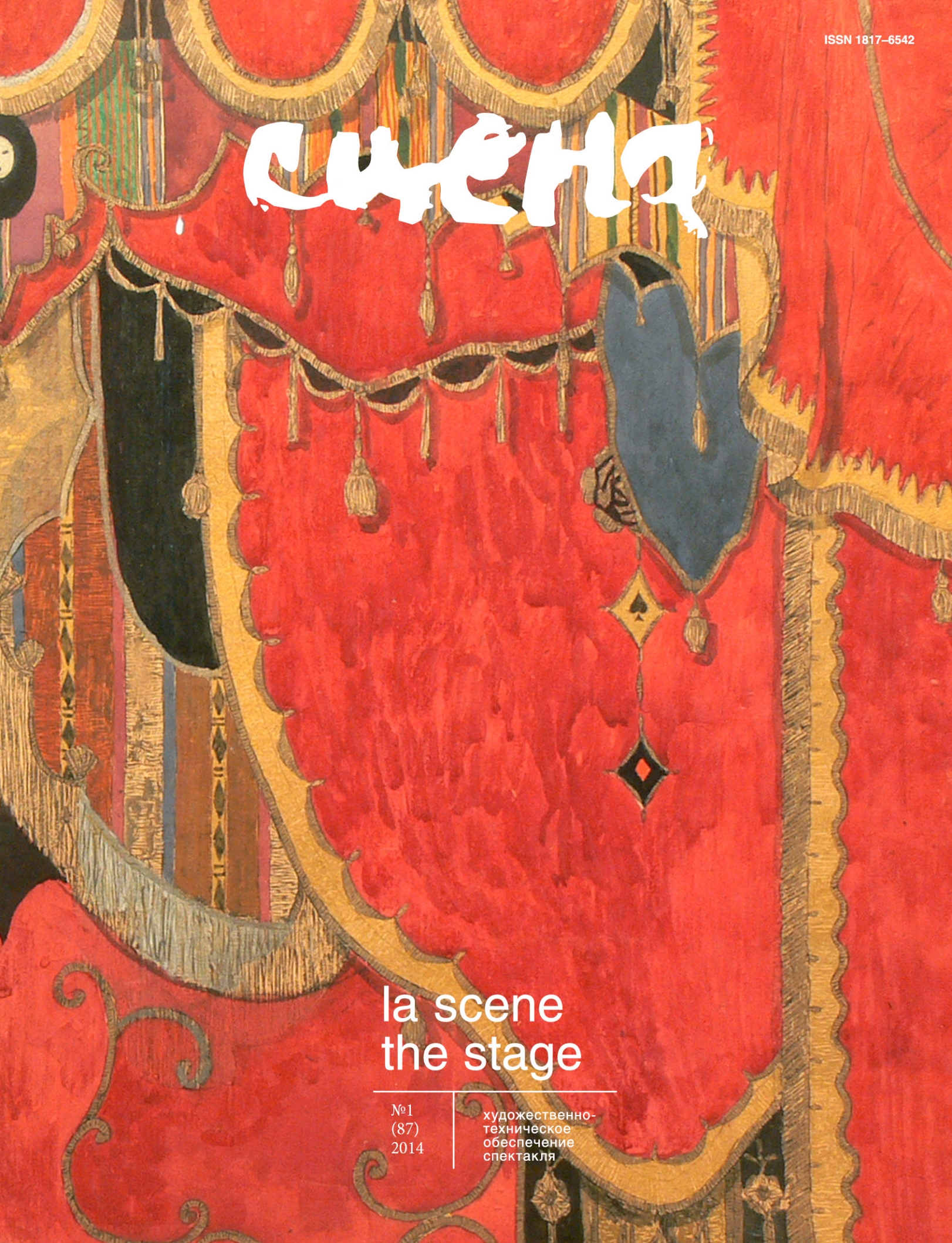
ISSN 1817–6542

сцена



la scene
the stage

№1
(87)
2014

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталия Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №1 (87) 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 22.02.2014

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.

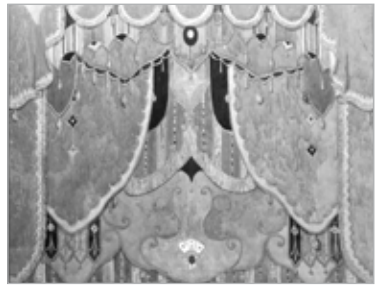
La Scène

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:



А.Я. Головин. Эскиз главного занавеса К., гуашь, тушь, серебро, тростниковое перо, бронза. 79,7х97,2 (в свету). ГЦТМ

На 2 стр. обложки:

А.Я. Головин
Эскиз маскарадного костюма. Голубой Пьеро. Б., кар., акв., гуашь, тушь, перо, серебро. 35,2х31. ГЦТМ

На 3 стр. обложки:

И.Ю. Шлепянов
Эскиз куклы для оформления праздничной колонны ТИМа. Б., кар., акв., тушь, кисть. 35,4х22,1. 1925. ГЦТМ

СОДЕРЖАНИЕ

▸ ШЕКСПИР 450	3	**Александр Кузнецов.** Заметки о Шекспире
	4	**Ирина Алпатова, Наталия Каминская.** Наш Вильям
▸ МЕЙЕРХОЛЬД 140	9	**Валерий Фокин.** Урок Мейерхольда
	10	**Масару Ито.** ГосТИМ и общение между Россией и Японией: Вс. Мейерхольд, Г. Гаузнер и Э. Гарин
▸ СПЕКТАКЛЬ	13	**Нинель Исмаилова.** Любовь под покровом иронии
	17	**Елена Губайдуллина.** Фантазии повышенной сложности
	21	**Наталия Каминская.** Одушевлённый фарфор
▸ ВЫСТАВКИ	22	**Нинель Исмаилова.** Предметы надаренные, незамысловатые на неожиданной, несравненной выставке
	27	**Елена Губайдуллина.** Город, Лес и Сад посередине
	31	**Надежда Хмелёва.** «Театр - это стремление достичь недостижимое»
▸ ПАМЯТЬ	33	**Сергей Бархин.** На смерть Игоря Витальевича Попова, архитектора и художника театра
	34	**Полина Богданова.** Жизнь - служение
▸ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	35	**Максим Кантор.** Гора
▸ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	39	**Карл Фийон.** Работаю с компьютерными технологиями, но каждый день беру в руки карандаш
▸ ЗА РУБЕЖОМ	43	**Елена Дьякова.** Подземные реки смысла. Премьеры Германии
▸ НАСЛЕДИЕ	47	**Дмитрий Родионов.** «Снегурочка» А.Н.Островского и Н.А.Римского - Корсакова
	49	**Вячеслав Нечаев.** По-разному складывались их судьбы
	53	**Никита Лобанов-Ростовский.** Серж Лифарь
▸ ЛЮДИ ТЕАТРА	58	**Татьяна Шах-Азизова.** Грузинские мотивы
	60	**Беатрис Пикон-Валлен.** «Балаган-палас» Славы Полунина
▸ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	62	**Мария Макарова.** О состоянии зрительской части Московского академического театра им. Вл. Маяковского
▸ ЭТЮДЫ	67	**Александр Гусев.** Арбат 35

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 2013 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

ЗАМЕТКИ О ШЕКСПИРЕ

АЛЕКСАНДР КУЗНЕЦОВ
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК КУРСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С.ПУШКИНА

***2014 год** объявлен ЮНЕСКО **ГОДОМ ШЕКСПИРА**. Так гуманитарный мир отмечает 450-лет со дня рождения величайшего драматурга. Журнал «Сцена» обращается ко всем художникам театра с просьбой рассказать о своих взаимоотношениях с сэром Уильямом Шекспиром. Где, когда и при каких обстоятельствах происходили ваши встречи; как отразились на мастерстве; какой след оставили в вашей душе? И в подтверждение, обязательно – эскиз или рисунок.*

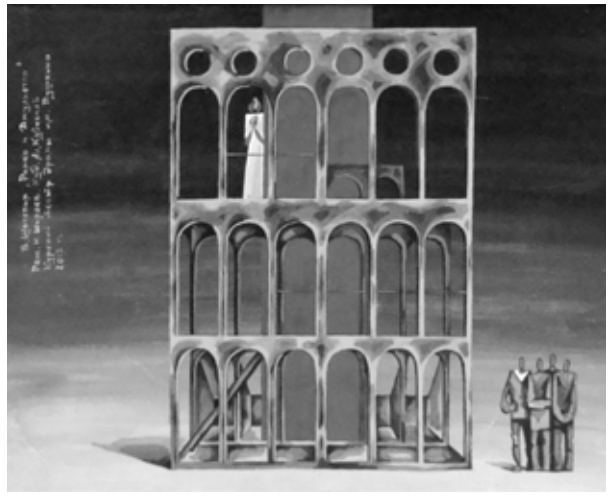
В 1971 году я познакомился с молодым актером Красноярского ТЮЗа, который с гордостью поведал мне, что занят в «Гамлете», - спектакле нового молодого худрука Камы Мироновича Гинкаса, гения, мудреца, ниспровергателя, Режиссёра завтрашнего дня. А через несколько дней нас, первокурсников театрально-декорационного отделения Художественного училища им.В.И. Сурикова, снимают с занятий и отправляют на помощь в ТЮЗ. У них запарка, премьера, «Гамлет»! Я тут же всем объясняю, что едем помогать «гению и ниспровергателю».

Приезжаем. На сцене - чудище, не имеющее ни малейшего отношения к «Гамлету». Мы-то, люди продвинутые, хоть и молодые, знаем уже, что должна быть «Дания-тюрьма», то есть про нашу жизнь, а тут – «непоймичего». Огорчились. И фамилия художника как-то не того. Федоровский, Вирсаладзе, Стенберг,- это звучало. А Кочергин?.. Одна радость, - по этой декорации можно было по радиусу забегать почти до середины стены, резко разворачиваться и съезжать вниз по скользкой фанере на ногах или пятой точке. Потом, вняв призывам завпоста к нашей совести, мы начали оклеивать эту фанеру драной мешковиной и придавать тот вид, в котором эта знаменитая кочергинская декорация стала известна всему театральному человечеству. Таганско-гамлетовский занавес уже полгода резал пространство и время, но нам это было неведомо.

На премьере ТЮЗовского «Гамлета» сразу поразило то, что Клавдий такой же пацан, как Гамлет и его окружение. Гинкас даже в программке написал: Клавдий, кореш Гамлета - арт. такой-то. (Это, кстати, за много лет до Панфиловского «Гамлета» в Ленкоме.) На сцене наши ровесники на наших глазах делали свой выбор и свою судьбу.

Через год я делал в качестве курсовой «Комедию ошибок», а еще через несколько лет «Двенадцатую ночь» в Минусинском драмтеатре. Сегодня мне кажется, что тот мудрец и гений, что написал «Гамлета» и «Лира», спрятавшись под маской полуграмотного актёра из «Глобуса», и в комедиях озадачивался вопросом, что такое судьба, в смысле её многовариантности и чего стоит человек в этом процессе. Ну, а тогда….А впрочем, чего я мудрю. Из любой комедии Шекспира можно сделать «пуповую ржачку», а из трагедии – крутой детектив или триллер до сердечного приступа. И сделать неплохо. Удобный автор. А та наша «Двенадцатая ночь» была хороша одним - абсолютно гениальным сэром Эгьючиком в исполнении Андрея Панина, Царствие ему небесное. Это была его первая работа на профессиональной сцене, поверьте мне, он уже тогда умел все, что позже все видели на сцене МХТа и на экране. До сих пор горжусь тем, что это я привез его из Кемеровского студенческого самодеятельного театра в Минусинск.

Потом был мой «Гамлет» в Нижнем Тагиле. Это – тяжелый случай. Хотя такой же «тяжелый случай» у меня бывает всегда, когда предлагают название, уже сделанное Давидом Львовичем Боровским. И с «Катериной Измайловой», и с «Ивановым», и с «Вишневым садом» так было. Даже с «Ретро». Но если там Давид Львович оставлял малую возможность пролепетать что-то свое, то из-под пресса его «Гамлета» выбраться практически невозможно. Его «Гамлет» -это откровение равное библейскому. Это – прямой провод с Богом. А посему скромно перехожу к «Ромео и Джульетте». Это моя последняя премьера в Курском театре. Не сейчас, разменяв седьмой десяток, ни в иронично-циничной молодости не мог ни читать, ни смотреть «Ромео и Джульетту» без слез. При одном условии – перевод Пастернака. Наш спектакль идет в новом переводе, как мне объяснили, «менее сопливом и более аутентичном». Проверить не могу. Я делал декорацию про то, над чем плакал. Жители Вероны, не специально выдуманные Шекспиром шакалы, а нормальные люди, и сами тоже влюблялись. Тоже, да не так же. Вот почему так важна в диалогах и монологах молодых героев сказочно красивая словесная музыка Пастернака. Этих двоих осенило что-то совсем неведомое доселе. То, что можно объяснить другим, не осененным, только через смерть, и помочь им подняться выше. Вообще в шекспировских трагедиях в этом смысле все, как в Библии. Что хорошо, а что плохо выясняется на наших глазах. Все впервые и на собственной шкуре. До Каина не было смерти. Он её открыл. А до Лира не было правды. Он её открыл, тычась собственным лбом. Как и библейские герои, шекспировские живут как младенцы. Все на ощупь, все методом проб и ошибок. И любое «быть или не быть» заранее не известно, на наших глазах решается. Мы свидетели и почти соучастники. Тем всегда и интересен Уильям наш Шекспир! Он же граф Ретленд, он же… и т. д. ■



А. Кузнецов. Эскиз к спектаклю «Ромео и Джульетта»

НАШ ВИЛЬЯМ

ИРИНА АЛПАТОВА, НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Юбилейный год Шекспира только еще начался, театральный сезон едва перевалил за половину, а в одной только Москве уже вышло десять шекспировских спектаклей. Ставят молодые и маститые, свои и приглашенные из-за рубежа. В рекордсменах «Гамлет» (четыре постановки), за ним следует «Отелло» (две), и комедии, конечно, не остались без внимания. Рассмотрим восемь спектаклей, представившие «нашего Вильяма» с самых разных, порой неожиданных сторон.

ГАМЛЕТ В КУБЕ

«Гамлет. Коллаж»
Театр Наций
Режиссёр **Робер Лепаж**
Сценография **Карла Фийона**
Премьера **21 декабря 2013**

«Гамлет»
Театр им. М.Н.Ермоловой
Режиссёр **Валерий Саркисов**
Художник **Александр Орлов**
Премьера **20 декабря 2013**

«Гамлет»
«Гоголь-центр»
Режиссура и сценография **Д. Бобе**
Премьера **28 ноября 2013**

Соблюдения канонов никто от нынешних «Гамлетов» давно не ждет. Самые яркие и талантливые, с точки зрения театральности, постановки все равно оказываются недостойными этой пьесы пьес, а так называемые традиционные — не достойны самой театральности. И главное — все по большому счету не знают, куда девать принца Гамлета. В русской традиции все еще хочется видеть его героем нашего времени, как это было всегда, и герой бывал самым разным – от интеллигента-книгочея до панка. Но что за герой он нынче, когда само время разорвано в клочки и просыпается рухлядью сквозь пальцы? Три московских Гамлета нынешнего сезона в этой связи вполне отражают время, в которое выходят на сцены. Из трех датских, принцев, лишь Гамлет Евгения Миронова (спектакль Театра Наций «Гамлет. Коллаж» в постановке Робера Лепажа), в определенной мере, оформлен в тип современного героя. С больным, разорванным сознанием. С муками бездействия и беспомощностью во взаимоотношениях со злом. Однако в его игре, и в сценическом решении пьесы есть «магниты и попритягательнее».

В пространстве, «между небом и землей», зависает открытый куб, в котором и разворачивается действие. С помощью мультимедийных технологий пространство виртуозно меняется едва ли не каждую минуту: предстает то дворцом, то каморкой, превратится в водопад, растворится в звездном небе. Ты смотришь на эти технические чудеса, открыв рот, как ребенок, впервые попавший в театр.

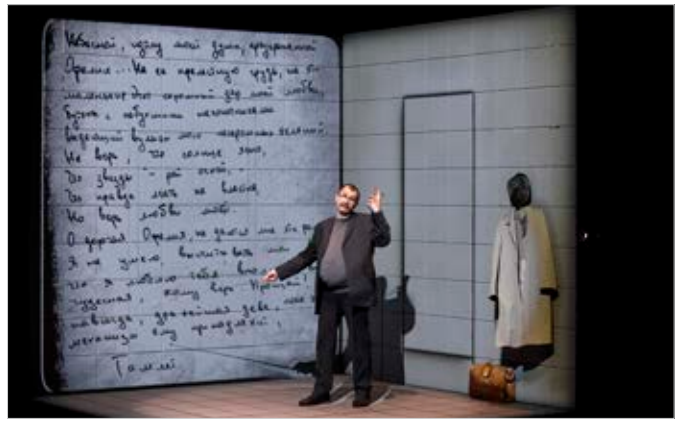
Впрочем, Лепажу удалось и другое, не менее важное. Он синтезировал западные Режиссёрские и сценографические приемы с отечественной актерской школой. Евгений Миронов в этом кубе один играет все роли, но «Гамлет» отнюдь не превращается в моно спектакль. И главный герой здесь даже не сам принц Датский, но именно Артист. Так и обозначена в программке одна из ипостасей Миронова, сыгравшего здесь и Клавдия с Полонием, и Офелию с Гертрудой, и всех прочих. Хотя события пьесы прокручиваются словно бы в воспаленном мозгу человека в смирительной рубашке, Миронов умудряется каждого из своих героев сделать живым и по-своему обаятельным. Виртуозно меняет одежды, парики, интонации, пластику – новый человек появляется на пару минут, чтобы потом на время исчезнуть и затем вернуться. Но энергетика каждого из них как будто, накапливается, сгущается к финалу так, словно бы все они реально побывали в этом кубе.

Актер и Режиссёр ведут непростые диалоги с Шекспиром, с театром, с традицией. Гамлет смотрит у себя в комнате телевизор, и на телеэкране возникают фрагменты из кинофильма Козинцева со Смоктуновским в заглавной роли. И можно не только ностальгически вздохнуть, но и реально ощутить, сколь далеки мы сегодня от того театра и от того кино.

А вот «Гамлет» Театра им. М.Н.Ермоловой представляется спектаклем с другого театрального полюса. Признаться, давно у нас так не ставили шекспировскую пьесу, как это сделал Режиссёр Валерий Саркисов. То есть настолько по старинке. При этом сценограф Александр Орлов не стал выстраивать на сцене масштабных павильонов. Он придумал массивные колонны, обтянутые тканью, расписанной средневековыми миниатюрами. Эти колонны мобильны, они нависают над сценой, то поднимаются, то опускаются, а в финале превращаются в склепы. А вот костюмы Андрея Климова пышны, как в старом театре: и парча, и тяжелые ткани, и сложные головные уборы. Конечно, обошлось не без определенной стилизации, но время и место действия явно приближены к елизаветинской эпохе.

Однако, зависшая как бы вне времени постановка все же смотрится с интересом. И не последняя причина этого -- не слишком распространенный перевод «Гамлета», сделанный Андреем Черновым. А также слаженный актерский ансамбль, в котором к ермоловским артистам присоединились приглашенные Андрей Ильин (Клавдий) и Агриппина Стеклова (Гертруда). Есть и духовой оркестр Олега Меньшикова, виртуозно аккомпанирующий спектаклю. Очень хорош молодой актер Александр Петров в роли принца Датского. В его игре есть нерв и страсть, сентиментальность и жесткость, есть весьма отчетливые движения души и ума. Он не декламирует текст, но пытается действительно прожить и понять все сложнейшие перипетии судьбы своего героя. Жаль только, что спектакль этот более похож на профессиональный рассказ «в лицах», чем на современное сценическое произведение с акцентами и ритмами сегодняшнего дня.

Зато этих ритмов и акцентов более чем достаточно в «Гамлете», который поставил в «Гоголь-центре» французский Режиссёр Давид Бобе. Поставил с собственной прозаической адаптацией текста



Сцены из спектакля «Гамлет. Коллаж». Театр наций

Сцены из спектакля «Мера за меру». Театр им. А.С. Пушкина. Фото С. Ясир

Сцены из спектакля «Комедия ошибок». Театр Et Cetera

Сцены из спектакля «Укрощение строптивой». Театр Наций

Сцены из спектакля «Отелло». Театр им. Вахтангова

(перевод на русский Риммы Генкиной). В результате пьеса скатывается в мыльную оперу, где много современно звучащих диалогов, где есть длинный и страшный-престрашный сюжет, но совсем нет поэзии и философии. Сценографом этого спектакля также выступает сам Давид Бобе и превращает пространство в морг с черными «мраморными» стенами, а ближе к финалу наливает на сценический пол воду, в которой долго дерутся и падают замертво вконец вымокшие герои пьесы. Временами спектакль Бобе, насыщенный пластическими эпизодами, действительно красив, но чаще – «жутко красив», а еще чаще – до горечи банален, невыносимо энергичен, громок и лишен смыслов.

ДЕЛО МАВРА

«Отелло»
Театр «Сатирикон»
Режиссёр **Юрий Бутусов**
Сценография **Александра Шишкина**
Премьера **20 октября 2013**

«Отелло»
Театр им. Вахтангова
Постановка **Анжелики Холиной**
Художник **Мариус Яцовскис**
Премьера **1 декабря 2013**

Действие спектакля «Отелло», поставленного Юрием Бутусовым в театре «Сатирикон». происходит, уж точно, не на древнем острове Кипр. На сцене теснит друг друга всякая всячина: рояль, горшки с цветами, мундиры и шинели всех времен и народов, женская спаленка с игрушками из современных магазинов «Детский мир», кухня с плиткой и табуретками, вертящееся офисное кресло, зеркала в тяжелых рамах, вентиляторы, коробки… Сцена то загромождается всем этим скарбом до предела, то вдруг освобождается от него. Где-то посередине висят веревочные качели, похожие на корабельные снасти, в них раскачиваются моряки, возвещая о прибытии на корабле своего генерала. Яго и Родриго лупят со всей силы по грубой столешнице, разбрызгивая воду. Город-порт, кругом море и бедлам, и скверные нравы, и всякой твари по паре, и зарежут ни за грош.

Первый акт, притом что он несет в себе все бутусовское, продолжая в неуемности и нелинейности зрелища опыты его «Чайки» и «Макбета. Кино», на поверку оказывается на удивление ясным. В нем не только завязаны все узлы интриги, но и все страсти уже доходят до точки смертельного кипения. Уже явлен хаотичный, пресыщенный, криминальный и до предела развращенный мир, где довелось «арапа своего» любить несчастной Дездемоне. Уже ясно, что бешеная энергия жизни на этом, если и Кипре, то, скорее всего, курортном, образца 2013-го смертоносна. Ясно и то, что Отелло, каким его играет Денис Суханов, глубоко самовлюбленный человек, Нарцисс. Прежде чем отправиться к дражайшей супруге, генерал долго красуется перед зеркалом, обнаженный до пояса, демонстрирует мускулистый торс и тонкую талию. Несколько раз меняет брюки, рубашки и шарфы, пока не остается доволен своим внешним видом. Хрестоматийные строки «Она меня за муки полюбила, а я её за состраданье к ним» обретают в этом Отелло реальную плоть. Он видит в глазах Дездемоны лишь свое отражение! Недаром Дездемона — Марьяна Спивак успевает здесь несколько раз поменять обличья. То явится тихой, «традиционной» овечкой, то куклой Барби с платиновыми волосами, то офисной женщиной-вамп. Ба, да этот Отелло её совсем не знает! Он влюблен в свою любовь, и, конечно, что ему про бедняжку скажут, тому и верит.

Вся кипящая, как черная смола, страсть уже вылилась до антракта, и во втором акте наступает долгая агония. С привычными у Бутусова флэшбеками, с некрасивой и какой-то «факультативной» гибелью Эмилии и Яго, с долгим и гулким, как микрофонное эхо, монологом Отелло, выкрасившего свое и Офелии лица черной краской. Самые сильные в этом спектакле, наверное, даже не артисты Суханов и Трибунцев, блистательно играющий Яго. И не ясно прочерченные в первом акте ходы с себялюбцем Отелло, хлопотуном Яго, и не длинная изматывающая картина всеобщего распада. А сами ярость и страсть, которыми напоено действие, сотканное из разнородных стилевых элементов.

Театр имени Вахтангова, напротив, представил трагедию в виде кристально ясного и чистого хореографического спектакля Анжелики Холиной. Художник Мариус Яцовскис выстроил на сцене черно-белый мир, в центре которого – огромная опрокинутая люстра. Она может на время стать кораблем, на котором «плывут» герои, а может и раскачиваться над сценой, как маятник судьбы, освободив подмостки для вечной истории любви и предательства.

В роли Отелло на вахтанговской сцене дебютировал Григорий Антипенко. Его мавр отнюдь не черен ни лицом, ни душой. В этой сплоченной пластической «массе» он просто Другой – немного варвар, отчасти дикарь, но куда больше в нем от Простодушного. Он словно бы высечен из цельного куска экзотического камня, ему подчас даже трудно вписаться в синхронные танцы. Ближе к финалу Режиссёр дарит герою черного двойника, который и пытается вершить те черные дела, на которые первый Отелло не способен. Потом этот двойник, сняв «грим», окажется Яго (Виктор Добронравов) – классическим злодеем, впрочем, очень живым, эмоционально подвижным. Между ними – хрупкая Дездемона Ольги Лерман, похожая на чайку в вечном легком полете или на тончайший хрустальный сосуд, к которому мощному Отелло – Антипенко и прикоснуться-то страшно.

В этом очень красивом зрелище на музыку Джона Адамса и других современных композиторов важная роль отведена массовым сценам с участием молодых артистов Первой студии Вахтанговского театра. Они, подобно волнам, то погружают нас в морскую пучину, уносящую белый шарф-платок Дездемоны, то преображаются в воинов, то становятся жесткими и неумолимыми богами и богинями судьбы. Шекспировская трагедия, таким образом, преображается в театре в сценическую поэму.

ВОПРОСЫ К ХОРОШИМ ФИНАЛАМ

«Укрощение строптивой»
Театр Наций
Режиссёр **Роман Феодори**
Художник **Даниил Ахмедов**
Премьера **1 ноября 2013**

«Мера за меру»
Театр имени Пушкина
Режиссёр **Деклан Доннеллан**
Сценограф **Ник Ормерод**
Премьера **22 ноября 2013**

«Комедия ошибок»
Театр «Et Cetera»
Режиссёр **Роберт Стуруа**
Художник
Георгий Алекси-Месхишвили
Премьера **10 декабря 2013**

Молодой Режиссёр Роман Феодори, поставивший в Театре Наций «Укрощение строптивой», разбавил старый перевод комедии авторскими вкраплениями от Дмитрия Быкова и решительно убрал из текста анахронизмы. Даниил Ахмедов сочинял сценографию и костюмы в строгом соответствии с замыслом Режиссёра. Было решено, что эту пьесу разыграют солдаты срочной службы неизвестной нам воинской части. Прием, кстати, вполне шекспировский, вспомните его ремесленников из «Сна в

летнюю ночь» или актеров в «Гамлете». Воинская часть, где разворачивается действие, кстати, тоже весьма условна. И это точно передал художник, придумав вращающиеся металлические конструкции, которые, то повернутся к публике «железным занавесом», то покажутся хайтековской казармой с двухэтажными нарами, то запросто воплотятся в двухпалубный корабль. При этом люки и выдвигающиеся помосты могут забавно вознести героя над всеми или, наоборот, отправить его на время за ненадобностью в трюм-подвал. Вначале герои появляются в смешных, гротескных одеяниях, диктующих и соответствующую манеру игры, в финале же выходят в роскошных шекспировских платьях.

Вдохновителем театральной интриги становится Генерал (Владимир Калисанов), большой почитатель сценического искусства, с удовольствием сам исполняющий роль благородного отца Баптисты.

Сцена из спектакля «Гамлет». «Гоголь-центр»

Генеральская супруга (Ольга Волкова), тоже увлеченная театралка, награждена в генеральской «постановке» ролью самого Шекспира, а предварительно исполняет фрагменты из его трагедий в самом уморительном ключе. Солдатикам же розданы роли всяких второстепенных Люченцо и Винченцо, а вот справляться с женскими образами приходится Поварихе и Фельдшеру. Первая в блистательном исполнении Чулпан Хаматовой воплотится в Катарину, вторая с помощью Ольги Цинк – в её сестру Бьянку.

Но чем больше актеры растворяются в шекспировской игровой стихии, тем дальше уходят от заявленной «солдатской» тематики. Игра с её превращениями, переодеваниями, розыгрышами в какой-то момент заменяет и сюжет, и смысл самой истории. Персонажи на сцене начинают ощущать себя вечным «шекспировским народцем». В результате запутанная история из старинной жизни начинает исполнять для современного зрителя всего лишь роль психотерапевтического сеанса, снимая негатив и мрачную усталость. Спектакль Феодори симпатичен, но намерения в нем реализованы лишь наполовину.

А вот Режиссёр Деклан Доннеллан решил в Театре имени Пушкина пьесу «Мера за меру» так экспрессивно, графически стройно и политически остро, будто ставил вовсе не Шекспира, а Брехта. Спектакль начинает толпа горожан, которая потом рефреном будет сопровождать все перипетии истории. Эта синхронизированная в эмоциях и действиях народная масса делает шекспировскую пьесу эпической и одновременно весьма современной. Всегдашний соавтор Доннеллана сценограф Ник Ормерод создает некую универсальную среду, где много воздуха и тайное до поры обязательно в какой-то момент становится явным. Над сценой висят на шнурах простые лампы, на самом планшете симметрично расставлены красные кубы, которые имеют свойство, поворачиваясь, открывать нутро. Мы увидим и молящуюся монашку, и проститутку «на работе», и смертника в тюремной камере. Все будто сегодняшнее и, вместе с тем, разрежено почти до притчи.

Режиссёр сильно сократил комические сцены, оставив лишь колоритного бездельника Лючио, которого отлично играет Александр Феклистов. Герцог же–Владимир Панков, и, тем более, его брат Анджело-Андрей Кузичев решены в жесткой минималистской эмоциональной гамме. Стертая внешность клерка, отрывистая, бесстрастная речь – лишь однажды Анджело взорвется, когда не сможет совладать со своей животной страстью к Изабелле.

По обыкновению Доннеллан обращается с Шекспиром как джентльмен, буйным сценическим страстям предпочитает легкие, как бы в проброс обозначения мыслей и эмоциональных состояний. Но на этот раз он идет дальше – чудовищно запутанный сюжет как бы спрямляет, заостряет политические акценты, и финальный хэппи-энд с возвращением Герцога и торжеством справедливости звучит как дань сказке, не более того. Горечь от творившегося до финала произвола здесь сильнее сладости финального примирения. Во всеобщих рассуждениях о карающей руке закона, в перипетиях греха и возмездия одна лишь Изабелла в замечательном исполнении Анны Халилулиной ведет тему милосердия, которое выше справедливости и мести. Лишь её голос напоминает об искреннем чувстве, которое так редко расслышишь в хоре лживых клятв и нравоучительных проповедей.

По общему настроению близок к Доннеллану и Роберт Стуруа, поставивший «Комедию ошибок» в театре «Et cetera». Кроме того, в этом спектакле, как и в предшествующей ему шекспировской «Буре», он будто «отжимает» собственный метод до сухого остатка. Не разменивается на мелочи. Сознательно цитирует сам себя. Выстраивает игру как тотальный театр, где все актерствуют, все звучит преувеличено громко и выпукло. Сценограф Г.Алекси-Месхишвили предлагает стильное, почти пустое пространство, где яркий, порой до неоновых оттенков, свет создает и среду обитания, и настроение. Пол здесь кроваво-красный, комедия комедией, но героям грозят ведь не просто неудачи, а аресты и казни. Все здесь изначально испуганы, напряжены, напружинены. В этом явно тоталитарном герцогстве люди привыкли к страху, оттого и путаница, невозможность вглядеться, вдуматься. Оттого и не узнают друг друга жены, мужья и братья. Сказка превращается в жесткий фарс. Двух потерявшихся в бурю братьев-близнецов играет артист Владимир Скворцов, и эти мгновенные лицедейские превращения из «хорошего» в «плохого» получаются у него легко, смешно и виртуозно. Но рядом зловещие слуги просцениума в островерхих, напоминающих времена инквизиции шляпах, с мертвыми набеленными лицами. Этим все равно, казнить или миловать, лишь бы экшн продолжался. Милые апарты позволяет себе лишь девушка-помреж, которая ходит с экземпляром пьесы в руках. Но и она не в силах разрядить зловещего напряжения, в котором несется к своей развязке эта весьма запутанная интрига. Развязка, как и положено в шекспировской комедии, счастливая. Но самому Режиссёру в нее не очень-то верится. Вот почему он устраивает под занавес совершенно нелепый, какой-то нарочито мюзикловый выход всех участников истории с хором «Алилуйя!», шариками и воздушными поцелуями. Стуруа, конечно, убежден, что этот-экстаз-апофеоз будет воспринят зрителями исключительно как иронический театральный восклицательный знак. Потому что уже успел убедить нас, что в сочиненной им на сцене, пусть условной и сказочной, шекспировской стране могут и запугать, и подчинить своей воле, и попросту убить. Причем, по-настоящему. ■

Фото предоставлены пресс-службами театров

УРОК МЕЙЕРХОЛЬДА

ВАЛЕРИЙ ФОКИН

Образ Мейерхольда в нашем сознании неразрывно связан с идеей обновления театра, с поиском новых образных форм, с практикой сценического авангарда. Но вместе с тем Мейерхольд - это символ глубочайшей театральной культуры, достоверного знания традиций, актерской техники, театральных приемов прошлого. Строя свою театральную систему, он с дотошностью ученого погружался в изучение сценической практики былых театральных эпох. Его самые смелые постановочные решения опирались на тот багаж, который был накоплен мировым театром, и оттого его открытия, его образные прозрения обретали особую силу и убедительность.

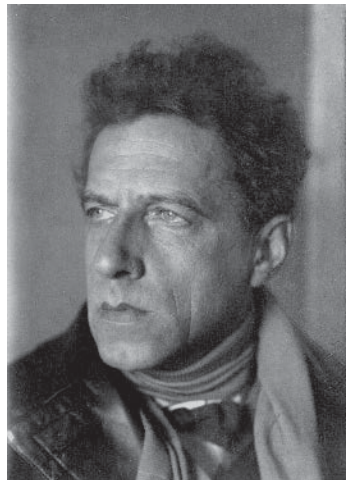
Мне доводилось в своей работе вплотную сталкиваться с мейерхольдовскими театральными текстами, с образами его спектаклей. Погружаясь в изучение его мизансценических решений, его партитур, я стараюсь следовать его примеру, стремлюсь проникнуть в художественную логику и практику предшественника. В такие моменты открываются вдруг удивительные перспективы художественного диалога, художественное пространство вдруг наполняется перекличками голосов, отчего возникает ощущение объема театрально-исторического пространства.

Благодаря постоянной включенности в художественный диалог с традицией энергия отрицания преображалась в творчестве Мейерхольда в неодолимую энергию созидания. И в этом парадоксальном, а на самом деле удивительно органичном сочетании новаторства и традиционализма видится мне один из главных уроков Мейерхольда. Этот урок оказывается особенно важным тогда, когда мы сталкиваемся с явлениями дикого, неокультуренного авангарда, когда желание обнулить ценности захватывают все большие территории. Этот урок был важен и в те театральные времена, когда довелось жить и работать самому Мейерхольду. Этот урок имеет принципиальное значение и в наше время. ■

Вс. Э. Мейерхольд. Фото. Москва. 1898

Вс. Э. Мейерхольд. Фото. 1898

Вс. Э. Мейерхольд. Фото. 1924



Вс. Э. Мейерхольд позирует П. В. Вильямсу
Фотограф А. А. Темерин. 1924-1925

Вс. Э. Мейерхольд. Берлин. Фото. 1930

Вс. Э. Мейерхольд. Фото. 1936

Фото предоставлены ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

ГОСТИМ И ОБЩЕНИЕ МЕЖДУ РОССИЕЙ И ЯПОНИЕЙ: ВС. МЕЙЕРХОЛЬД, Г. ГАУЗНЕР И Э. ГАРИН

МАСАРУ ИТО

«Я всегда говорил японцам, восторгающимся нашим театром:
“Вы виноваты в том, что наш театр так хорош”».
Вс. Э. Мейерхольд 1936.[1]

В течение своей творческой жизни Мейерхольд вносил в режиссёрскую практику и мысль элементы театрального наследия разных эпох и стран. На его творчество влияли многие исторические типы театра – древнегреческий, комедия дель арте, испанский средневековый театр, китайская опера и т. д. Известно, каким важным был для Мейерхольда опыт японского театра, в частности театра Кабуки. Его внимание к японскому театру возникло ещё в дореволюционный период и сохранялось до конца его жизни. Мейерхольд часто упоминал японский театр и стремился использовать его приемы в своей сценической практике. В первой половине XX века внимание к японскому театру в России было немалым.

В 1928 году театр Кабуки впервые гастролировал в СССР. Читая тогдашние отзывы о гастролях Кабуки, мы можем отметить, что критики и зрители описывают этот театр не как «новинку», а как знакомый по книгам предмет. С точки зрения тогдашних японоведов, например Н. Конрада, известность японского театра во многом связана с деятельностью Мейерхольда. Сам Мейерхольд во время гастролей Кабуки 1928 года был в Париже и ему не удалось посмотреть их спектакли в России, но в 1935 году он говорил: «Я изучал японский театр Кабуки по книжкам, по гравюрам Хокусаи, я интересовался им и изучал его, потому что любил японскую живопись, а потом стал изучать и японский театр. Но решающим для меня было, когда я увидел в Париже театр Кабуки, — тогда все для меня предстало в новом свете, и там я увидел некоторые элементы, которые мне были очень дороги. И я получил подкрепление своим мыслям, которые у меня в мозгу бродили»[2]. Эти слова Мейерхольда, (хотя он посмотрел спектакли «Кабуки»[3] на 2 года позже, чем проходили гастроли театра в Москве), не отличаются от впечатлений русских зрителей от гастролей театра Кабуки. Гастроли Кабуки имели скорее политическое, чем культурное значение и не оказали решительного влияния на театральное искусство в России. На самом деле было мало положительных отзывов о гастролях Кабуки. Некоторые увидели в них элементы «формализма» Мейерхольда[4].

В эти годы культурный обмен между Россией и Японией становится более интенсивным. Приезжает японский режиссёр Осанай Каору, основатель первого модернистского театра Японии «Цукидзи малый театр» для участия в церемонии празднования 10-летнего юбилея Революции; в 30-е годы работает в ГосТИМе Сэки Сано, Хидзиката Ёси - в театре Революции. С другой стороны, активная деятельность японских исследователей по ознакомлению японцев с русской культурой вносит существенный вклад в отношения между обеими странами[5].

Однако до сих пор не очень хорошо известно об отношении театральных деятелей России к современной им Японии. Например, не было уделено внимания тому факту, что Григорий Гаузнер (1907-1936), который был стажёром режиссёрского отдела ГосТИМа, почти полгода с весны 1927 года путешествовал в Японии, а затем издал путевые записки «Невиданная Япония»[6] в 1929 году. Через год после выхода этой книги в 1930 году Э. Гарин играл роль героя в радиодраме «Путешествие по Японии», составленной из очерков Гаузнера.

1. Мейерхольд и японский театр

В России с конца 19 века возникла волна интереса к Японии, пришедшая в Россию из Европы, а Русско-японская война в 1904-1905 гг. вызвала естественный интерес к восточной стране в обществе и культуре России[7]. Несколько раз проводились выставки японских картин – «укиёэ», которые, возможно, посещал Мейерхольд. Говоря о театральном искусстве, в России в 1902 году гастролировала

[1] *Вс. Э. Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. с. 68.*
[2] *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская,А. В. Февральский. М., 1978. с. 87.*
[3] *Неизвестно, какой спектакль театра «Кабуки» он смотрел в Париже. Но мы можем предложить, что тот спектакль, который он посмотрел в Париже, является не настоящим Кабуки, а подобием Кабуки, которое называется «Сосси сибай».*
[4] *Например, в журнале «Новый зритель» 1928 года была опубликована статья, которая называется «Кризис Мейерхольда».*
[5] *В то время исследованиями по русскому театру в Японии занимались профессор Нобори Сёму, Ясуми Тосио и т. д. Например, в 1928 году они издали собрание статей под названием “Мейерхольд Кэнкю (Исследование по Мейерхольду)”, которое впервые познакомило японцев с творчеством Мейерхольда в целом. Кроме того, в 1935 году японский архитектор Кавакита Ренхитиро сделал выставку по плану нового театра Мейерхольда с несколькими плакатами, который он сам рисовал. Мейерхольд являлся в Японии одним из самых популярных театральных деятелей и японские молодые театральные интеллигенты интересовались Россией и Мейерхольдом.*
[6] *Г. Гаузнер. Невиданная Япония. М., 1929.*

Садаякко, актриса труппы Каваками Отодзиро, а в 1909, 1911 и 1912 гг. актриса Ганако. Их спектакли произвели сильное впечатление на Мейерхольда. Впоследствии он нередко упоминает о них. А. Мгебров студиец Студии на Бородинской, вспоминает, как однажды пришли к ним японские жонглеры, которые показали упражнения руками[8]. Также необходимо упомянуть и опыт самого Мейерхольда, когда в 1909 году он сам перевел японскую пьесу «Тэракоя» Такэда Идзумо с немецкого на русский. Эта работа сильно повлияла на понимание Мейерхольдом японской культуры. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранилась библиография по театрам разных стран, которую Мейерхольд создавал с 1901-1910 гг. В этот список был включён и японский театр, а также несколько путевых заметок европейцев А. Фишера, Б. Келлермана, К. Флоренца[9] и др. Из этих списков мы можем узнать, что уже в дореволюционный период, работая с материалами на немецком языке, Мейерхольд обращал большое внимание не только на театр, но и на японскую культуру в целом.

Судя по этим материалам, теоретически приблизиться к японскому театру Мейерхольду помогла прежде всего книга «Театр будущего» немецкого театроведа Г. Фукса. Автора, который был сильно впечатлен спектаклем труппы Каваками Отодзиро, Мейерхольд прочитал около 1906 года. Мнение Фукса, который подчёркивает преимущество амфитеатра, т.к. зрительный зал окружает сцену, а просцениум доходит почти до первого ряда, благодаря чему соединяются сцена и зрительный зал, привлекло Мейерхольда. Фукс пишет: «…первоначально актер и зритель не противостояли друг другу, они были едиными»[10]. Эта идея стала теоретической основой поисков Мейерхольда. Н. Волков писал, что «Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссёрских путей»[11]. Самое главное, говорит Фукс, это взаимодействие пространства театра и ритмического движении тела актёра в этом пространстве, на котором в первую очередь и концентрируется интерес зрителя. Он отмечает ценность пространства в театральном искусстве, хотя прежде царствовала драматургия. В качестве важного примера он приводит японский театр. Он пишет: «Японский режиссёр замечательно согласует цветовую композицию костюмов и пейзажа с психологической эволюцией сцены… Декорация согласуется с пьесой, позами, фигурами, мизансценами и костюмами актеров; декорация подчёркивает красоту линии, формы и цветов. Но только этого недостаточно, чтобы придать выразительности действу, и с этим связана монотонность ритма, не имеющего самостоятельного значения. Однако линия в качестве движущегося спектра имеет огромную важность в спектакле, формируя последний финальный элемент в схеме»[12]. В «Революции театра» (1909) он еще писал, что «Японцы оказали на нас очень плодотворное воздействие и в этом отношении. Их театр никогда не отступал от истинно драматического стиля, никогда не забывал, что драма — это ритмическое движение тела в пространстве. (Драма — это непрерывное ритмическое движение).»[13] Отношение Фукса к пространству осталось до конца жизни Мейерхольда важным составляющим его теории, хотя в каждом периоде: во время символизма, конструктивизма и т. д., меняется его теоретическое направление.

Какие же элементы японского театра ввёл Мейерхольд в свою практику? В России многие исследователи изучали отношение Мейерхольда к японскому театру[14]. В этих работах отмечаются те элементы японского театра, которые более всего интересовали режиссёра: высокий уровень и практичность японских актеров, простота декорации, музыкальная структура и т. д. Кроме того, А. Ряпосов отмечает сходство эпизодической структуры спектакля Мейерхольда со структурой японской классической повести («Исэ-моногатари», «Гэндзи-моногатари»). По словам Зноско-Боровского, Мейерхольд «прогуливал свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох: Испания, Восток, Италия, пантомима, Гофман, — всюду черпал он вдохновение, везде брал полюбившиеся ему театральные элементы, никогда не задаваясь целью точной их реконструкции»[15]. Другими словами, именно поэтому мы можем узнать, какие именно универсальные ценности он видел в японском театре. Конечно, одной из них является понятие условности, которая характерна для теории Мейерхольда, и идеи пространства сценического действия.

В широком смысле под условностью понимается присущее театру видовое свойство. Например, зритель, смотря на одну палку на сцене, может вообразить настоящее дерево. Ведь придя в театр, он принимает условие «обмана», однако будучи «введенным» в систему, преобразует код образного ряда спектакля в понятные ему смыслы и ценности. Мейерхольд считает, что «у зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением недосказанное. Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание её разгадать»[16] и «почему средневековая драма могла обходиться без всякого сценического устройства? Благодаря живой фантазии зрителя»[17].

Одним из воплощающих эти идеи являлся японский театр, особенно классический театр Кабуки. Из различных элементов Кабуки Мейерхольд извлекает условность театра. Самым понятным являлось наличие куроко (в России во время Мейерхольда их называли «куронво» или

[7] *Например, в журнале символистов «Весы» было напечатано много японских картин.*
[8] *Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова, вступит. ст. Е. М. Кузнецова, предисл. Г. Адонца, коммент. Э. А. Старка. М. Л., 1932. Т. 2. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. с. 289. Можем предложить, что им являлась труппа Сёкёкусаи Тэнити иди цирк Ямада, которые в то время гастролировали по России. См.:Oshima Yukio. Meiji no sakasu geinin ha naze Rosia ni kietanoka. Tokyo. 2013.*
[9] *РГАЛИ, ф. 998, оп. 1,ед. хр. 840, л. 153-163.*
[10] *E. Broun. Meyerhold: A Revolution in Theatre. London& 1998. p. 48. (Fuchs, G., Die Schaubühne der Zukunft, Berlin, 1904, p. 38-39.)*
[11] *Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 241.*
[12] *E. Broun. Meyerhold: A Revolution in Theatre. London. 1998. p. 48. (Fuchs, G., Die Schaubühne der Zukunft, Berlin, 1904, p. 77-79.)*
[13] *Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра / Перев. с немецк. Ред. А. Л. Волынский. СПб., 1911. с. 148.*
[14] *Например, И. Уварова. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и японский театр. Мир искусств. Альманах. Вып.4. М., 2001. С. 480-498. / Е. В. Шахматова. Искания европейской режиссуры и Традиции востока. М., 1997. / Ряпосов А. Ю. Режиссёрская методология Мейерхольда. Т. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб., 2004.*
[15] *Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX в. Прага. 1925. с. 317.*
[16] *Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. ч.1. М., 1968. С.115.*
[17] *Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. ч.1. М., 1968. С.117.*

дзанни – слуги просцениума). В Кабуки не только актер, но и зритель считает, что куроко как будто невидимы, они не мешают происходящему на сцене. Такое существование Мейерхольд считает примером условности, которую зритель вместе с актером принимает в «сообщничестве». Конечно, можем вспомнить слова Мейерхольда: «Условный метод полагает в театре четвертого творца — после автора, актёра и режиссёра, - это — зритель»[18]. Таким образом, условность в театре Мейерхольда основывается на отношении к зрителю.

Это отношение к зрителю подводит режиссёра не только к предположению, что зритель - создатель условности в театральном искусстве, но и к мнению о том, что из общения со зрителем в пространстве театр и состоит. Структура пространства некоторых спектаклей Мейерхольда, безусловно, напоминает ханамити («дорога цветов»). Самой известной интерпретацией Мейерхольдом ханамити является мост в спектакле «Лес» (1924). Этот тонкий склон, описывая дугу, тянется к первым рядам зрительного зала. Н. Тарабукин пишет, что «дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра Кабуки. Только у японцев «дорога цветов» — ханамити — тянется через зрительный зал, а в ТИМе она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума, спускаясь непосредственно в зал, и таким образом соединяет пространство сцены со зрительным залом. Этим самым разрывается граница, отделяющая сцену от зала, просцениум ломается»[19].

В беседе с профессором Джиллеттом (США) в 1936 году Мейерхольд говорил следующее: «Режиссёра натуралистического театра не интересует просцениум. Меня же он интересует. Две стены под углом неприятны на сцене. Я разрешаю это положение концентрацией внимания зрительного зала на том, что одно из действующих лиц имеет тяготение к выходу из комнаты на зрителя. Его движения зачеркивают рампу. Если положить ковер и развернуть его по просцениуму, зритель еще больше забудет о стенах. Это будет прием, аналогичный «цветочной тропе» японского театра»[20].

В контексте размышлений Мейерхольда об условности театра, ханамити воплощает его идею о том, что пространство, в котором проходит спектакль, не ограничивается только сценой, а распространяется на весь зрительный зал. Такая попытка соединения сцены и зрительного зала была предпринята еще в дореволюционный период. Например, в 1906 году при постановке «Привидений» Ибсена и «Каина» О. Дымова он убрал занавес, рампу, выдвинул в зал просцениум. В 1910 году при постановке «Дон Жуана» Мейерхольд ввёл в спектакль слуг просцениума[21], которые помогали режиссёру подчеркнуть открытую театральность, напоминая зрителю, что он в театре. Кроме того, в зрительном зале во время действия свет не гасили. Таким приемом Мейерхольд пытался снять покров «драмы», тем самым, заставляя персонажа, который живет в другом по отношению к зрителю мире, существовать в едином образном пространстве. В таких условиях наиболее выразительным становится тело актёра. Из этого внимания к телу возникли тренинги актёра, в том числе биомеханика послереволюционного времени. Об игре Садаякко Мейерхольд говорил, что «японская артистка Садаякко показала, что значит на сцене настоящая стилизация, умение экономизировать жест, показать всю красоту рисунка»[22].

Вместе с тем Мейерхольд пытался не согласовать мир сцены с обыденным миром зрительного зала, а создать необычное театральное пространство, которое отличается также и от условного мира сцены. О том же мосте в «Лесе» С. Мокульский пишет, что «Мейерхольд использует для оформления приемы старояпонского театра. Отсюда взят столь поразивший всех в «Лесе» мост, который (…) является основным конструктивным элементом японской сцены, подчеркивающим всю значительность актерского выхода на сцену и ухода с нее — моментов, совершенно пропадающих на сцене-коробке. Все, видевшие «Лес», никогда не забудут его гениального финала — медленного ухода Аксюши с Петром по мосту под звуки гармоники: ничего подобного не видел доселе не только русский, но и европейский театр. Это хороший пример использования Мейерхольдом плодотворной традиции одной из древнейших театральных культур. К японскому театру восходит и прием оформления «Бубуса», с той только разницей, что на этот раз заимствовано не вещественное оформление, а его целевая установка. Сценическая площадка окаймляется в «Бубусе» рядом индийских бамбуков, подвешенных на медных кольцах: при каждом выходе актёра эти бамбуковые палки издают характерный стук, как бы предупреждающий зрителя о предстоящем театральном событии; таким способом подчеркиваются все важнейшие моменты драмы, что напоминает трещотку, используемую в японском театре для той же цели»[23].

Таким образом, Мейерхольд, подчеркивая выход и уход актёра, создавал определенное пространство театра. Это согласуется с «искусственным театром» и условностью. Вместе с тем, чтобы разрушить мир сцены как фикции, он подчеркивает условность театра и пытается сделать театральное пространство определеннее. Современник Мейерхольда Эм. Бескин пишет: «В народных театрах Японии, принявшей крупнокапиталистическое крещение сравнительно поздно и еще не вполне пропитанной индивидуалистическо-буржуазным духом, до сих пор сохраняются так называемые «мосты», проходящие на некотором возвышении из зрительного зала на сцену. По этому «мосту» актер отправляется на сцену и возвращается с нее. И если сыгранная им сцена по содержанию или исполнению вызывает соответствующие эмоции у зрителей, они шумно приветствуют актёра, когда он возвращается по «мосту», обнимают, целуют его, причем это нисколько не мешает действию и не расхолаживает актёра, который продолжает играть»[24]. ■

(Статья подготовлена к печати Н.Макеровой)

Продолжение следует

[18] *Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. ч.1. М., 1968. С.164.*

[19] *Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. Ред.-сост. и ком. О. М. Фельдман. М., 1998. с. 70-71.*

[20] *Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. ч. 2. М., 1968. С.499.*

[21] *См. Шахматова. Е. В. Искания европейской режиссуры и Традиции востока. М., 1997. с. 97. «Слуги просцениума появились в спектакле Мейерхольда впервые в 1910 году. Мейерхольд, вынашивая замысел «Дон Жуана» Ж. –Б. Мольера, в шуточных экспромтах наподобие «Поклонения кресту» Б. Кальдерона в Башенном театре Вяч. Иванова или «Шарфа Коломбины» А. Шницелера в Доме интермедий, искал образ будущего спектакля. Как отметил Б. И. Ростоцкий, в числе участников, введенных Мейерхольдом в «Шарф Коломбины», мы встречаем арапчонка. Этот арапчонок, предлагающий гостям на свадьбе прохладительный напиток, – родной брат тех арапчат – слуг просцениума, который впервые появились в «Поклонении кресту»». (Ростоцкий Б. И. Новые течения в театре. – Русская художественная культура к. 19 – н. 20 в. (1908 -1917). Книга третья. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1977. с. 113.*

[22] *Волков Н. Д. Мейерхольд. В 2 т. М., 1929. Т. 2. с. 51.*

[23] *Мокульский. С. «Переоценка Традиции» // Театральный Октябрь: Сборник 1. М., 1926. с. 24.*

[24] *Бескин. Эм. «На новых путях (Обрывки мыслей)» // О театре. Тверь, 1922. с. 28.*

ЛЮБОВЬ ПОД ПОКРОВОМ ИРОНИИ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Записки покойника» Сны и кошмары начинающего литератора. Сценическая композиция по произведениям **Михаила Булгакова**. Режиссёр **Сергей Женовач**. Сценография **Александра Боровского**. Студия театрального искусства под руководством **С. В. Женовача.** Премьера **16 января 2014**

Давным-давно на границе прошлого и позапрошлого веков был в России такой Независимый Театр. Каждый, кто попадал туда по воле случая, уже не мог жить без театра, как морфинист без морфия. У некоторых случались сны и кошмары, которые и послужили через сто лет материалом для спектакля в одном из лучших театров Москвы.

Во главе Независимого Театра стояли двое директоров Иван Васильевич и Аристарх Платонович. Они поссорились, и не разговаривали друг с другом даже по телефону. Так что для спектакля хорошо и естественно, что Платон Аристархович не появляется на сцене, он только пишет из Индии письма, которые получает секретарь, и выбранные места читает отдельным особам. Зато Иван Васильевич - сердце постановки. Он - Бог! Его выводят под руки, с величайшей осторожностью укладывают в постель, поправляя подушки. Он в черном костюме, в начищенных черных ботинках, белый шарф и пенсне дополняют картину, получается лежачий монумент… Впрочем, до этого момента еще далеко.

…Предпочтения Александра Боровского замечаешь сразу: найдено пространство, в котором будут играть всё. На сцене кровать, стол и между ними, в центре, двойная стеклянная дверь на балкон. Стоит рассмотреть внимательнее стол с тумбой и зеленой лампой, фотографии и картинки над ним, необъяснимое изящество убогого жилища Максудова, и кровать железную, прижавшуюся к стене… Ба, так он уже лежит, босой и в пальто, уткнулся в стену. Начинающий автор, чьи сны и кошмары господа актеры представят нам въяве. Театр в театре, артисты будут играть артистов, дело не простое. Затеяна игра, в которой сновидческая реальность смешивается с действительными событиями и создает такой накал сатирической типизации, что театр становится в глазах зрителя театром жизни. И то правда, мало ли в нашей жизни настоящего, невыдуманного абсурда.

Спектакль начинается медленно, тихо-тихо, точно зритель с опаской вползает в чужую жизнь. Максудов поднимается с кровати, выходит на балкон, где белой птицей застыла рубашка, аккуратно снимает ее, возвращается в комнату и только теперь, сбросив пальто, надевает рубашку, задергивает шторы, садится за стол и достает из ящика пистолет. Ну, конечно, пора кончать, чего еще дожидаться… И тут-то всё начинается, раздается грохот, в балконную дверь вваливается труп, и Некто в темных очках передает Максудову привет от Достоевского.

Молодой артист Иван Янковский играет начинающего литератора со страстью и самоотдачей, он красив, изящен, легко переходит от роли рассказчика к роли участника кошмаров, на первый взгляд ему не хватает самоиронии. Зато в образе Кошмара, знакомца великого писателя, в первых же сценах появляется Сергей Качанов, способный любую дьяволиаду обеспечить убийственно естественным самоощущением. ▸

К. Васильева, Е. Громова, М. Шашлова в роли Торопецкой

Никита Московой - Ликоспастов, писатель

И. Янковский - Максудов

Следом и артист Григорий Служитель проводит сцену своего героя Рудольфи, редактора единственного частного журнала «Родина», уверенно и точно в заданном ключе и обеспечивает спектаклю сатирическое ускорение.

И вот наступает день, когда Максудов должен читать свою пьесу Ивану Васильевичу. Отрепетировав волшебное слово «Назначено! Назначено!», он отправляется в Сивцев Вражек, где описанный уже лежачий монумент встречает его очаровательной улыбкой: «Очень приятно»… «Ну-с, как поживаете?», «Простуды не чувствуете?»… И позже, не теряя доброжелательности тона: «Боже мой! Опять выстрелы. Что за бедствие такое! Знаете что, Лео, вы эту сцену вычеркните, она лишняя».

Сергей Качанов играет Ивана Васильевича отчаянно смешно и очень задушевно, у него получается гротеск, который не угнетает лирическое чувство. Сочетание иронии с простотой чувства, органичность при любых обстоятельствах, какая-то леоновская, неподражаемая естественность. Кажется, артист материализовал все принципиальные установки режиссуры. Пародируется имитация системы, но не художественная теория Станиславского, и в самой острой комической ситуации остается любовь-искренность, впрочем, это тавтология: любовь не бывает без искренности.

Ловкими и точными, изящными приемами режиссёр вводит зрителя в жанр, и когда в начале второго акта в постель к Максудову, под бочок, аккуратно укладывают знакомый монумент - Ивана Васильевича - зритель уже давно у режиссёра в соавторах, и весь последующий аттракцион - как начинающий автор пытается переползти через отдыхающего художественного руководителя, не потревожив его, идет под дружный хохот.

Конечно, режиссёру помогает универсальная сценография Александра Боровского и художник по свету Дамир Исмагилов. Комната Максудова легко обживается как театральное закулисье, балконные шторы прикидываются сценическим занавесом, смотря кто и каким жестом их закрывает, а в остро комические моменты детали декорации вообще на службе гротеска: из тумбы книжного шкафа высовывается крикливая голова, на месте исчезнувших картинок и фотографий в стене образуются пустоты для исключительно крупных планов артистов из портретной галереи, а уж

когда окончательно потерявшийся Максудов «сморозил», мол, пусть в его пьесе играют молодые артисты, в пустотах- рамочках вскинулся кукиш, много кукишей… Из подполья выходят люди, стол и кровать исчезают на глазах, веранда при случае начинает вертеться, как волчок…Про это, наверное, говорил Давид Боровский: «…хорошо бы предметы играли две-три роли».

Все трюки, аттракционы чаплинской чистоты. Не секундомером ли определили, сколько раз можно повторить уморительную репетицию выхода Елены и Шервинского? И как упоительно делают это актеры Мария Курденевич и Дмитрий Липинский! Про Качанова уже сказано, слов не хватит описывать, как легко взлетает его старик на сцену и как растягивается во всю длину театрального портала его «Не-е-ет! Не верю.» Но Машенька, Мария Курденевич, исполняющая роль актрисы Вешняковой, которой выпало счастье «работать Елену» с Иваном Васильевичем, она и печальная, и кокетливая, она и так эту Елену представит и эдак, и ещё и ещё раз; она и приседает, и подпрыгивает, чтобы вернуть силы, и слезы вот-вот зальют авансцену, но она лучше умрет здесь на сцене, чем Он, Иван Васильевич, подумает, что она устала. И всё это на такой искренности, которая доступна только настоящему таланту.

Не реплики, не монологи держат смеховую культуру спектакля, а именно сценография и мизансценический язык режиссёра. Женовач и Боровский, шли к Булгакову через Гоголя и Лескова, повествование-сказ максимально приближено ими к театральности, а уж на Ерофееве («Москва – Петушки») испробован и язык аттракциона. Так что словесная игра здесь не опережает и не подгоняет действие, она в самой плоти придуманного эпизода, все комические эффекты чисто театральной природы. Вот Бомбардов (Игорь Лизенгевич!) разъясняет Максудову причину его неудачи - «Нельзя возражать! На Сивцев Вражке не возражают…Никто и никогда!» - при этом он артистично, деловито укладывается на кровати в позе лежачего монумента, говорит безапелляционно и снисходительно… Или например, Торопецкую, секретаря Независимого Театра, играют три актрисы - Катерина Васильева, Евгения Громова, Мария Шашлова. А как тут иначе, в ней одной вся власть, все могущество, все интриги… Когда они втроем зычными поставленными

И. Янковский- Максудов и С. Качанов - Иван Васильевич

А. Имамова - Настасья Ивановна, С. Качанов - Иван Васильевич и О. Калашникова - Пряхина

Сцена из спектакля «Записки покойника»

голосами объявляют вердикт драматургу, актрисе или неизвестному лицу в телефонную трубку, а ошибившись, отчитывают посетителя («Из-за вас нахамила не тому, кому следует!»), понимаешь: в самом приеме насмешка над её всевластием… Не подумайте, что актрисы говорят хором, только в исключительных случаях. А уж каким молчаливым многоголосием окаймили они сольный выход Ольги Калашниковой. её героиня - Пряхина Людмила Сильвестровна, актриса из портретной галереи - стремительно появляется из центральной двери, деловито мечется по сцене, не упуская из внимания и зал, и партнеров, поминутно поправляя шляпку, при этом скорость её движения, кажется, превышает её возможности, ноги слегка заплетаются, что создает уморительный эффект, и она говорит, говорит, обращаясь ко всем сразу. И наконец, всё внимание на ней, она улыбается… Но тут вступает троеликая Торопецкая: две своим видом выражают снисходительность на грани презрения, а третья бесстрастным голосом сообщает, что необходимо заполнить анкету. Что тут начинается! Этот «танец», это ускоряющееся верчение на тему «да, я родилась в мае, в мае!», истерика, обращенная к колосникам и софитам « Бог всё видит!», и на словах «я брошусь в ноги Ивану Васильевичу!» хлопнула дверь, и она исчезла. Зал разразился аплодисментами (этого не могло не быть), и Сильверстовна мгновенно выпорхнула на сцену и не спеша, с удовольствием и умело кланялась, кланялась…

Все аттракционы не перечислить, языковой комизм и сюжетный служат общей цели достижения иронической интонации, а чисто актерское великолепие человеческих эмоций и взрывов - пародирует своеобразный мир театра. Это пародийность особого свойства, театральная саморефлексия, самоирония. И юмор специфически театральный, и смех, буквально очищающий. В зависимости от контекста преображается и восприятие сатиры, гротеска; с течением поэтического сюжета по-над действием возникают грусть и волнение. Это сложный сплав литературного образа и пластического с живым актерским исполнением. Персонажи так смешны, потому что не маски, а живые люди. Они даже высматривают в последних рядах своего … Васильевича.

Здесь техника достижения комического эффекта – техника театра Женовача. Не все же театральные инструменты имеют форму гвоздей, как заметил Шкловский. Из-под осыпающихся, опадающих декораций финала, напоминающих об опасности эстетических заблуждений последних десятилетий и человеческих пороках, претендующих на признание их нормой, возвышается общий смысл спектакля во славу неумирающего театра. Есть художники формальной выучки, исканья в области формы превратились у них в трюк, интересный сам по себе. Но тут другое, тут содержание, смысл, боль сегодняшнего дня, замешенная на отчаянии, и преодоление отчаяния через искусство. Вот уж точно: кто спасет театр? а никто! только театр сам себя спасет. Если сумеет отделить зерна от плевел, если способен к самоиронии, если жрецы театра не утратят самоотверженности служения искусству. Обо всём этом спектакль Женовача-Боровского. Весь на аттракционах, трюках, идет под хохот зала – смейтесь от души, не оглядывайтесь на соседа. Это особый смех, это гротеск и ирония, в которых нет злобы, нет ненависти и агрессии. Некоторым зрителям и критикам этого не хватает, что поделаешь, такова гражданская, общественная идеология этого театра, известного миру под аббревиатурой STI .

Да, Булгаков написал сатирический театральный роман, прочитав который нельзя не понять, как же он любил и понимал театр. И автор спектакля взял в руки Булгакова, чтобы под покровом иронии показать неизбывную силу театра. У Зощенко есть формула любви, подходящая к моменту: «…что ни случись, а Пушкина буду любить по-прежнему». И без шуток, следует сказать об основе спектакля, ведь это не инсценировка в прямом смысле, а сочинение режиссёра и литератора Сергея Женовача на материале романа и ранних подступов к нему – «Тайному другу», «Мне приснился сон» и др.; первой редакции «Белой гвардии» - «Дней Турбиных; записей репетиций К.С.Станиславского и фрагментов книги «Работа актёра над собой», потому что только свободное владение «документами» истории театра в соединении с жизнью современного театрального дома могло привести к такому художественному результату. Аттракционы спешили на смену один другому, ирония достигала гротеска, Максудов разводил руками, обращаясь в зал: «Сами видите, бред!», но никто не усомнился: Станиславскому Женовач - прямой наследник. Да, в финале декорации опадают, «осыпаются», театр умирает… Не забудьте, это в кошмарном сне, а завтра всё начнется сначала! ■

Сцена из спектакля «Записки покойника»

Фото Александра Иванишина

ФАНТАЗИИ ПОВЫШЕННОЙ СЛОЖНОСТИ

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

«Петя и волк и не только!!!». Московский театр кукол. Режиссёр **Вячеслав Игнатьев**
Художник **Елизавета Дзуцева**. Премьера **10 ноября 2013**

«Все другие и собака». ГАЦТК им. С. Образцова. Режиссёр **Борис Константинов**
Художник **Евгения Шахотько**. Премьера **18 декабря 2013**

Возможности театра кукол безграничны - что нарисовано, то и будет исполнено. И пространство можно менять как угодно, и масштабы переключать, и разные реальности совмещать, и персонажам любой вид придавать. Богатый выразительный язык, гибкость приемов, глубокая содержательность, океан смыслов… К сожалению, все вышесказанное часто оказывается прекрасным мифом, а если и возникает на сцене, то скорее во взрослых постановках, чем в детских. Все-таки куклы для взрослых - это что-то элитарное, изысканное, многозначно-философское. А в огромном массиве детских кукольных спектаклей необычное возникает так редко, что попытки прорвать кукольную рутину ценятся на вес золота. Среди таких попыток – две заметные премьеры нынешнего сезона. И хотя «Петя и волк и не только!!!» в Московском театре кукол и «Все другие и собака» в театре им. С.В. Образцова небезупречны, но настолько полны энергией поиска, что, даже их ошибки и недостатки кажутся необходимым дополнением достоинств.

И тот, и другой спектакль поставлены на больших сценах, одолеть которые в кукольном театре гораздо сложнее, чем малые. К тому же обе постановки обошлись без традиционной драматургии. Новые спектакли МТК и ГАЦТК адресованы зрителям, начиная с шести лет. И если одна и та же аудитория увидит их подряд, то навсегда запомнит, что театр кукол широк и разнообразен. «Петя и волк» - это музыка Сергея Прокофьева в живом исполнении симфонического оркестра, огромные футуристические куклы, движущиеся декорации. Такого в Театре кукол на Спартаковской еще не было! Театр Образцова, напротив, ищет неожиданное в традиционном. В спектакле «Все другие и собака» куклы разных систем играют вместе с актёра ми, действие переносится с места на место, картины меняются, как в богато иллюстрированной книге. И там, и там тон задает первоисточник - в одном случае – музыкальный, в другом - литературный.

Сюжет сказки Сергея Прокофьева незатейлив. Утка, кошка, дедушка, волк и мальчик Петя нужны только для того, чтобы за их образами закрепились определенные тембры музыкальных инструментов. Музыка главенствует, и рассказчик в этом симфоническом шедевре нужен только как экскурсовод по оркестру. Логично, что режиссёр Вячеслав Игнатов поручил эту роль дирижеру. Сергей Иньков эмоционально руководит то музыкантами, то зрительным залом. Находясь в самом центре событий, и, буквально, в центре сценической композиции (посередине перед рампой), вполне закономерно становится главным героем спектакля. За ним, на сцене перемещаются панели неровной формы, проецируемые на них абстракции напоминают то горные, то лесные пейзажи. Художник спектакля Елизавета Дзуцева удачно обыграла приемы авангардной живописи, а кукол сочинила в непривычном для детского театра конструктивистском стиле. Художественно-историческая параллель с тридцатыми годами (когда и был написан «Петя и волк») остроумна, но понятна только взрослым. А маленькие зрители угадывают знакомые очертания в странных формах. Персонажи-животные, собранные из обручей и пружинок, похожи на каркасы. Актеры, приводящие их в движение, находятся внутри конструкций, так что «куклы» напоминают еще и причудливые костюмы с подвижными элементами. Люди – Петя, дедушка и охотники выглядят реалистичнее, их играют актеры в масках. Не нарушая

Сцена из спектакля «Петя и волк и не только!!!»

Сцена из спектакля «Все другие и собака»

простоту сюжета, режиссёр ограничился простым дефиле героев. Это правильный ход в спектакле, основанном на классической музыке. Визуальная иллюстрация развивает воображение и не отвлекает от звучания оркестра, голоса которого детям предстоит запомнить. Во втором действии, отвечая на вопросы ведущего, какому персонажу какой инструмент соответствует, зрители «освобождают» из плена героев старой сказки и её нового продолжения. «Петя и волк-2» - симфоническая сказка Петра Поспелова, написанная по образу и подобию прокофьевского сочинения. Но если старый «Петя и волк», не без влияния конструктивизма, лаконичен и четко выстроен, то новый - дитя постмодернизма (или, скорее, уже «пост-пост-постмодерна»). Композитор Поспелов (по совместительству еще и блестящий музыкальный критик), иронично играет и с сюжетными мотивами, и с музыкальными темами. Правда, подводит современная привычка все усложнять, что особенно пагубно сказывается на содержании. Удачно придуман огромный кит - визуальный образ трубы, (для которой у Прокофьева не нашлось персонажа, как и для тромбона, «роль» которого Поспелов поручил гигантской черепахе). Морское чудовище проглотило симфонический оркестр, а заодно и все музеи и галереи – какой сильный намек на сегодняшнюю ситуацию с культурой! Но приключения людей, бросившихся вызволять все, проглоченное китом, несколько запутанны. Петя из старой сказки постарел на 77 лет и оказался дедушкой Пети-2. Несмотря на почтенный возраст, Петя-1 тоже превращается в мальчишку, в частности, летает на игрушечном дельтаплане. В предисловии к спектаклю, напечатанном в программке, Петр Поспелов поделился догадкой, что действие происходит в Раю. Но почему тогда именно в Раю Кит проглатывает всю мировую культуру? Впрочем, усложненное содержание не мешает режиссёру Вячеславу Игнатьеву оставаться в рамках стиля, определившегося еще в первой части. Под музыку Поспелова, тонко варьирующего темы Прокофьева, идет все то же дефиле – персонажи приходят на сцену и уходят за кулисы, иллюстрируя рассказ ведущего. Самый удачный эпизод показывает происходящее в чреве кита. Кит - огромный белый шатер, жизнь внутри него изображают колышущиеся тени утки, волка, кошки, и музыкальных инструментов, им соответствующих. Порой кажется, что даже сами создатели спектакля в какой-то момент оробели перед натиском своего новаторства.

Более раскованное представление «Все другие и собака» тоже воспевает Рай, хотя и не заявляет об этом впрямую. Все, придуманное художником Евгенией Шахотько по мотивам стихов Вадима Левина и Ренаты Мухи – настоящий рай земной, где взрослые любят друг друга и балуют детей, где оживает природа, сказки превращаются в сны, а потом сбываются наяву. Россыпь коротких афористичных стихов не сложилась в единую пьесу, хотя в двухактной постановке есть постоянные персонажи и сквозное действие. Мальчик Алешка (Михаил Евченко) в начале спектакля играет с игрушечным щенком, мечтая о настоящей собаке. К финалу, как раз ко дню рождения Алешки, кукольная собака вырастает до нешуточных размеров, превращаясь в «настоящую». За время, пока росла собака, произошла длинная череда событий, больших и маленьких, не всегда друг с другом связанных, но неизменно очень обаятельных. По разноцветному городу гуляла глупая лошадь, щеголявшая в дождь без калош. Поэтичное существо в кокетливой шляпке на пышной гриве. Может не лошадь, а странная дамочка, забывшаяся на несколько минут, и вдруг, в непогоду, заигравшая на виолончели. А ветер подхватил и унес с глаз долой её ноты. Такого стихотворения у Левина нет. Но это самая поэтичная сценка в спектакле Шахотько и Константинова.

Фантазия художника неисчерпаема. Придумок, щедро представленных во «Все другие и собака», могло бы хватить на несколько спектаклей. Один из них мог бы быть о мудрой сове, развернувшей свои крылья на полсцены. Актриса Александра Горбунова, играющая бабушку, таинственным голосом поведала – «чем больше она замечала, тем дольше она молчала». Волшебная птица – хранительница леса с его неведомыми силами. Но среди деревьев, света и теней семья Алешки задерживается ненадолго. Перевернуто еще несколько страниц кукольной книжки, и на сцене уже дно морское. Эластичные куклы-осьминоги, одетые на актеров, проделывают несколько дел одновременно. Ссора подводной семейки – контрастная рифма к нескончаемому счастью семьи людей, живущей почти во всех сценах спектакля. Добрая интонация – важное достоинство спектакля. Но умиление бабушки, дедушки (Андрей Нечаев) и родителей (Алексей Соколов, София Элик) Алешки порой так нарочито, что невольно перекрывает тонкие постановочные нюансы. Порой куклы-мальчика (вообще-то, главного героя) за спинами актеров-людей и не видно. Над сценой плывет облако-слон, собранное из одеял и подушек. Бабушка с дедушкой (Андрей Нечаев) проникают даже в Алешкины сны. Да, это они в образах мистера и миссис Бокли украли мешок орехов! Разыгрывая стихотворение Левина «Стр-р-р-рашная ночная история» Горбунова и Нечаев оказались совсем другими и очень привлекательными ночными воришками,«взрослыми детьми». Каждый эпизод придуман и поставлен как самостоятельный номер. Спектакль похож на занимательный калейдоскоп, в котором нет ни одного повторяющегося узора. ■

Фото предоставлены пресс-службой Московского театра кукол и ГАЦТК им. С. Образцова

Сцены из спекталя «Петя и волк и не только!!!»

Сцены из спекталя «Все другие и собака»

▸ *Алесандр Молочников в роли кролика Эдварда*

▾ *Сцена из спектакля «Удивительное путешествие кролика Эдварда»*

ОДУШЕВЛЁННЫЙ ФАРФОР

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Удивительное путешествие кролика Эдварда». МХТ им. А. П. Чехова. Режиссёр **Глеб Черепанов** Художник **Полина Гришина**. Композитор **Олег Васенин**. **Премьера 28 ноября 2013**

«Удивительное путешествие кролика Эдварда» американки Кейт ДиКамилло -- хорошая детская литература, где старые традиции англо-американских сказочных сюжетов соединяются с современным видением мира, и ребенку не боятся сказать, что жизнь бывает и сложна, и трагична. Спектакль МХТ им. А. П. Чехова, созданный по этой книжке, стал первым результатом лаборатории молодых режиссёров по освоению переводных текстов. Работа недавнего выпускника Театрального института им. Б.В.Щукина Глеба Черепанова это результат, прямо скажем, удачный. В его спектакле тоже легко и убедительно соединились живые традиции с молодым, сегодняшним театральным мироощущением.

История дорогого и бесчувственного фарфорового кролика, подаренного девочке из хорошей семьи, но упавшего в воду во время морской прогулки и далее узнавшего, почем фунт лиха, рассказана театром внятно, умно, изобретательно и достаточно жестко. А вместе с тем, с искренним чувством. «Путешествие» ушастого Эдварда разбито на последовательные эпизоды, каждый из которых осмыслен по-настоящему театрально, с игрой воображения, иронией, детским простодушием и одновременно «взрослым» вторым планом. Вот здесь –та самая традиция, развившаяся в лучших спектаклях отечественного детского театра, когда каждый возраст считывает в объемной истории свой смысловой пласт. Но театр разговаривает с детьми, для которых гаджеты привычнее старых, «бумажных» книжек, и история разворачивается как видео коллаж, в котором по ходу действия дорисовываются детали и оживают реальные, живые персонажи. Видеоарт – такая же полноправная составляющая спектакля, как элементы теневого театра и игра артистов. Вот в заставке, спроецированной на задник, в этой идиллической картинке старомодного семейного чаепития вдруг начинают оживать лица артистов, которые через минуту «живьем» выйдут на сцену в тех же обличиях. Коробка малой сцены МХТ, где идет спектакль, выбелена, и на это белое пространство отлично ложиться любая рукотворная или «видео» краска. В цветных и черно-белых проекциях на белых стенах «живут» герои, которых молодые артисты (из возрастных – только Полина Медведева, остроумно и деликатно играющая бабушку) работают азартно, точно и даже психологически убедительно. Правда, во второй части спектакля стены чересчур часто остаются белыми, возникает ощущение визуальной диспропорции, будто авторам спектакля не хватило фантазии, чтобы равноценно обставить все те места действия и ситуации, в которые попадает фарфоровый бедолага Кролик. Однако этот грех все же не сильно портит общее впечатление от спектакля.

Центр его, конечно, кролик Эдвард, которого отлично играет Александр Молочников: «фарфоровая» пластика виртуозна и нисколько не мешает, скажем так, «развитию личности» героя. Эдвард долго говорит игрушечным, механическим голосом, который постепенно меняет тембр, чтобы, в конце концов, обрести человеческое звучание. Но не только. Он долгое время ведет себя как хипстер, которому все, в сущности, до фонаря. «Душа» просыпается в нем вследствие жесткого опыта реальной жизни, где есть и смерть, и нищета, и разбой, и предательство. Но и любовь, и жертвенность есть тоже. В финале, когда разбитый и склеенный заново кролик потерянно стоит в витрине комиссионного магазина, Молочников играет такое космическое одиночество, что иной исполнитель роли принца датского мог бы позавидовать!

Здесь находится место и страшной сказке, которую совсем несентиментально рассказывает бабушка своей избалованной внучке Абилин (Яна Гладких), и медленному угасанию несчастной девочки Сары-Рут (Ольга Литвинова), и бесчеловечному гламуру кукольного театра. Мария Зорина стильно и беспощадно играет старую куклу, записную актрисулю, привыкшую к зависимости и к фальши. Надо слышать, с какой безнадежно, раз навсегда поставленной интонацией «позитива» она произносит слова о надежде и любви, этот циничный набор трюизмов, сопровождающий бесконечные шоу-программы.

Верно найденные интонации – одно из главных достоинств этого спектакля. Их много, они разнообразны, но всегда точны и не фальшивы. Артисты разговаривают с детьми честно, порой жестоко, порой иронично, или, напротив, тепло и сердечно, но не впадают при этом ни в милоту, ни в пустое воодушевление, короче, не позволяют себе всего того, что, увы, отличает наши среднестатистические «детские» спектакли. А еще здесь много отточенной пластики и хорошей музыки (композитор Олег Васенин).

Одним словом, в МХТ появился отличный спектакль. Он для детей, но по своему качеству не нуждается в скидке на возрастной адресат. ■

Фото Екатерины Цветковой

ПРЕДМЕТЫ НАДАРЕННЫЕ, НЕЗАМЫСЛОВАТЫЕ - НА НЕОЖИДАННОЙ, НЕСРАВНЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

25 ноября 1913 года Алексей Александрович Бахрушин подарил свою коллекцию театральных раритетов Императорской академии наук. Этой выставкой музей отмечает 100-летний юбилей государственного статуса. Передача коллекции академии наук не была спонтанным решением Алексея Александровича, а продуманным и взвешенным поступком просветителя. Творческий подход Алексея Александровича к формированию коллекции как к собиранию самых разнообразных театральных раритетов положен в основу выставки «Предметы N».*

Буква N латинская и каждый человек расшифрует её по-своему, любому музейному предмету даст своё определение. Этот интимный, творческий, личностный контакт очень важен для музея. На выставке демонстрируются раритеты из коллекции Алексея Александровича Бахрушина, экспонаты, характеризующие быт, привычки, эстетику того времени, и новые поступления и дары музею.

В расшифровке буквы N музеем предложено сто прилагательных. Посетитель может выбрать любое из них или предложить своё.

** Ненужные, необходимые, наивные, незабываемые, неожиданные, навязанные, нагаданные, необозримые, незаурядные, необыкновенные…*

Есть очарование в простоте. Той простоте, которую поэт назвал неслыханной, потому что она воплощает чистый смысл.

Такое случается редко, необходимо много совпадений. Понятно, что выставка для музейных людей дело обыденное, естественное, по сути это способ жизнедеятельности: одна выставка сменяет другую, планируются на год, на два и три. Необходимо обдумать, собрать, дополнить «свое», привлечь «чужое», научный подход требует полноты. И когда представление сложилось, надо выставку придумать. Сочинителя называют куратором, но как ни назови, у всякой творческой затеи есть автор.

Выставка «ПРЕДМЕТЫ N» придумана, куратор Дмитрий Родионов, художник Вера Мартынова. Придумать выставку к юбилею - сто лет государственного статуса и сто двадцать от рождения уникальной коллекции – без пафоса, без величания, без труб, то есть не нарушая стиль дома, такое не каждый специалист может. Здесь уже в замысле дружеское понимание личности Бахрушина, следование его жизненным правилам. 100 + 100. Сто предметов, приобретенных Алексеем Александровичем или подаренных ему до 1913 года, и сто предметов, поступивших в музей в первое десятилетие XXI века. В чем же отражается и сохраняется время, театр своего времени? Весьма любопытно. И конечно, важно, как это представить, создать условия восприятия в нужном ключе.

Вера Мартынова, ученица Дмитрия Крымова, усвоившая принцип игры с предметом, с пространством как технику собственного высказывания, сполна воплотила замысел. Ведь мы в гостях у самого Бахрушина, в его доме, и при нем так падал свет из окна и, может быть, так же не хватало света рассмотреть мелкие предметы, а были они вот так же доступны. Многое на этой выставке не укрыто стеклом. А вдоль всей стены, напротив окон, на узкой белой полке выставлены музейные предметы, укрытые стеклянными банками! Да, да, есть и большие для варенья-соленья, есть и вазы, и колбы разные, причудливые, и огромные стеклянные шары. Весело. По-домашнему.

Посмотришь, идешь дальше и возвращаешься, и возвращаешься… Одного взгляда недостаточно на кукол для «Театра пятерни» или фарфоровые шаржи Булгарина, на майолику Врубеля или эскиз Сапунова к спектаклю «Мещанин во дворянстве», а перчатка со следами грима Томазо Сальвини, которая принадлежала Ермоловой и веер-программка «Севильский цирюльник» из Франции XVIIIв.; вот и билет в Художественно-Общедоступный Театр, сохранился с 1901 г., и портсигар Каратыгина с изображением красавицы Асенковой в роли Эсмеральды, и бинокли пушкинской поры, и навесная гербовая

Фрагмент экспозиции выставки «Предметы N»

печать Императрицы Екатерины Второй к дворянской грамоте актёра Ф.Г.Волкова… еще и балетная туфелька Карсавиной с автографом Бахрушину и шарж на Алексея Александровича в испанском костюме! Сказка и реальность, какие милые пустяки, вещицы, сохранившие тепло человеческой жизни, и какие знаки истории, осколки памяти.

Многим сотрудникам пришлось потрудиться над этой выставкой – экспонаты хранятся в разных отделах учета - и, что называется, отвечать за них головой, а тут столько всего впервые не под замком! На открытии бледнела главный хранитель фондов Ирина Гамула, нервничали смотрители, но все идет как нельзя лучше. Выставка отражает нравственный строй людей, живших в этом доме, и посетители это чувствуют, покидают выставку с улыбками. В непритязательности свое, особое изящество. Такой замысел, такое решение и возникшая атмосфера наверное пришлись бы по вкусу и хозяину дома. ■

PS.

К началу выставки одна витрина, небольшая, была пуста, специально оставлена для новых даров. К финалу она заполнилась.
Татьяна Спасоломская подарила музею два красивых натюрморта.
Сергей Бархин свою ЗОЛОТУЮ МАСКУ.
СТД и дирекция «Золотой маски» передали в музей весь архив за 20 лет.

Лужнецкий зал Театрального музея им. А. А. Бахрушина. На экспозиции выставки «Предметы N»

Фрагмент экспозиции выставки «Предметы N»

Художник В. Мартынова

Лужнецкий зал Театрального музея им. А. А. Бахрушина. На экспозиции выставки «Предметы N»
Фото Леонида Бурмистрова

СССР
1 МАЯ

▸ *Александра Пастернак. «Дядя Ваня» А.Чехова*

▸ *Натали-Кейт Пангилинан. «Мери Поппинс»*

▸ *Анастасия Кашицина. «Трехгрошевая опера» Б.Брехта*

▸ *Илария Никоненко. «Вишневый сад» А.Чехова*

▸ *Софья Злобина. «Дядя Ваня» А.Чехова*

▸ *Лиза Федермессер. «Птицы»*

▸ *Алина Алимова. «Калигула»*

ГОРОД, ЛЕС И САД ПОСЕРЕДИНЕ

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

«Клин 9». Выставка молодых художников театра. Союз театральных деятелей РФ
Боярские палаты. Куратор Инна Мирзоян. **2 декабря-22 декабря 2013**

Выставка молодых художников театра «Клин», ставшая в этом сезоне девятой по счету, второй раз прошла в Боярских палатах. Колоритное пространство настраивает на необычные проекты. Кураторы выставки, студентки-дипломницы Школы-студии МХАТ Ирина Сидоренко и Кристина Войцеховская нашли нестандартное решение экспозиции. Под сводчатыми потолками, на фоне старинной кирпичной кладки устроили две территории - Город и Лес. Поставили стрелки с надписями и опознавательные знаки - автомобильные шины для города, стволы и бревна для леса (кстати, пеньки казались удобными и стильными подставками для макетов). Город, по объяснению кураторов, рационален. Лес, напротив, «дикий, эмоциональный, непредсказуемый, наполненный движением и природной чувственностью». Следуя этому принципу, сгруппировали экспозицию. Разделение, конечно, условно. Сценографы, по сути - архитекторы спектаклей, без рационального подхода к делу обойтись не могут, а вне эмоций рискуют из художников превратиться в ремесленников. Именно поэтому между зонами Леса и Города возникли наглядные «взаимосвязи» в виде пересекающихся веревочек. Получилось немного наивно, зато обаятельно и интересно. Метафора «Город/Лес» - многозначна и весьма удачна для названия выставки начинающих художников. Лес – неизведанный, пугающий, дремучий. Город – не менее страшный и огромный. И тот и другой необходимо приручить, покорить, найти свои тропы, мостки, лестницы, дороги.

Большинство участников «Клина» - студенты или недавние выпускники. Их замыслы еще ничто не угнетает – ни жесткая режиссёрская воля, ни суровая смета постановки, ни возможности мастерских. Молодые художники свободны в своих высказываниях. Все талантливы и разнообразны. Педагоги вводят студентов в профессию, внимательно приглядываясь к индивидуальностям. Но эстетические пристрастия руководителей курсов угадываются в работах учеников. У каждой мастерской – свой стиль, своя доминанта.

На эскизах учениц Татьяны Спасоломской (факультет театрально-декорационной живописи МХАГУ памяти 1905 года) пространство таинственно, многослойно. Фигуры и предметы проступают сквозь наплывы света и цвета, снова тонут в вязком тумане. Сложной живописной фактуре доступна широкая палитра смыслов, настроений. И светлая мистика «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии», переданная Дарьей Калашниковой в эскизах к опере Римского-Корсакова. И черная энергия разрушений, почувствованная Юлией Никольской в «Доме, где разбиваются сердца» Б.Шоу. Алый взрыв на фоне серой индустриальной дымки - эскиз Ольги Сикорской к «Старшему сыну» А.Володина. Внимательно вчитавшись в пьесу, художник восприняла её скрытую тревогу и внутреннее напряжение.

Тревожное смятение проникает даже в сказки. По мнению Натали-Кейт Пангилинан (тоже ученицы Татьяны Спасоломской), «Мери Поппинс» П.Трэверс может многое рассказать о потере всемирного равновесия. Очки, подсвечник, стол, стул, детская коляска, увеличенные до зловещих размеров, кружатся в воздухе, рискуя задавить маленькие фигурки персонажей повести. А Изабела Ананикян (колледж им. Галины Вишневской, руководитель курса Варвара Лотова), размышляя о «Снежной королеве» Е. Шварца, нарисовала страх. Под огромным столом среди черных теней спрятался олень. Не тот, гордый и сильный, несущий Герду в царство льда, а игрушечный, маленький, беспомощный. Мурашки пробирают от такой безнадежности. ▸

▸ *На выставке «Клин 9». Фото И.Сидоренко*

Ощущения апатии и растерянности не случайны. Что и говорить, депрессивные настроения носятся сегодня в воздухе. Может лучше уйти с головой в далекие эпохи, в фантастические миры? Ученики Станислава Бенедиктова (Школа-студия МХАТ) всегда дотошны в разборах пьес, внимательны к стилю, тщательны в деталях. Но чем глубже талантливые сценографы погружаются в прошлое, тем острее выражают современность. Такое двойное зрение присуще недавним выпускницам Бенедиктова Алине Алимовой (недостроенный дворец в её макете к «Калигуле» А. Камю видится метафорой пошатнувшегося равновесия) и Дине Муниной, сочинившей зловещие механические миры к «Призраку оперы» Э.Л. Уэббера.

Конечно же, Школа-студия МХАТ учит не только по Станиславскому. Обстоятельства, предлагаемые будущими сценографами воображаемым актёрам, могут быть самыми невероятными. Студенты мастерской под руководством Алексея Кондратьева и Виктора Шильнкрота увлечены художественным авангардом разных периодов. И в пьесах зачастую видят не повествовательные истории, а модели для арт-объектов. Результаты неожиданны. Макет Анастасии Кашициной к «Трехгрошевой опере» похож на инсталляцию, навеянную «Гернико» Пикассо. Брутально и жестко, вполне в духе брехтовской пьесы. Мария Бондаренко поступила еще радикальнее, пристроив зубчатую стену старинного замка к конструктивистскому кубу. Если все, нарисованное на этом эскизе к «Севильскому озорнику» Тирсо де Молины, придет в движение, интрига комедии станет еще головокружительнее. Конструктивизм – неисчерпаемый источник пространственных вариантов, заманчиво использовать его приемы, особенно по контрасту, как Кристина Войцеховская, превратившая лес из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в математически выверенный лабиринт. Что-то новое в опере Римского-Корсакова эти декорации вряд ли откроют, но в какой-нибудь экспериментальной постановке вполне имеют право на существование.

Еще один педагог Школы-Студии МХАТ – опытнейший мастер Владимир Арефьев. Главный педагогический принцип мастера в эскизах подопечных виден сразу - свободу фантазии и постоянную готовность к игре он ценит не меньше профессиональных навыков. Инопланетяне в «Волшебной флейте» Моцарта (работа Марины Ивашковой), грубые трубы в декорациях к «Дяде Ване» (Софья Злобина), плавучая сцена в «Чайке», управляемая рабочими в лодках (Алена Лисина)… Остроумные придумки студентов только на первый взгляд кажутся шутками. А вдумаешься, они все про то же - про разобщение и депрессивное одиночество. Но выражены настроения времени не впрямую, а с изрядной долей иронии и сарказма.

Наверняка у каждого рукотворного экспоната «Клина» есть своя биография, свой творческий сюжет. История поиска фактур и объемов, как у Лизы Федермессер с курса сценического костюма ГИТИСа (руководитель Виктория Хархалуп), сложившей серию бумажных барельефов на тему «Птиц» Аристофана. Превращения простых предметов в метафоры, как на макете Андрея Щаева к «Королю Лиру», где шестеренки на дне котлована видятся жуткими атрибутами смерти. Или психология цвета, наверняка подразумевавшаяся Сергеем Кретенчуком в работе над «Делом» Сухово-Кобылина. Ученик Эдуарда Кочергина из Санкт-Петербургской академии театрального окутал все пространство тревожным красным, подчеркнув полыхание холодом синего. А для пущей громкости разбросал по листу реалистично нарисованные динамики, будто бы вещающие сами по себе.

Иной раз идею подсказывает та или иная крылатая фраза. Так, «Дорогой, многоуважаемый шкаф» из «Вишневого сада» стал поводом сразу для двух эскизов. Илария Никоненко (ГИТИС, руководитель курса Виктор Архипов) выстроила яруса шкафов вдоль кулис и задника. За дверцами – полки с бесчисленными банками вишневого варенья, в верхних проемах примостились музыканты еврейского оркестра. Раневской и Гаеву вряд ли уютно в такой обстановке. Сергей Новоявчев из мастерской Владимира Арефьева тоже не избежал искушения умножением, обрамив пространство стенами с дверцами – то ли шкафы, то ли просто двери. Из одной робко выглядывает (или вываливается?) тот самый, многоуважаемый… Визуальный каламбур – украшение выставки. Но про декорации к спектаклю напрашивается вопрос – «Что дальше?»

Работ по пьесам Чехова на выставке много – чеховские семестры обязательны в программах многих театральных институтов. И не только потому, что он один из самых репертуарных драматургов, и тот же «Вишневый сад» или «Чайка» в дальнейшем творчестве сценографа могут возникнуть еще не раз. Сочинения на темы Чехова – серьезные испытания способностей к самоотдаче. Отношения к русскому классику у студентов прямо противоположны. Одни максимально закрываются, отказываясь сочувствовать персонажам. Другие раскрываются во всей полноте, доверяя листу бумаги переживания от прочитанного в тексте и между строк. На эскизе Александры Пастернак (мастерская Виктора Архипова, ГИТИС) к «Дяде Ване» нет персонажей. Есть лунные блики на окнах усадебного дома, темный лохматый стог сена, и огромное чувство сожаления о напрасно прожитой жизни, чувство заброшенности в холодном мире, где никому ни до кого нет дела… Монохромный эскиз – одно из самых взволнованных высказываний нынешнего «Клина».

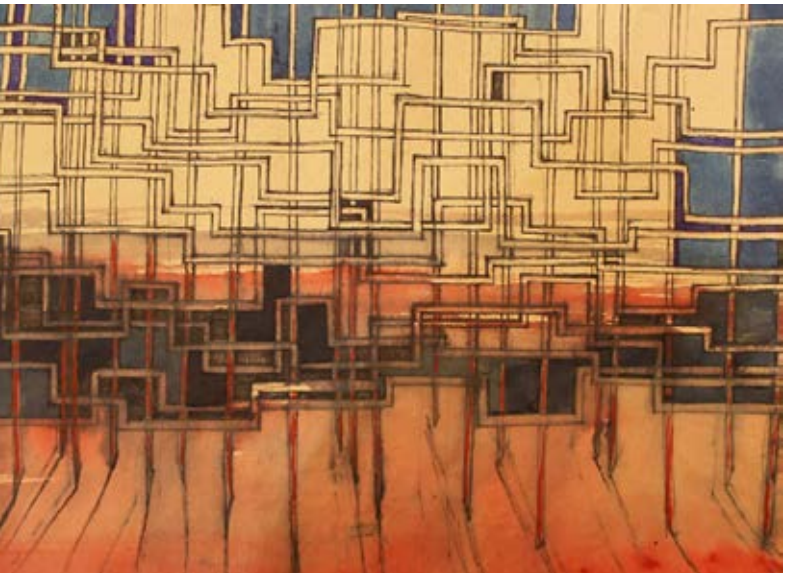
Выставка, задуманная как спор Города и Леса, оказалась собранием более сложных сопоставлений. В активной творческой среде, наверное, иначе быть не может. ■

На выставке «Клин 9». Фото И. Сидоренко

▸ *Марина Ивашкова. «Три сестры» А.Чехова*

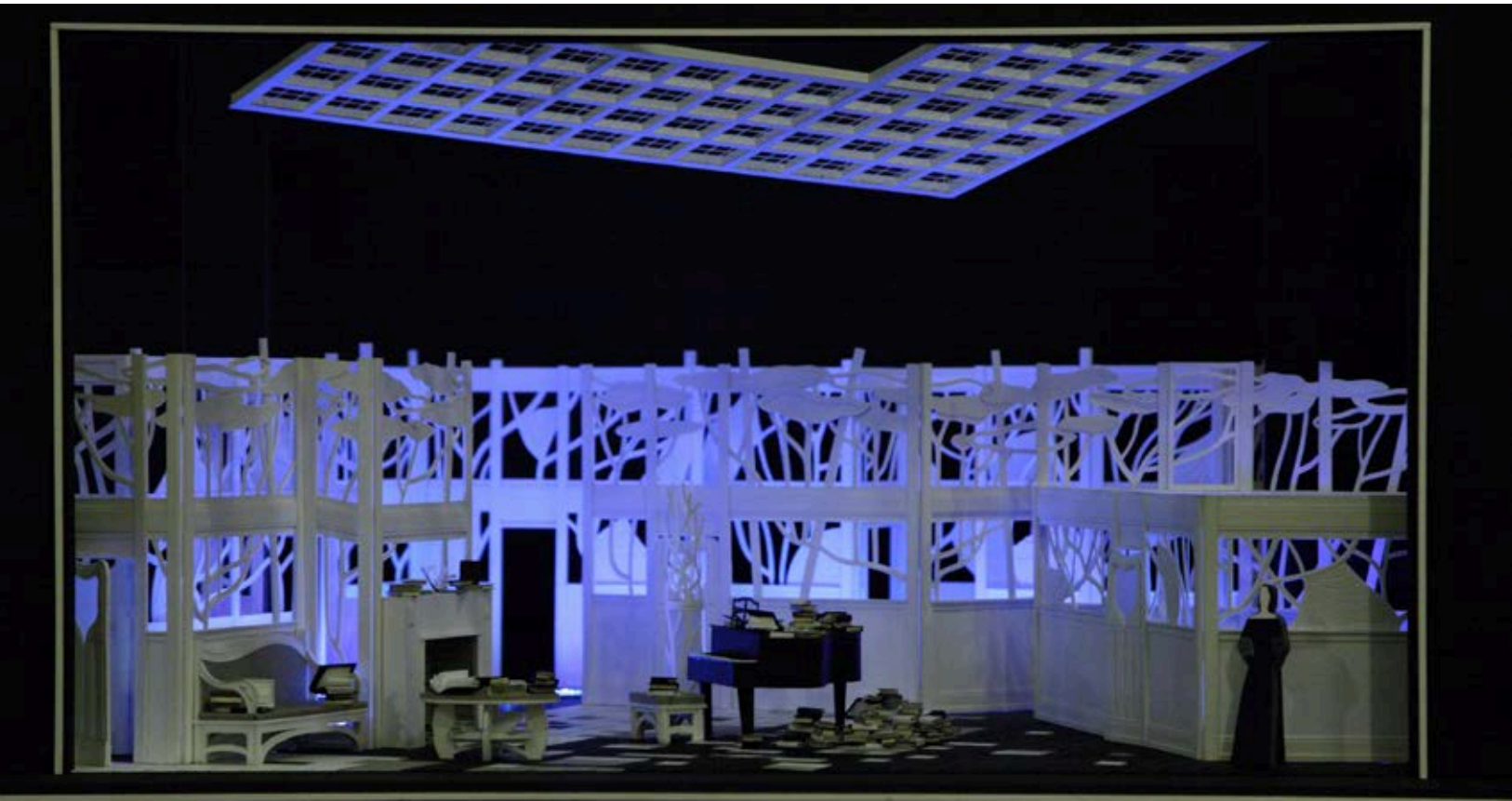
▸ *Арина Павлова. «Ящерица» А.Володина*

▾ *Кристина Войцеховская.*
«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»



▾ *Ольга Кузнецова. «Валенсианская вдова» Лопе де Вега*

▾ *Ольга Журкова. «Гедда Габлер» Г.Ибсена*



На экспозиции выставки «Стиль на сцене. Искусство элегантности»
Фото предоставлены пресс-службой СПб МТМИ

«ТЕАТР – ЭТО СТРЕМЛЕНИЕ ДОСТИЧЬ НЕДОСТИЖИМОЕ»

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Выставка **«Стиль на сцене. Искусство элегантности»** Шереметьевский дворец – Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. **21 ноября 2013 – 26 января 2014**

Разговоры о готовящейся Шереметьевском дворце выставке знаменитых итальянских дизайнеров моды, работавших для театра, начались в Петербурге задолго до открытия. Поэтому на открытие собрались театральные художники, дизайнеры и конечно, светские дамы. Только само открытие происходило в самом несветском месте дворца - нижней раздевалке, в боковой части дворца. Среди вешалок и билетных касс открывала выставку директор музея и идейный вдохновитель события Наталья Ивановна Метелица. Но как только зрители поднялись на парадную анфиладу старинного дворца, прозаичность мгновенно испарилась и появилось чувство причастности к грандиозному театральному действу. Дизайнер выставки Массимо Маркомини прочертил все залы анфилады разнообразными, но очень продуманными ритмами открытых витрин с костюмами. Невероятные по красоте и яркости театральные костюмы, казалось, самовластно захватили всё пространство залов, но трудами дизайнера выставки гармонично вписались в историческую декорацию дворца – с её лепкой, картинами, старинной мебелью и музыкальными инструментами. Тем более, что эта выставка в Музее дель Корса в Риме экспонировалась в современных залах и абсолютно чёрном пространстве. В Шереметьевском дворце чёрный цвет проник только в залы Джанни Версаче – чёрной тканью там были затянуты люстры и пол. Этот дизайнерский ход, столь необходимый для феноменальной яркости костюмов Версаче, читался на выставке еще и как метафора его трагического ухода из жизни.

С самого своего возникновения театр с актуальной модой не расставался, а временами и сдавался в полную её милость. Мольер играл крестьянина Жоржа Дандена в костюме из парчи, отделанным серебряными кружевами, Адриенна Лекуврер сделала обязательным для ведущих актрис появление на сцене исключительно в придворном платье, а актрисы в пудреных париках и юбках панье с несущим шлейф пажом, игравшие Медею или Федру! Правда, историзм Х1Х века моду с подмостков сцены решительно вытеснил, но не для премьерш – они, по- прежнему заказывают костюмы у собственного портного, а с появлением первой звезды Houte Couture Чарльза Ворта, становятся его ревностными поклонницами и заказчицами. Только русским живописцам, вторгнувшимся в театр на рубеже XIX и XX веков, удалось заменить бытовой костюм на сцене исключительно театральным. Ведь они так стремились к цельности зрелища, где все малейшие детали должны подчиняться единой стихии цвета и формы, а прошлое подвергаться художественной интерпретации. Но и тогда мода не осталась сторонним наблюдателем. Невероятно декоративные, вымышленные костюмы Льва Бакста для балетов Дягилевских сезонов стали неожиданно вдохновлять современный костюм, а сам художник начинает работать на моду, правда, не прекращая заниматься театром. На театральный костюм первой половины XX века значительное влияние продолжает оказывать живопись, только уже авангардная. Работы крупнейших дизайнеров моды в театре пока эпизодичны и связаны только с воплощением современности на сцене. Так, по приглашению Дягилева его друг Габриэль Шанель сделала купальные костюмы и платья из джерси для балета «Голубой экспресс». Только во второй половине XX века отношения театра и моды

становятся более глубокими, творчески осмысленными. Кажется, театр становится для творцов высокой моды таким же необъяснимым магнитом, каким он был когда-то для русских живописцев.

Роберто Капуччи показывает 24 великолепных эскиза театральных костюмов сделанных с 1960 по 2006 год для себя, без всякого заказа! Если для большинства художников на выставке эскизы явно второстепенны, а все виртуозное мастерство направлено на реальный костюм, у Капуччи листы – законченное художественное произведение. Театр художника освобождает его создателя от функциональности, даёт неограниченный простор фантазии. В его фантастическом мире живут люди-птицы, женщины-листья, экзотические восточные персонажи, обнажённые люди, единственной одеждой которых может быть извивающаяся красная лента, связки колокольчиков или гроздья шаров. Однако Капуччи не только театральный фантазёр, на выставке представлены и его работы для реальных подмостков, например, костюмы для оперной примадонны Райны Кабаивански. Всё же эти роскошные платья должны были вписываться в спектакль, декорацию, другие костюмы, а вот в 1986 году в спектакле «Это Арена, здесь родилась Мария Каллас» именно костюмы Капуччи, виртуозно вписанные в древность каменного амфитеатра Арена ди Верона, стали творцами пространства спектакля. Двенадцать весталок медленно шествующие под запись «Каста Дивы» в исполнении Каллас были похожи на мощные скульптуры и в то же время казались нематериальными, почти бесплотными. Невероятное соединение почти монументальной формы и тончайшей разработки цвета и фактуры.

Режиссёром спектакля, посвященного памяти Каллас был известный итальянский оперный режиссёр и сценограф Пьер Луиджи Пицци. В этом же году и снова на Арена ди Верона он ставит «Кармен» Ж.Бизе и опять обращается к звездам высокой моды – сёстрам Фенди. Для Пицци камень античного амфитеатра и пустота круглой сцены-оркестры – естественное театральное пространство, но чтобы напитать его испанской страстью, нужны необычные костюмы. На выставке представлены костюмы Кармен и Дона Хозе, выбранные из шестидесяти трёх, сделанных для спектакля Фенди и их креативным директором Карлом Лагерфельдом. Крой костюмов близок к традиционному для этой оперы, а выбор материалов поражает полётом фантазии и точным расчётом. Это синяя джинсовая ткань, декорированная цветами из крашеного меха. Художники мастерски использовали двуликость образа джинсовой ткани, соединившей народную культуру и острый дух современности. Яркие меховые цветы добавляли испанскую чувственность, а их изобретательные ритмы расцвечивали и одушевляли старинные камни Арены.

Могучая древнеримская архитектура оказалась идеальным зрелищным фоном для художников моды. В 1995 году Ренато Балестра создал эскизы костюмов для постановки оперы Д.Пуччини «Турандот» в руинах терм Каракаллы. К сожалению, они не были осуществлены, но представлены на выставке. Художник старается быть точным в формах китайских костюмов, но зато в декоре свободно стилизует цвет и восточную орнаментику. Альберта Ферретти в тех же термах Каракаллы в 2003 году сделала костюмы для «Кармен», небольшая их часть (всего сделано 490!) экспонируется на выставке. Феретти использует свои излюбленные цвета – красный, чёрный, белый и фирменные фактуры разорванной ткани.

Для оперных постановок Пицци певец является фокусом сценического пространства и обращение режиссёра к известнейшим дизайнерам по костюму не только смелый эксперимент, но воплощение своей театральной философии. Ещё в 1983 году он приглашает для создания костюмов постановки в Ла Скала оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» непревзойдённого мастера красочной геометрии Миссони. На выставке можно увидеть эскизы костюмов, в них идея шотландской клетки разработана виртуозно, только её декоративность кажется призрачной, герои, словно медленно растворяются в шотландских туманах. Эскизы пропитаны тонкой эмоциональностью и демонстрируют готовность художника подчинить свой фирменный стиль театральной задаче. Есть на выставке и костюмы Миссони, сделанные в 1990 году для открытия чемпионата мира по футболу в Милане. Это был хэппенинг «Африка», где художник свою геометрию доводит до гротеска, изобретательно играя открытым цветом, линиями и зигзагами, пропорциями и фактурами. Стадион к такому подходу просто обязывал.

Всю мощь соединения театра и высокой моды на протяжении тринадцати лет демонстрировал потрясающий творческий дуэт – балетмейстер Морис Бежар и художник Джанни Версаче. В одном из интервью художник сказал о Бежаре: «он научил меня понимать, что такое театр: это стремление достичь недостижимое через постоянный эксперимент»[1]. Неистовому стремлению художника к театру посвящен большой раздел выставки - да и первое, что видит зритель, поднимаясь на экспозицию, это костюм Диониса, созданный Версаче для балета «Дионис» - первой работе с Бежаром. Огненно красные шаровары, соединившие Восток, буйное античное дионисийство с остротой современной формы. В танце пластика костюма изменялась вместе с движениями Хорхе Донна, и одно из его положений решил зафиксировать на выставке её автор и куратор Массимилиано Капелла, видевший балет на сцене. Он закрутил «ноги» в единую спираль и придал костюму, оторванному от человека, внутреннее движение, вызвал дух танца. Выставку украшают не только многочисленные костюмы к балетам Бежара и Ролана Пети радом с ними «живут» герои опер, поставленных Робертом Уилсоном и Джоном Коксом, образуя ослепительный мир фантазии. Монтажный метод работ Версаче поражает, он может взять традиционную балетную пачку, вылепить ей другую, более динамичную форму, сделать слои из разных тканей собственного рисунка, а нижний – из журавлиных перьев, руки и ноги затянуть трико с уже иной ручной росписью. И получается костюм Жар-птицы! С лёгкостью мага он соединяет живописные приемы Сони Делоне, Мондриана, русских кубофутуристов с вышивками стеклярусом, стразами, обтягивающими эротичными силуэтами, а если нужно – и с огромными юбками под старину. Постмодернистское буйство у Версаче всегда подчинено отточенной модернистской форме, она то и сближала художественные антагонизмы.

Маурицио Галанте в театр пришёл недавно, на выставке он показывает свою пока единственную театральную работу – эскизы и костюмы к «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, поставленной в Римской опере в 2012 году. Один из его эскизов – рисунок кимоно стал для выставки символическим. Авторы экспозиции его увеличили, перевели на театральный тюль и повесили перед знаменитым портретом актрисы Прасковьи Жемчуговой – Шереметьевой. И на выставке заработал театральный приём «чистых перемен». Медленно и беспрерывно сменяли друг друга две женщины, две эпохи, две страны – Италия и Россия. ■

[1] *Минни Кастель. Миф Версаче. СПб. 2008. С.118.*

НА СМЕРТЬ ИГОРЯ ВИТАЛЬЕВИЧА ПОПОВА, АРХИТЕКТОРА И ХУДОЖНИКА ТЕАТРА

СЕРГЕЙ БАРХИН

Яркое солнце светит и светит в окно, как будто ничего не случилось. А… не встретиться уже никогда. И понять этого нельзя.

Я вспоминаю открытие памятника Белле Ахатовне Ахмадулиной, на откосе Оки. Рядом Марина Цветаева, Паустовский и Борисов–Мусатов. Игорь возбуждённо спрашивает меня, не страшно ли делать предложенное ему коронарное шунтирование. Я рассказываю про свои дела, но не знаю, можно ли агитировать… Раза два столкнулись плечами – оба с палками - и ВСЁ, ВСЁ. Всё навсегда.

Я и знал-то его очень мало. Началось с рассказа Наташи Посвянской, что у них в мастерской Ильи Чернявского работает из Новосибирска очень хороший архитектор Игорь Попов, который, мол, тоже театральный художник. Я рад, но по-прежнему незнаком. От нее узнаю, что вместе с Чернявским Попов принимал деятельное участие в грандиозной и очень хорошей архитектурной работе: правительственный санаторий «Вороново».

А он, Попов, уже сделал во МХАТе знаменитое «Соло для часов с боем», шедевр Анатолия Васильева. И этот спектакль закрыл все старое искусство и начал во МХАТе новое искусство. И уже работает там с Козаковым над «Медной бабушкой» Леонида Зорина, но начальники не разрешают. То есть он, Игорь, уже давно был знаменитым, а мы всё незнакомы.

При том, кто ни побывает в Вороново, говорят – шедеврально!

Однажды покупаю в антикварном магазине огромную, толстенную книгу гравюр лучших зданий Генуи. Там и планы, и разрезы, и виды, перспективы. Книга принадлежала великому Шехтелю, о чем свидетельствует большая квадратная гравюра экслибриса, сделанная самим мастером. Кто-то заворачивает меня в мастерскую Игоря Попова. Вместе мы смотрим гравюры этой Генуи, которую Игорь два часа называет Женевой. И подружились. Да, и тогда мы подружились.

Потом уж он звал меня на все свои спектакли. Замечательный «Сирано де Бержерак» с Шакуровым, фантастическая « Васса Железнова»… Лично на меня самое сильное впечатление произвела «Взрослая дочь молодого человека» в театре Станиславского. Стиляги… Это было великолепно и незабываемо.

А позже «Серсо», игра обручем и мячами через сетку. Это было магическое зрелище.

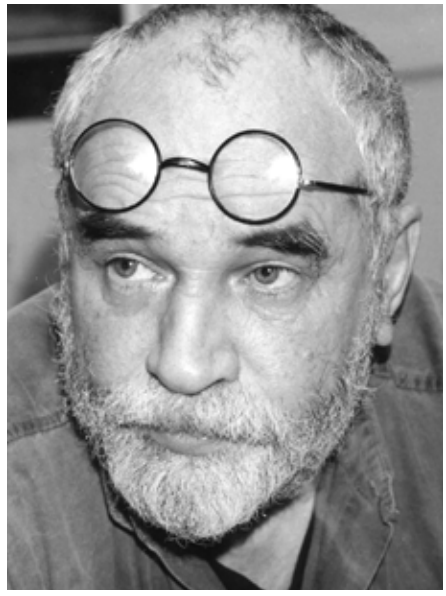
Оказывается, я давно знал супругу Игоря Витальевича, артистку ЦТСА Ольгу Дзисько и даже уже взрослого сына этой замечательной пары, архитектора. Более того, и с отцом Ольги Дзисько замечательным архитектором Михаилом Дзисько я был знаком, он соорудил дом со львами на Патриарших прудах – резиденция высшего военного начальства. Так и пахнет «Мастером и Маргаритой».

Потом мы посмотрели «Плач Иеремии» в зале на улице Воровского, а позже напоминание об этой знаменитой декорации появилось на Сретенке, в театре, который они построили вместе с Анатолием Васильевым.

Еще был «Маскарад» Лермонтова в Париже, в Комеди Франсез, о котором мы только слышали или читали у Буткевича.

А Окуджава с Франгуляном, и Бродский… Его работам со скульпторами нет конца. Но все это начинает напоминать перечисление работ искусствоведами.

Умер друг всех нас - художников театра. Мы должны всегда помнить такого смелого, оригинального, современного художника, который был безусловно лидером нашего искусства. ■



Игорь Попов

Игорь Попов. Тандем режиссёра и художника

ЖИЗНЬ - СЛУЖЕНИЕ

ПОЛИНА БОГДАНОВА

Художник Игорь Попов – человек огромного таланта, который всю свою профессиональную жизнь был связан совместной работой с Анатолием Васильевым.

Такое постоянство Игоря Попова поразительно. Он, как и многие другие сценографы, мог бы работать с самыми разными режиссёрами в самых разных театрах. Он, конечно, принимал приглашения со стороны. Но по существу оставался верным только Васильеву. Возможно, столь длительный союз был не так прост, но в том, что этот союз был очень плодотворен, не было сомнений.

Игорь Попов по профессии архитектор. Окончил архитектурный факультет строительного института в Новосибирске. На новосибирском телевидении работал как художник – оформитель, выпустил спектакль в областном театре. Потом приехал в Москву и стал заниматься своей основной специальностью архитектора в экспериментальном проектном институте. Это были 70-е годы.

Через свою жену, Ольгу Дзисько, актрису театра Советской Армии, Игорь Попов познакомился с Райхельгаузом и Морозовым, которые тогда тоже были еще студентами А.А.Попова и пришли на практику в театр Советской Армии. Чуть позднее к Попову его новые друзья привели своего однокурсника Васильева. Он тогда собирался что-то ставить в театре на Малой Бронной. Васильев предложил Попову совместно делать эскизы. Но эта работа, кажется, так ничем и не окончилась. В театре на Малой Бронной Васильев ничего не поставил.

Вскоре по рекомендации М.О.Кнебель Васильева взяли стажером во МХАТ. О.Н.Ефремов собирался репетировать новую чешскую пьесу «Соло для часов с боем», в которой он занял знаменитых мхатовских стариков. Назначил Васильева режиссёром спектакля. Нужен был художник. Васильев назвал Ефремову фамилии Месерера и Бархина. Ефремов сказал «нет». Тогда Васильев порекомендовал Игоря Попова. Ефремов согласился, и Попов с Васильевым начали сочинять макет.

Спектакль вышел и имел большой резонанс. В мхатовский период и произошло сближение режиссёра и художника. Их взгляды на сценографию оказались общими. Васильеву с самого начала и нужен был не живописец, но человек с архитектурным мышлением, умеющий создавать особое пространство для игры актеров.

Игорь Попов и Анатолий Васильев

Когда три молодых режиссёра, Васильев, Райхельгауз и Морозов, пришли работать в театр им. К.С.Станиславского, с ними пришел и Игорь Попов, который вскоре стал здесь главным художником. Свой проектный институт он окончательно оставил.

Потом в 1987 году Попов пришел с Васильевым во вновь созданный театр Школа драматического искусства, здесь тоже стал главным художником. Театру дали подвальное помещение на Поварской улице, которое они общими усилиями с актёрами под руководством Попова превратили в стильное театральное пространство.

Особая роль Попова-архитектора в строительстве необычного и красивого театра на Сретенке. Идея построить новое здание была у Васильева и Попова с момента создания Школы драматического искусства. Но на обсуждение этой идеи, проектирование и строительство ушло 14 лет. Авторами проекта стали Анатолий Васильев, Игорь Попов и два магистральных проектировщика – Борис Тхор и Сергей Гусарев.

От современного московского «новодела» этот театр отличается изяществом и вкусом. Белый цвет снаружи и внутри придает зданию легкость и чистоту. Большие стеклянные окна и стеклянная крыша размыкают пространство, уводя взор в простор улицы и высоту неба.

«Сретенка» построена не для больших форм, а для высоких. Она построена для мистерий. Принципы архитектурного объема, которые Попов стал разрабатывать еще в мхатовских спектаклях и позднее на сцене театра Станиславского, собственно, и составляли главную сценографическую идею Васильева и Попова. Они не изменились и в более поздние периоды работы. В спектаклях, поставленных на Поварской, а потом на Сретенке, эти принципы стали воплощаться в жанре мистерии. Первым был «Плач Иеремии». После «Плача» последовали три пушкинских спектакля: «Дон Гуан или «Каменный гость» и другие стихи», «Моцарт и Сальери» и «Дон Гуан мертв».

Почти тридцать лет Игорь Попов был главным художником «Школы драматического искусства». Он пережил с этим театром все события, счастливые и драматические. Самым драматическим событием стала потеря помещения на Поварской. Васильев был оскорблен и уехал из страны в «добровольное изгнание». А Игорь Попов остался у руля. Он понимал, что ему оставлять театр нельзя. Тем более, что его просил об этом Васильев. Он продолжал работать, теперь уже с учеником Васильева актером и режиссёром Игорем Яцко, которого Департамент культуры Москвы назначил главным режиссёром театра.

Работу художника Игоря Попова можно назвать служением, в каком-то старинном, галантном смысле, ныне уже почти утраченном. Художник служил своему режиссёру и соратнику, служил одному-единственному театру, с которым шел по жизни. Он не разбрасывался и не направлял свои усилия в разные стороны, он концентрировал их в одном направлении. Поэтому был несуетлив, говорил мало, отличался сдержанностью и теплотой в отношениях с людьми. С ним было легко! ■

ГОРА

МАКСИМ КАНТОР

ОТ РЕДАКЦИИ

Художник и писатель Максим Кантор уже несколько лет работает над «Философией искусства». Фрагменты рукописи печатают журнал STORY и веб-журнал ПЕРЕМЕНЫ. Получив согласие автора, «СЦЕНА» начинает публикацию эссе из готовящейся книги, которые посвящены отдельным произведениям.

ПРЕДИСЛОВИЕ МАКСИМА КАНТОРА ДЛЯ НАШЕГО ЖУРНАЛА О ТОМ, ЧТО ЗАСТАВИЛО ЕГО ВЗЯТЬСЯ ЗА «ФИЛОСОФИЮ ИСКУССТВА».

Наше время отмечено особой странностью - цивилизация, которая по праву гордится техническими достижениями и прогрессом, не имеет философии искусства. Даже история искусств, в сущности, нами забыта – знания отодвинуты в сторону многочисленными кураторскими проектами, новым, актуальным, искрометным. Вот тут и странность – шумного и яркого производят много, называют это новым искусством; но собственной философии это искусство не имеет. Есть кураторские описания проектов, есть объяснения и толкования произведений - но собственно новой эстетики - нет. Если бы такая наука (эстетика нового искусства) появилась, то она бы неизбежно должна была бы себя осознать по отношению к классической традиции эстетики - по отношению к Шеллингу, Гегелю, Винкельману. Возникло бы много вопросов не кураторского, беглого свойства, но серьезных: почему исчез человеческий образ; существует ли в новом искусстве дефиниция добра, как связаны прогресс и нравственное начало? Это серьезные эстетические вопросы, на которые эстетика обязана отвечать, а куратор выставки (или даже автор антологии современного искусства) может их игнорировать, он просто фиксирует процесс. Возникла парадоксальная ситуация: старую эстетику очевидным образом отменили, даже обозначили (опытным путем нашли) рубеж, разделяющий классические представления о прекрасном и новое, неведомое, которое еще предстоит назвать. Переломным годом - по многим причинам - вероятно, следует считать 1968-ой. В западном мире принято условное, во многом спекулятивное деление искусства на, так называемое, modern art (до 1968) и contemporary art (после 1968). И то и другое слово переводится как «современное», но договорились различать эти понятия на ощупь, не вдаваясь в объяснение - приблизительно понятно, в чем разница - до шестьдесят восьмого создавали произведения романтические, с идеалами и пафосом, а после шестьдесят восьмого наступила пора разочарований, рефлексии и иронии, более рассудочного отношения к искусству. Это все технические объяснения - их достаточно куратору, их достаточно искусствоведу и журналисту, их достаточно коллекционеру, которого подогревают кураторы куцыми объяснениями. Но этого недостаточно тому, кто хочет понять, как изменился человеческий дух на протяжении столетия, как и почему изменилось чувство прекрасного и куда исчез антропоморфный образ. Человек был сотворен по образу и подобию Божьему - его лик повторял лик Спасителя и лик Бога отца. А теперь? Значит ли это, что наша цивилизация перестала быть христианской? А если так, то понятия морали и блага, которыми мы до сих пор пользуемся, наверное, уже утратили первоначальный смысл? Но если это так, то зачем нужно искусство? Это самые первые, самые простые вопросы эстетического характёра к нашему времени. Чтобы ответить на них, надо начинать исследовать историю искусства издалека - от эпохи итальянского Возрождения, и даже раньше от Римского портрета, от искусства первых христиан. Строго говоря, историю искусства и эстетику требуется писать для каждой эпохи, создавать новый свод знаний и пониманий регулярно, человечество должно обновлять философию искусства раз в сто лет - это пропущенная глава в нашей истории и это необходимо исправить. ▸

Сезанн всю жизнь рисовал гору Сен-Виктуар. В любом музее, в любой стране вы найдете картину с изображением этой горы – Сезанн нарисовал сотни холстов с этим сюжетом.

Гора находится недалеко от его родного города Экс-ан-Прованс, где он и жил почти всю жизнь.

Сезанн приходил на одно и то же место много лет подряд, расставлял треногу, ставил холст, писал склоны горы. Писал крайне медленно: наслаивая краску поверх уже написанного, добиваясь того, что мазки превращались в камень, поверхность картины сама делалась как горная порода.

Сезанн был упорный человек. Жил один, всякий день рисовал, поклялся, что умрет за работой, слово сдержал: возвращаясь с мотива (как раз писал гору Сен-Виктуар), упал и умер.

Это была последовательная жизнь. Из модного Парижа он уехал, в светской толчее участия не принимал, вовсе не выставлялся, к мнению знатоков (тогда, как и сегодня, хватало знатоков) был равнодушен. Современники отмечали его неуживчивый характер, он говорил, что думал, а о современниках хорошего не думал. Сезанн не любил современных ему импрессионистов, терпеть не мог салон, и даже социальные активисты вызывали у него неприязнь.

Был католиком, по воскресениям ходил к мессе, копировал римские статуи – и почти каждый день шел рисовать гору Сен-Виктуар.

Было бы логично предположить, что этим изображением Сезанн хочет нечто сообщить зрителю. Все что делал Сезанн, было основательно – данное высказывание обязано быть продуманным.

Сезанн был исключительно умен, думал ясно, его собеседником и ближайшим другом юности был Эмиль Золя, признававший умственное превосходство Поля. Вообразить, будто Сезанн выбирал объект случайно, потому что тени легли красиво, - невозможно.

Следует исходить из того, что эта тема – гора Сен-Виктуар – значима.

Сезанн работал в своем городке – в то время как мир и Францию потрясали различные волнения: политические и интеллектуальные. Началась и кончилась франко-прусская война, отшумели победы Бисмарка, объединилась Германия, проиграл Луи Наполеон, процесс Дрейфуса сплотил наиболее пылких из посетителей кафе на бульварах. Общество бурлило, его бывший друг Золя выступал с гневными речами, а Сезанн не обращал никакого внимания на общественные бури.

С Эмилем Золя он разругался, называл его «дураком».

Золя, разумеется, дураком не был, Золя был автором великих романов, манифест «Я обвиняю» существенно более важный документ, нежели кокетство современных нам бульварных писателей.

И однако Сезанн остался равнодушным к красноречию Золя. И к прусским победам. И к тому, что общество разделилось на анти-дрейфуссаров и про-дрейфуссаров – остался равнодушным тоже. Возможно, он и сочувствовал еврею Дрейфусу, но это ничем не подтверждается. Скорее всего, он о Дрейфусе даже и не думал…

Точно так же он был равнодушен к современной ему эстетике: к импрессионизму – тогдашнему авангарду. Сезанн относился без энтузиазма к летучим мазочкам импрессионистов, к колебаниям недомалеванных вуалей, к лиловым теням и к бликам на воде; сам он занимался принципиально иным – прямо противоположным.

Сезанн упорно повторял формулу: «Я желаю оживить Пуссена на природе». Эту фразу не вполне понимали, приписывали Сезанну геометризм – оттого что он однажды обмолвился, что природу трактует через формы «цилиндра, конуса и шара». Кубисты считали его своим предтечей, мол, он так же рушил форму, как мы. А он не рушил – он упорно строил.

Фраза о Пуссене, не очень понятная, означала следующее:

Искусство измельчало, впечатления и легкие удовольствии частной жизни - заставили забыть о том, что живопись призвана формовать мир, придать конструкцию всему сущему. Главная миссия искусства принесена в жертву суете и моде.

Значит, требуется отстроить мир заново. Значит, надо отстроить то, что разрушила суета и мода. Сезанн решил собрать разбросанные мазочки импрессионистов воедино, сложить из них мир вновь, как собираем мы разбросанные ребенком кубики.

Пуссен, художник классицизма – олицетворял для Сезанна порядок и фундаментальное основание мира. Пуссен был взят как образец последовательности в конструировании: но сегодня надо рисовать не римские колоннады – но придать современному миру величие колоннад. Требовалось превратить современный пестренький мир рантье и бульваров, демонстраций и манифестов, пуантелизма и пустой риторики – в твердую конструкцию бытия.

Вместо пустых мазочков и легковесных жестов – постоянная и монотонная работа по созданию незыблемого миропорядка.

День за днем, час за часом, возвращаясь на то же самое место, Сезанн снова и снова писал одну и ту же гору. Твердой рукой, словно укладывая кирпичи, мазок поверх мазка, он возводил гору на холсте. Его цвета, притертые друг к другу, как камни, от ежедневной работы сплавились в одну породу. А ему было мало, он писал опять и опять, то же самое, один и тот же сюжет – гора... И опять – гора. И на следующий день – гора.

Так и молитву произносят каждое утро – одну и ту же, и молитва от этого не делается не нужной.

Напротив, от того, что молитву повторяешь, крепнет вера.

Многим знакомо выражение «горний дух». Сезанн всю свою жизнь утверждал горнее, отстаивал горнее, он отстраивал заново гору.

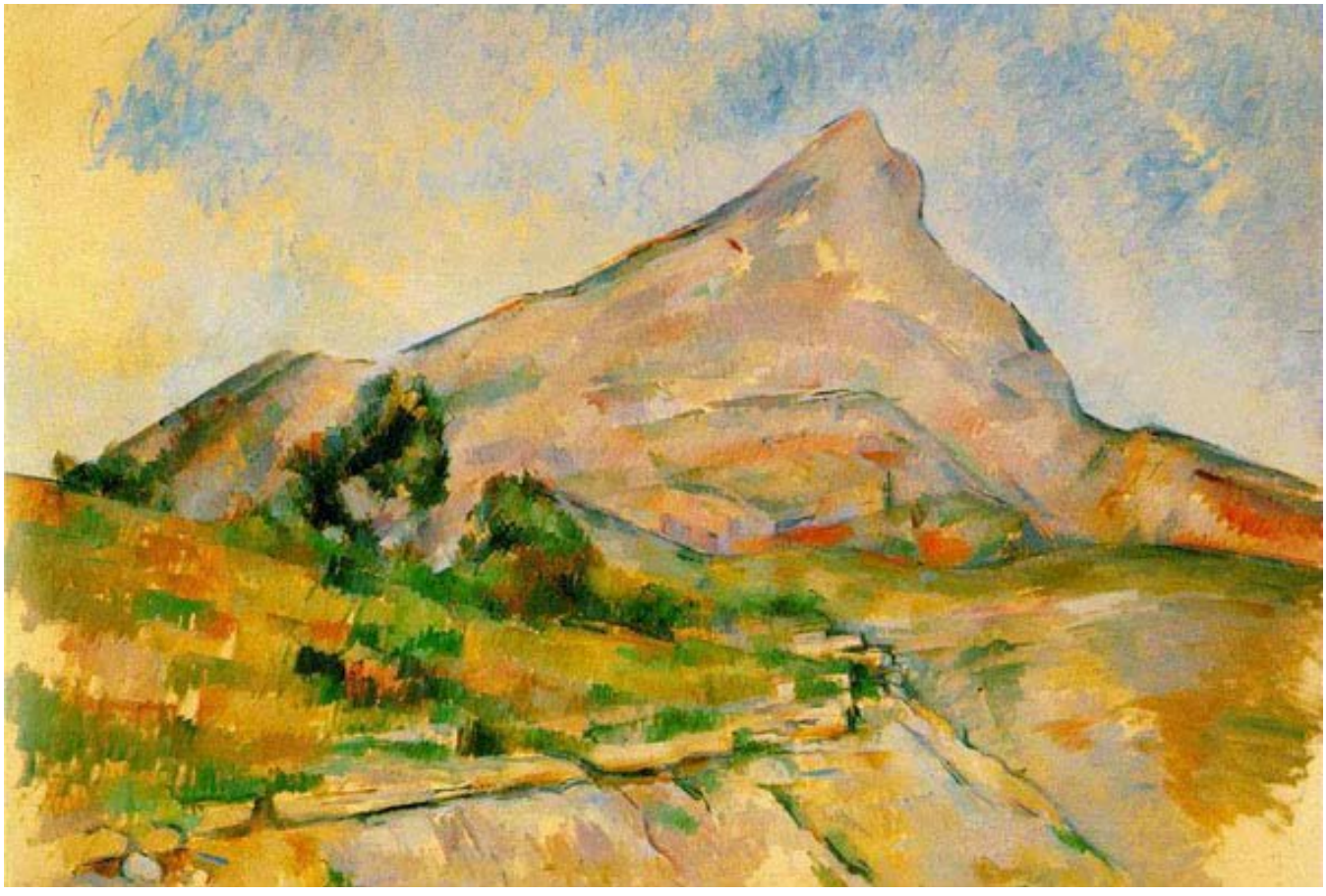
Гору можно срыть – но непременно найдется подвижник, который возведет гору заново.

Гора Сезанна – это символ веры.

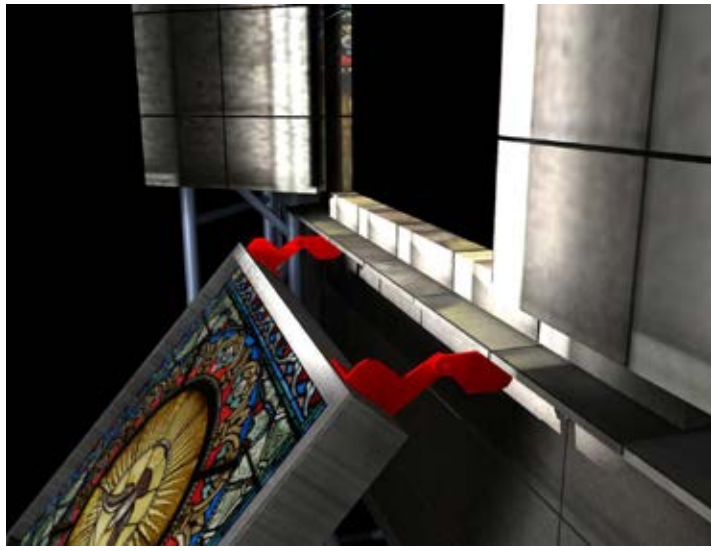
Сезанн писал гору, чтобы утвердить присутствие Господа в нашей лживой жизни.

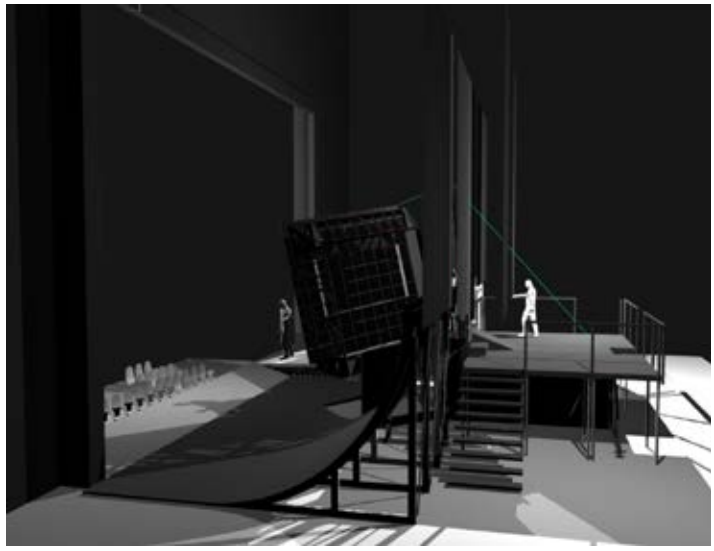
И эта гора стоит. ■

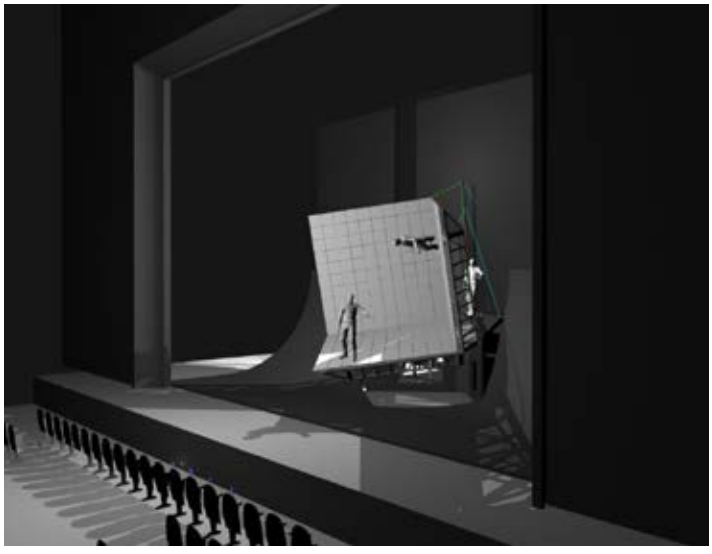
Читайте романы Максима Кантора «Красный свет» и «Учебник рисования», только что вышедший в одном томе (4 издание).

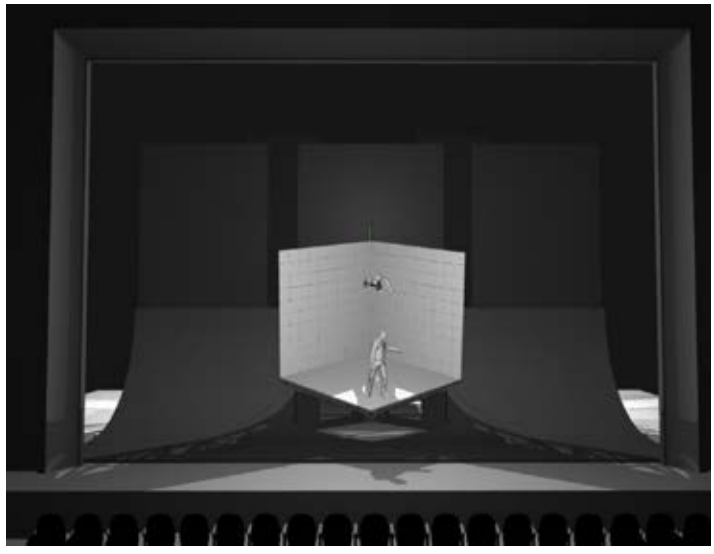


Поль Сезанн «Гора Сент-Виктуар». 1897-1898. Эрмитаж. Санкт-Петербург. Холст, масло. 81x100, 5 см.









▸ *К. Фийон. Разработка 3D - моделей оформления спектакля «Гамлет. Коллаж». 2013*

РАБОТАЮ С КОМПЬЮТЕРНЫМИ ТЕХНОЛОГИЯМИ, НО КАЖДЫЙ ДЕНЬ БЕРУ В РУКИ КАРАНДАШ

КАРЛ ФИЙОН
ИНТЕРВЬЮ: НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Спектакль знаменитого канадского режиссёра Робера Лепажа «Гамлет. Коллаж» в Театре наций стал одной из главных премьер сезона. Все роли в трагедии Шекспира играет один актер Евгений Миронов. В спектакле задействован целый ряд новейших методов работы с видеоизображением, в центре сценографической композиции - особым образом запрограммированный куб-конструктор, внутри которого и происходит действие. Куб движется в пространстве сцены, постоянно меняя положения. Внутри же стремительно меняются места действия, благодаря видеопроекциям «коробка» превращается то в покои Клавдия, то в кабинет принца, то в пруд, овраг, склеп, комнату в психиатрической клинике, пункт охраны замка… Перечислять все эти фантастические превращения нет смысла, лучше увидеть спектакль, в котором новейшие технологии служат исключительно воплощению человеческой истории. Они обеспечивают актеру разнообразную среду, нисколько не облегчая его сложнейших профессиональных задач, зато выявляя его способность к виртуозному лицедейству. Сценография Спектакля «Гамлет. Коллаж» воздействует на современного зрителя примерно так, как н средневекового воздействавали эффекты, производимые старинными театральными машинами. А автор этих чудес – канадский сценограф Карл Фийон.

Он кончил Квебекскую Консерваторию драматического искусства по специальности «сценография» в 1991 году. Работал с Робером Лепажем над постановкой более 15 спектаклей, среди которых «Семь течений реки Ота», «Эльсинор» и «Геометрия чудес», опер «Осуждение Фауста», «1984», «Похождения повесы», «Соловей и другие небылицы», а также цикла опер «Кольцо нибелунга» в Метрополитен-опера (2010-2012). Кроме того, Карл Фийон – художник шоу «TOTEM» Цирка дю Солей, оформлял оперные и драматические спектакли в разных театрах мира. С 1992 по 2002 годы Фийон преподавал сценографию в Квебекской Консерватории драматического искусства, с 2000 по 2002 — в Национальной театральной школе Монреаля. В дни премьеры корреспондент журнала «Сцена» побеседовал со сценографом.

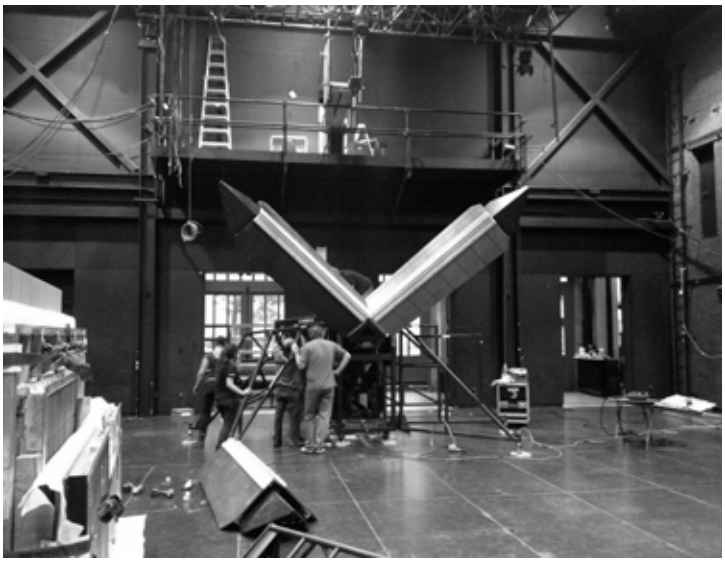
Куб, как бы висящий в пространстве сцены и меняющий в нем свое положение… «Начинка куба», все эти открывающиеся двери и люки, видео проекции, создающие разнообразные смены мест действия… Приоткройте секреты кухни: что из этого изначально придумал режиссёр Лепаж, а что сценограф Фийон?

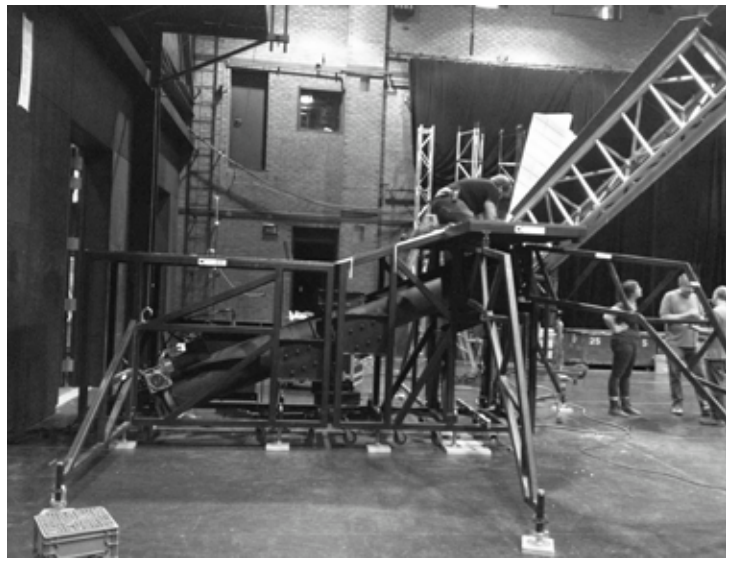
Робер Лепаж сразу сказал, что он хочет куб, который крутится. Это была основная идея, с которой он ко мне обратился. Куб нужен был ему для «Гамлета» и еще для одного спектакля. За этот год мы, таким образом, сделали два спектакля, работа над ними шла в параллель. Общий механизм один и тот же, но внутри кубов уже все разное.

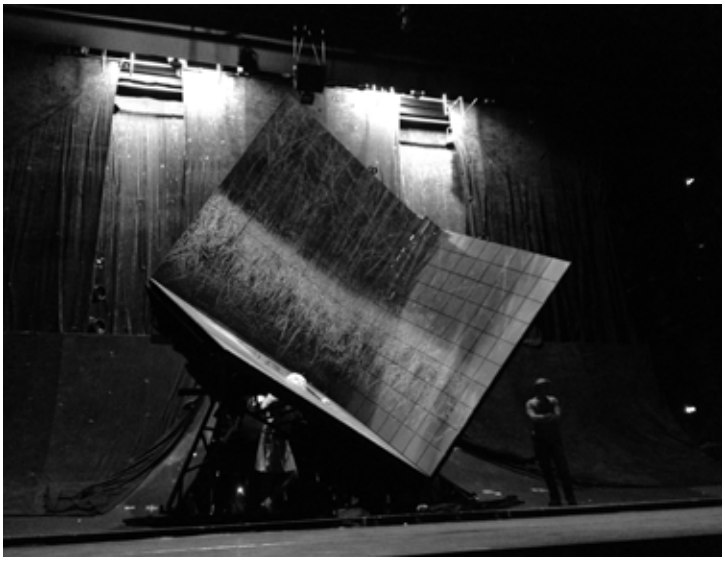
Вообще, эта наша история с кубом и видео проекциями интерьеров внутри него давняя, она существовала уже в 90-е годы. Я участвовал в создании спектакля Лепажа «Эльсинор» в 1995 году. Сама конструкция тогда была практически такая же, но, конечно, еще не существовало таких технических возможностей. Я был молод и безумен, легко соглашался работать с технологиями, которые были в то время другими, но их сложность была примерно такая же. Видео в том спектре возможностей, что мы имеем сейчас, тогда не существовало. Мы давали проекции на стены, но это были лишь фиксированные картинки, потому что в те годы еще не изобрели интерактивное видео, следующее за героем в режиме реального времени.

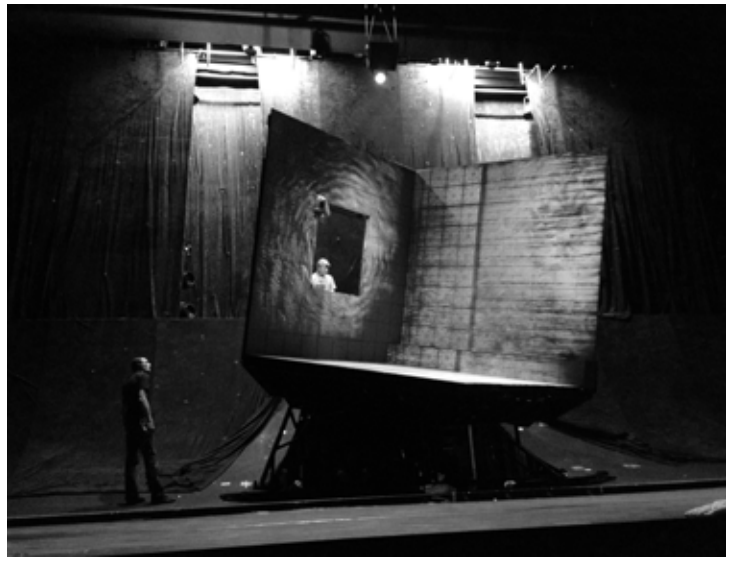
А из чего сделан этот куб? Как управляется? Все управление компьютеризировано, или есть часть «механическая»? По-видимому, она есть, иначе, зачем столько не видимых из зала работников, которые совершают в темноте сцены какие-то таинственные действия? ▸

▸ *Гамлет - Лаэрт. Дуэль. Сцена из спектакля «Гамлет. Коллаж».*

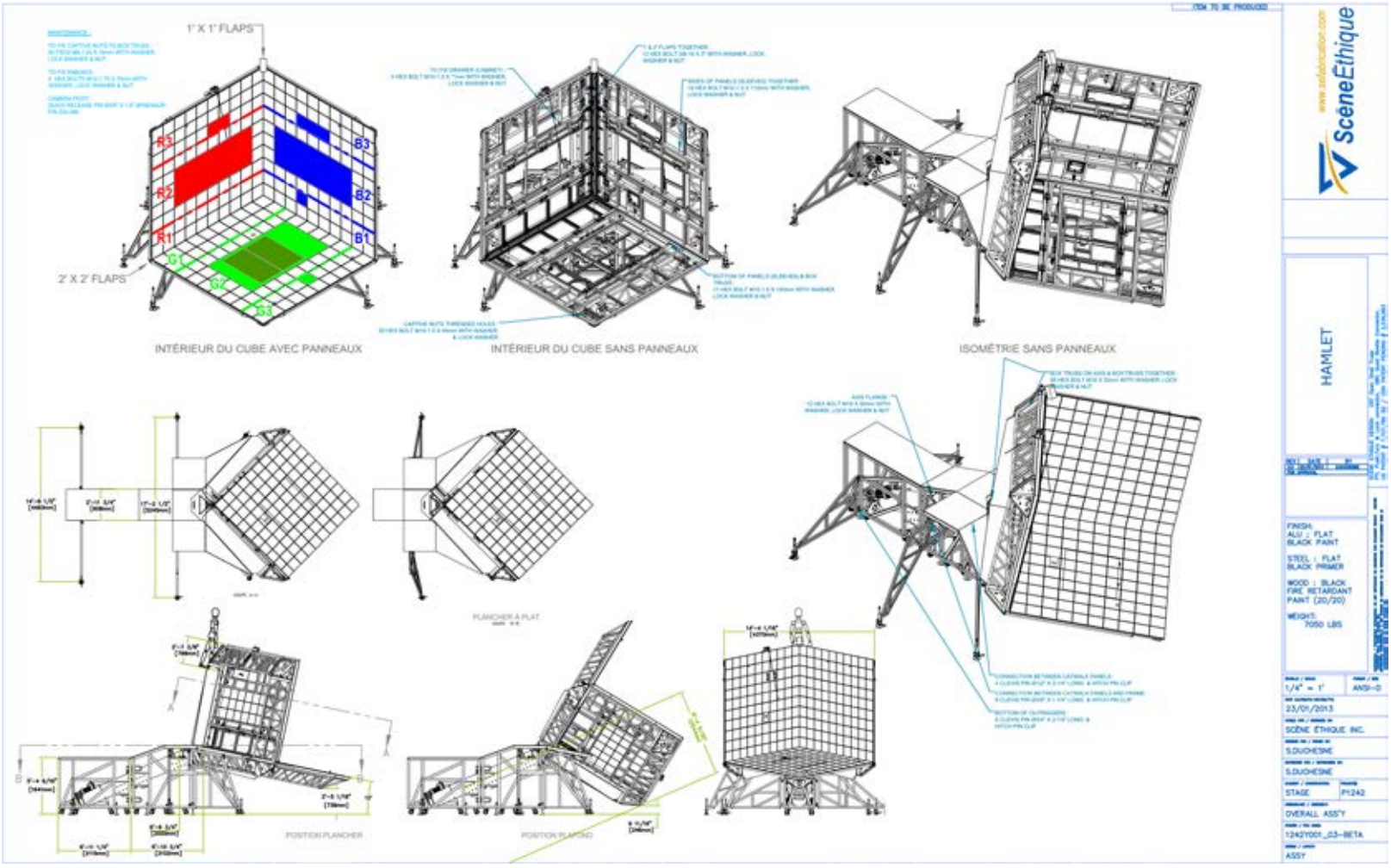








▸ *«Гамлет. Коллаж». Монтировка оформления спектакля.*



▸ *К. Фийон. «Гамлет. Коллаж». Чертежи оформления*

Спектакль должен ездить на гастроли. Это обстоятельство сильно повлияло на конструирование. Куб должен быть легкий, он ведь как бы в воздухе висит. Но вот за ним-то начинается совершенно другая история. Там огромная, сложная конструкция. Сам куб изготовлен наиболее легких материалов: алюминия и дерева. Это и легко и одновременно основательно. Но крепится куб к стальной оси. Все, что сдерживает ось, как и сам механизм кручения, изготовлены из самой прочной стали.

Вращение куба управляется с помощью компьютерной системы, а остальное, т.е. открытие-закрытие дверей, окон и люков, появление-исчезновение аксессуаров, осуществляется вручную. Уже много лет я работаю с одним и тем же конструктором, который использует сложные лазерные технологии. Это гениальное изобретение для такой сценографии, как у меня, потому что мы в результате применения лазерных технологий ничего сами не режем! К нам приходят уже готовые детали, которые мы должны только соединить. Сначала на компьютере делается технический рисунок, руководствуясь которым, мой конструктор создает готовые части будущей декорации. Правда для проекта в Театре наций мы частично вернулись к более старым технологиям – это связано и со сложностью технической задачи, и с бюджетом которым мы располагали.

А вы вообще работаете иногда в старых технологиях? Например, рисуете ли карандашом? Делаете ли прирезку макета?

Я каждый день беру в руки карандаш! Даже не представляю, как можно работать без него? Но я быстро перехожу к следующей стадии, к 3D, перевожу в 3D предварительные рисунки и показываю постановочной команде. Ведь надо показать, как крутится конструкция, каков её объем. Карандашные рисунки -- это скорее для меня самого, но они, конечно, необходимы.

А рукотворный макет вы когда-нибудь делаете, показываете его режиссёру?

Я это тоже иногда делаю. Макет из бумаги, картона, и большой, и маленький -- это все равно очень важно. Но когда мы приносим макет в мастерские, мы направляем на него компьютерную картинку, чтобы сразу было понятно, как это будет выглядеть.

В спектакле «Гамлет. Коллаж» куб сильно наклоняется по отношению к горизонтали сценических подмостков. А артист Евгений Миронов между тем еще и движется внутри этого куба, однажды даже тащит на себе тяжелый «труп» Полония. Как он удерживается на полу, ведь страховочных лонжей на нем что-то не видно?

Да, никаких лонжей нет! Все на «физике» актёра , никакой страховки! В сцене с Полонием куб еще и крутится, и наклонен под 45 градусов. Скажу вам, что мы нашли для актёра специальные ботинки, два года их искали по всему миру! В итоге нашли -- у них особая специфика подошв. Конечно, если Миронов сносит эти башмаки, а фирма, их изготовляющая, к тому времени вдруг прогорит, будет большая проблема. Но тогда поищем что-то другое, подходящее.

Вы довольно долго преподавали сценографию, сначала в Квебекской Консерватории драматического искусства, затем в Национальной театральной школе Монреаля. Какова была методика? Учили ли вы своих студентов рисунку, живописи и конструированию макетов, или сразу начинали с компьютерных технологий?

Я был самым молодым тогда профессором Консерватории, и её ректор позвал меня именно потому, что я уже работал с информатикой в области сценографии. Он-то хотел, чтобы я только этому и учил своих студентов. А я ответил: нет, сразу это невозможно. Сначала надо брать ▸

кисть, карандаш, учиться рисовать и вырезать из бумаги, учиться делать макеты. Без этой базы ничего нельзя достичь по-настоящему. Я не отрицаю ни в коей мере технологий в области информатики, сам, как видите, их активно использую как важный, современный инструмент в палитре нашей профессии. Но абсолютизировать этот инструмент тоже нельзя. Поэтому я сначала учил студентов рисовать, вырезать и клеить, а на последнем году обучения прочитал им курс видео информатики.

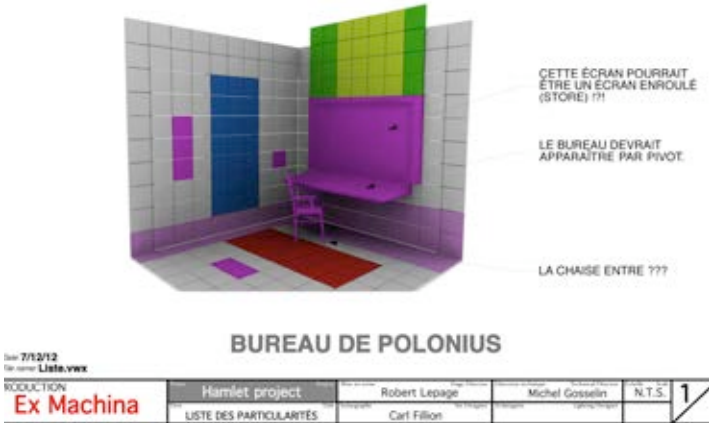
Еще добавлю про технологии. Конечно, театр Ex Machina это особое место даже у нас в Канаде. Чтобы создать спектакли, подобные тем, что мы делаем с Робером Лепажем, требуется определенное количество этапов. Мы работаем методом нескольких лабораторий, между которыми проходит время, чтобы участники проекта могли подумать. Чтобы, как говорится, «осела пыль». Несколько серий, несколько заходов нужно, чтобы всю эту сложность освоить. Это я говорю к тому, что, зная мои работы с Лепажем, меня часто зовут другие театры и просят сделать что-то в этом роде. Я сразу спрашиваю: какой план работы, сколько времени, денег, сотрудников? Потому что люди часто не отдают себе отчета в том, какие для подобного спектакля нужны условия, какое время.

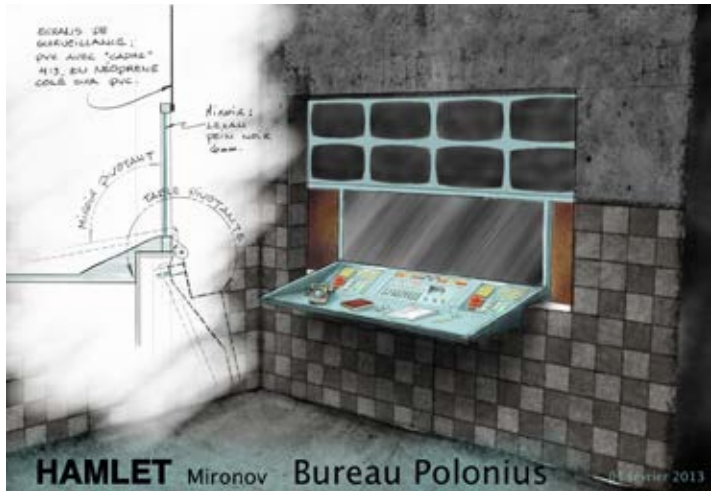
А нет такого, что приглашают, зная как высокотехнологичного мастера, но, когда мастер сочиняет сложную сценографию, начинают идти на попятную: здесь, мол, давайте попроще, здесь подешевле?

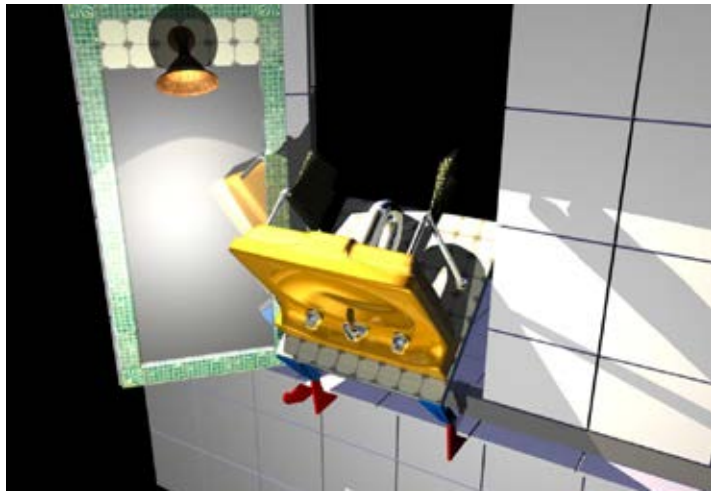
Не думайте, что это бывает только у вас. У нас такая же история! Представление о канадском мире как о театре Робера Лепажа или Цирке дю Солей – это ошибка. Они – отдельное государство даже в самой Канаде. В других же театрах возможности гораздо более скромные.

Знакомы ли вы с российской сценографией? Что-то увидели за время пребывания в Москве?

Нет. Я хотел бы многое увидеть, но это возможно, когда не так много работы. Совмещать трудно. Надеюсь побывать в Москве ещё раз. ■







▸ *К. Фийон. «Гамлет. Коллаж». Разработка элементов оформления спектакля.*

ПОДЗЕМНЫЕ РЕКИ СМЫСЛА

ПРЕМЬЕРЫ ГЕРМАНИИ

ЕЛЕНА ДЬЯКОВА

«Выпасть из времени» (AusderZeitfallen). Режиссёр – **Андреас Кригенбург**. Сценограф – **Ольга ВентозаКвинтана**. Художник по костюмам – **АндреаШраад**. DeutschesTheater (Берлин, Германия). **Премьера 13 декабря 2013**

«Двойник» (Doppelgaenger). Музыкальный спектакль по мотивам **Э.Т.А. Гофмана**. Режиссёр – **Давид Мартон,** сценограф и художник по костюмам – **Христиан Фридлендер**. Театр StuttgartSchauspielhaus. Камерная сцена (Штуттгарт, Германия). **Премьера 11 января 2014**

Две очень разные премьеры. Что общего? Театральное качество. Продюсерский риск(вопрос «Как вам это понравится?» публике явно никто не задавал, особенно – в случае Кригенбурга). Поиск смыслов, которые глубже социальных. Наконец, признаки формальные: время и место - зима 2013/2014 гг., Германия. Оба режиссёра знакомы московскому зрителю devisu: спектакль Кригенбурга "Три сестры» шел на NET-2009, а его «Процесс» (театр "MuenchnerKammerspiele") был у нас на XI Чеховском фестивале. Там же, на Чеховском фестивале 2013 года, шел и спектакль 37-летнего Давида Мартона «Небесная гармония» (Венский Бургтеатр).

Спектакль Кригенбурга «Выпасть из времени» (Берлин, DeutschesTheater) поставлен по роману израильского писателя с мировым именем Давида Гроссмана. Гроссман – виртуозный стилист, но сюжет его лаконичной книги 2011 года прост и страшен. И автобиографичен тоже. Отец сына, погибшего пять лет назад, уходит из дома искать черту, на которой живые могут встретить мертвых. Пять лет он не в силах смириться с тем, что «я шагнул в сентябрь, а он остался в августе». Младший сын Давида Гроссмана, 20-летний танкист Ури, погиб в 2006-м, на Ливанской войне.

Три с половиной часа идет спектакль. На сцене все время полутьма. В синих сумерках теплятся вверху, спускаются к сцене квадратные светильники звезд. Глухая полукруглая стена, покрытая мятым пластиком, заменяет задник – и простейшая световая проекция создает на ней черно-белую неразбериху заснеженных ветвей парка с тусклыми огнями в аллеях. Кригенбург часто сам выступает сценографом своих спектаклей – как было в «Процессе». Но над декорацией его «Выпасть из времени» работала 34-летняя испанская художница Ольга Вентоза Квинтана.

Режиссёр перенес действие в зимнюю Европу. Но в финале персонажи все равно придут в Иерусалим – к камням долины Иосафата и горы Иерихонской, к месту Страшного суда.

Идущий в ночи по городу встретит других Идущих. Люди и тени, полумифические персонажи и полусумасшедшие учителя на пенсии, Герцог и Вязальщица сетей, Сапожник и Акушерка, Городской Летописец и Кентавр? писатель, сросшийся со своим письменным столом, - все объединены одной бедой. Той черной пропастью, хуже которой нет. Потерей детей.

…Каждое горе кадрировано. По поворотному кругу проезжают ящики, обтянутые черным пластиком с трех сторон и открытые в зал. Там медленно сходит с ума Акушерка: неприбранная, в ночной рубашке, она садится на трехколесный велосипед своей полуторалетней дочери. Потом прижимается к стене – и хищные руки снаружи, прорвав черный пластик, ловят ее… Вяжет сети из лент того же пластика растрепанная Вязальщица, похожая на Парку. Тысячью нитей привязан Писатель к своему столу – и на каждой висят яркие игрушки, маски, ласты утонувшего ребенка. Каждого подымают вверх – и он бьется в своем полупрозрачном коконе, вырываясь из горя. Над всем ходят тени темного парка, дантовского леса. И горят вверху плошки редких звезд.

Под колосниками, на колокольне (сложенной из таких же ящиков, подсвеченных золотыми огнями изнутри) – стоит полуседая Жена Идущего. Лонжа за её спиной кажется веревкой. Фигура матери, вознесенной над городом, фокусирует этот мир – как на иконе «О Тебе радуется».

Тут о радости никакой речи нет. Но слабый отблеск христианской иконографии явно важен.

У каждого есть свой – воющий, лающий – речитатив. Но это еще и физический театр: попытка всем телом изжить беду, откинуть её завесу, вернуться назад, в мир живых – суть спектакля. Окутанные черными лентами, связанные воедино, они движутся единым трагическим барельефом. И речь не о Ливанской войне, не о Холокосте, не о Второй мировой – о слепом Роке.

- Я больше не могу. Я вернусь. Я понял: этой черты нет. Теперь есть только ты – а я оставил тебя одну, - кричит Идущий в небо, в скупые золотые огни, Женщине, стоящей на колокольне.

- Нет, иди, - отвечает она. – Иди! Пока ты идешь и ищешь его – я тоже еще надеюсь.

Упершись в черную стену у боковой кулисы, - герои рвут её руками, пытаются выйти в щели… приникают лицами, всем телом, к глухой стене задника – к камням долины Страшного суда. И видят в камне чьи-то лица, и лихорадочно узнают, и окликают своих. Чтобы затем, раздевшись догола, медленно уйти в единственную прорезь в этой темной стене – как уходят в землю.

«Выпасть из времени» - очень сильный и искренний спектакль. Он блестяще поставлен и сыгран. Смотреть его почти невозможно. Воспитанные берлинские

Сцена из спектакля Андреаса Кригенбурга «Выпасть из времени»

зрители уходят в антракте «пачками». Опустив головы, торопясь пересечь во тьме старинный ухоженный двор театра с редкими фонарями. Так было на премьере, в присутствии Давида Гроссмана. Так на каждом спектакле – но DeutschesTheater упорно ставит свою немыслимую премьеру в репертуар.

50-летний Андреас Кригенбург – один из ведущих режиссёров Германии – ступил на черту, на которой трагедия не остранена мировой историей, социальной проблематикой или хоть экраном кино. Она – здесь и сейчас. Ей нет объяснения и не будет. Такой клубок горя нельзя выносить на сцену. Он не прогремит по фестивалям, не разлетится по youtube, как «Процесс», как «Кольцо Нибелунга», Кригенбурга в Баварской опере, как его «Чайка» из Франкфурта. Слишком страшно.

Но о глубине, о человеческой мощи театра Кригенбурга- он свидетельствует.

Двухчасовой «Двойник» Давида Мартона в Штугартском театре Schauspiel - почти образец «постдраматического» театра по модному нынче в России Хансу-Тису Леману. Номинально – он поставлен по мотивам Гофмана, но связного сюжета нет. Текст - на равных правах со звуком: фрагменты новелл окутаны, опутаны, переосмыслены музыкой немецких романтиков (девять песен Шумана и «Форель» Шуберта). Но с романтиками сплетены Моцарт, Бах, Гендель, Малер, цитаты из парижских оперетт и бродвейских мюзиклов.

Мартон, по первому образованию пианист, идет вслед за Хайнером Геббельсом и Кристофом Марталером, создавая синтетический театр, где музыка есть четвертое и важнейшее измерение, где 27-летняя французская певица ЛеаТромменшлагер, член Европейской академии музыки фестиваля Экс-ан-Прованс, ангельски поет с двухэтажной кровати и играет неуклюжую обиженную девушку в наряде с люрексом, а канадская пианистка Мари Гуаэтт, участница многих проектов Хайнера Геббельса, играет немолодую, циничную, с острым взглядом Музу-Репетиторшу, правящую стаей юных художников. Кажется: она гнала к роялю еще Шумана и Шуберта.

Камерная сцена (художник – Кристиан Фридлендер) непривычно глубока и разделена на несколько «точек съемки». Странное глухое сооружение из стальных листов окажется капеллой: под отзвуки Баха оттуда выйдет шествие актеров. Отстроен павильон с белой старозаветной гостиной: зал смотрит в него, как рассказчик Гофмана – в угловое окно. «Юпитера» и ободранные кресла 1960-х, «студия звукозаписи» с огромным магнитофоном. Зловещий натюрморт в духе философствующих малых голландцев с отрепьями парчи, черепом, старинными томами, рапирами и кольцом наглых лампочек луна-парка сияет в левом углу. Все разделено драными занавесями полосатого шелка, модного в Европе 1820-х: точно они несли службу полтора века, пока не скатились до этого балагана, где были наспех подлатаны холстом и тюлем.

«Съемки» идут в разных точках. Красавица в зеленом шелке чуть ниже самого не могу, беспрерывно жующая резинку, выходит под софиты с безжизненным фарфоровым лицом. На нее набрасывается Фотограф (исландский тенор Торнбьорн Бьорнссон): раскладывает на полу, с ювелирной точностью взбивает зеленый шелк на границе эротики и порнографии, подправляет корректором незаметные изъяны кожи, бормочет: «Так! Так! Хорошо!». Дева с фарфоровым лицом покорно ворочается - и жует резинку. В разгар съемки Муза, наблюдающая за этим безобразием из «углового окна», зовет «модельку» резким свистом. Та встает – и берет скрипку.

...Вот она, в окне. Скрипка вьется и бьется. Виртуозная соната Бартока переключает красотку в другую реальность: сейчас она правит миром. Лезешь в программку: Нурит Штарк играла сольные концерты в Карнеги Холле и венском Концертхаусе, выступала с оркестром Зубина Мета, была первой исполнительницей пьес Софьи Губайдуллиной. А в руках у нее – инструмент Гварнери.

Да: под «угловым окном» – всем телом бьется о крашеную фанеру павильона Фотограф: отвергнутый дьявол, обманутый возлюбленный, ныне бессильный. Бьется он в ритме Бартока.

Все они там – Двойники друг друга и персонажи, друг другом выдуманные. Визионеры и вуайеристы мироздания, ошалелые трубачи на крышах, рабы классики, мечтающие нырнуть в самое забубенное шоу, тени магического театрика в духе «Степного волка». «Двойник» Мартона – ода художеству и художнику: в его нелепости, петушьем самоутверждении и силе артиста.

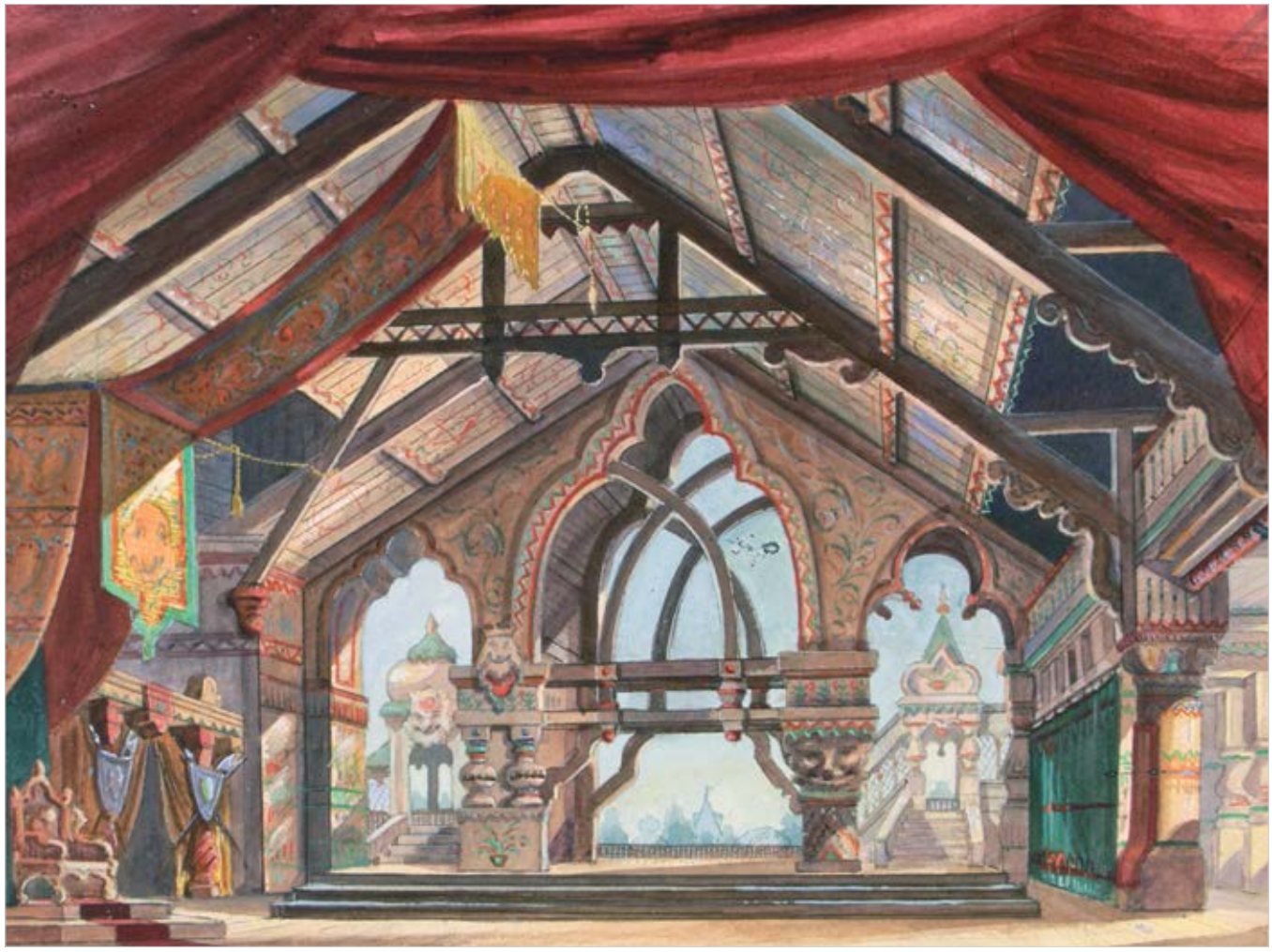
Этот спектакль приедет в Россию летом 2015 года, на XII Чеховский фестиваль. ■

Сцена из спектакля Давида Мартона «Двойник»

▸ *Сцены из спектакля Андреаса Кригенбурга «Выпасть из времени»*

▸ *Сцены из спектакля Давида Мартона «Двойник»*

К.Ф. Вальц. «Разрыв-трава» Гославский Е.П. Реж. А. П. Ленский. Эскиз декорации. Вторая картина. Двор перед палатами царя Зензевея. Москва. Новый театр. 1901. Картон, карандаш, гуашь, бронза. 18Х29,5. ГЦТМ. КП 64481. ГДД 1349



К.Ф. Вальц. «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Эскиз декорации «Палаты Берендея». 1893. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Картон, кар., акв., белила. 26.4х35. КП 61797. ГДД 1731

«СНЕГУРОЧКА» А.Н.ОСТРОВСКОГО И Н.А.РИМСКОГО - КОРСАКОВА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

«Снегурочка» («Весенняя сказка») А.Н.Островского. Пьеса-сказка в четырех действиях с прологом. В основе сюжета русская народная сказка, почерпнутая А.Н.Островским из второго тома «Поэтических воззрений славян на природу» А.Н.Афанасьева (1867). Пьеса впервые опубликована в «Вестнике Европы», №9, 1873 г. В 1881 году Н.А.Римский-Корсаков написал на текст пьесы оперу «Снегурочка». В 1923 год был организован Музей А.Н.Островского в Щелыково, ныне - Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково». В 1984 году в Замоскворечье, в доме, где родился великий драматург — памятнике культуры начала 20-х годов XIX века, открылся филиал Театрального музея им. А. А. Бахрушина — Дом-музей А. Н. Островского.

Большой вклад в утверждение на русской сцене шедевра Н.А.Римского-Корсакова - оперы «Снегурочка» по пьесе А.Н.Островского внёс главный машинист и декоратор Большого театра Карл Фёдорович Вальц. Начало сценической судьбы «Снегурочки» было не самым счастливым. Первое представление пьесы на сцене Большого театра состоялась 11 мая 1873 г. Специально к постановке была написана музыка П.И.Чайковским, которая очень нравилась А.Н.Островскому. Но спектакль не имел длительного проката и прошёл всего семь раз. Дирекция затратила на постановку значительные средства, но на оформление деньги не были выделены, и оно было собрано из декораций ранее шедших спектаклей. В.Родиславский в письме А.Н.Островскому, отметил неровный состав исполнителей и неудачное воплощение некоторых сценических эффектов, в частности, явление тени Снегурочки и её же неискусное исчезновение, хотя «полет Весны был довольно удачен».[1] Первая постановка оперы состоялась на сцене Мариинского театра 29 января 1882 года. Однако постановка не вызвала энтузиазма ни у дирижера Э.Ф. Направника, ни у исполнителей и, как следствие, и у критики и зрителей. Постановка Московской частной оперы (1885) выгодно отличалась от петербургской «Снегурочки» устремлением к передаче замысла композитора и декоративной красотой живописного оформления по эскизам художника В.Васнецова.

Но только постановку «Снегурочки», состоявшуюся 26 января 1893 года, в Большом театре можно назвать первым настоящим исполнением, когда музыка оперы прозвучала полностью, без купюр и при соблюдении авторских темпов. Постановке сопутствовал настоящий успех, во многом явившийся результатом искреннего творческого поиска адекватной сценической формы оперы постановщиками спектакля: дирижёром И.К.Альтани, режиссёром А.И.Барцалом и художником К.Ф.Вальцем. Танцы были поставлены И.Мендесом.

Живописное решение постановки можно отнести к новому этапу «исканий родной красоты» (И.Э.Грабарь), обозначившемуся в изобразительном искусстве второй половины 80-х – начале 90-х годов. «Этот этап состоял в отказе от внешнего правдоподобия, от копирования мотивов народного творчества, от декоративизма, с одной стороны, обязательной повествовательности, «рассказа», - с другой».[2] Декорации Вальца точно соответствовали этим характеристикам, своим строем и атмосферой передавали поэтический дух сказки Островского, но и, пожалуй, самое главное, - были декорацией эпической, т.е. точно отражали жанровую суть оперы – оперы эпической («эпико-фантастической», «эпико-лирической», сказки-мифа). Приоритет Вальца в таком решении сценографии оперы «Снегурочка» безусловен, и все дальнейшие постановки оперы, в которых главной творческой сверхзадачей было не воплощение сказочной развлекательности сюжета, а наиболее яркая и точная передача эпико-фантастической сказки-мифа, следовали именно этим путём.

Все декорации постановки оперы 1893 года были сделаны под руководством Вальца и ко многим картинам были написаны им самим или вместе

Сцена пролога. «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Большой театр. 1893. Худ. К.Ф. Вальц

с другими декораторами: «Зимний вид поляны близ Берендеева посада» (пролог), «Слобода Берендеевка» (1-е действие) – К.Вальц, «Палата во дворце царя Берендея (2-е действие) – К.Вальц и И.Ф.Савицкий, «Заповедный лес» (1-я и 2-я картины 3-го действия) – К.Вальц и И.М.Смирнов, «Ярилина долина»(4-е действие) – К.Вальц.

Для пролога Вальц написал перспективную декорацию - зимний пейзаж.[3] Справа во всю высоту зеркала сцены - старая лиственная роща с громадным дубом (на первом плане), ветви которого мощно распростёрлись до середины верхнего обреза портала сцены. С левой стороны – величественные заснеженные ели и сугроб, под которым посадские люди находят Снегурочку. Между еловой чащей и дубравой – снежный простор, уходящий к горизонту с Берендеевкой где-то вдалеке. Над снежными полями густое облачное небо, сквозь которое в самом центре в небольшом разрыве облаков пробиваются отсветы зимнего солнца. Величественный и торжественно-холодный пейзаж сразу точно передавал эпический строй сказки.

Слобода Берендеевка представляла широкую улицу, пересекавшую сцену по диагонали с правой стороны первого плана в глубину сцены. Композиционной доминантой картины являлась большая деревянная изба, над крышей которого широкая крона высокого дерева, напротив - с другой стороны сцены стояла бедная хижина, крытая соломой. На площади между этими домами и происходило действие: здесь собирался народ и встречались главные герои. Оригинал эскиза этой картины обнаружить не удалось, сохранилась лишь иллюстрация в Ежегоднике Императорских театров.[4] Какова была цветовая палитра картины, можно предположить по решению Вальцем 2-ой картины «Двор перед палатами царя Зензевея»[5] к фантастической сказке «Разрыв-трава» Е.П.Гославского для антрепризы М.Лентовского. (Данный эскиз, видимо, не был использован в оформлении «Разрыв-травы», так как в афише, хранящейся в ГЦТМ[6], выпущенной к премьере 10 сентября 1901 года, указано, что декорации 1 действия «Дворцовый сад царя Халека» написаны Савицким, 2 и 5 действия «Двор царя Зензевея» - Смирновым, 3 действия «Лес» - Сергеевым. Вальцем была написана только декорация 4 действия «Речная заводь»). В росписи фасада палаты и стоящих рядом построек преобладающими были красный и синий цвет, а также желтый и белый (крыша центрального терема, балясины парадного крыльца, оконные ставни, столбы ворот и др.) Такое предположение подтверждает эскиз «Палата во дворце царя Берендея» для 2-го действия «Снегурочки».[7]

Палата, представляющая тронный зал Берендея, нарисована Вальцем в форме величественной залы с перекрытиями в виде громадных деревянных балок и высокими стрельчатыми фигурными арками, сквозь которые видна перспектива крыш посада и прозрачное небо. Стены, арки и потолок палаты богато украшены растительным орнаментом с преобладанием красного и синего цвета, а также густого изумрудного на стенах. Красный цвет усилен тяжелой темно-красной драпировкой, висящей сверху за верхним обрезом портала и расписным балдахином под кровлей над троном царя. Вальц показывает монументальное сооружение, но одновременно прозрачное в своей архитектуре и наполненное воздухом окружающего пространства, создает яркую живописность внутреннего интерьера палаты, сохраняя гармонию в насыщенности этой живописности. Это говорит и о живописном мастерстве Вальца и о его таланте владения архитектурой сценической коробки. Сделав пространство царского дворца открытым внешнему миру, Вальц почти буквально следует мысли Римского-Корсакова, писавшего: «Премудрый царь Берендей, отец своего народа, судящий судом народным…».[8]

В картинах 3-го действия «Заповедный лес» Вальц усиливает драматическое напряжение волшебной сказки, рисуя на задних планах сцены пугающие силуэты корявых стволов деревьев в виде фантастических и громадных чудовищ, освещаемых всполохами молний на тёмном небе. На эту мрачную картину «взирает» дуб-великан, покрытый пышной листвой и «оснащённый» корнями, которые, кажется, сейчас оживут и схватят неурочного путника. Это заколдованный лес, где Леший дразнит Мизгиря призраком Снегурочки.[9]

В 4-ом действии «Ярилина долина» была сделана Вальцем в несколько планов: на первых возвышались деревья, слева плотной группой, справа – отдельно стоящие. За ними возвышалась ярилина гора на берегу озера с водной гладью, уходящей к горизонту, к которому неслись низкие облака, открывая светлое и чистое небо.[10] Широкий простор эпического пейзажа делал органичным появление солнца, а таяние Снегурочки – символическим проявлением высшей мудрости природы. Поэтико-романтическую суть пьесы отмечал К. С. Станиславский: «Снегурочка» — сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики».

В декорационном решении спектакля Вальц талантливо отобразил как романтический характер оперы, так и её эпический масштаб. Органично соединяя в своём творчестве талант художника-декоратора и машиниста, Вальц сумел ярко выразить в своих сценографических решениях одну из главных составляющих романтического спектакля – событийно-действенный характер драматургии. Владея широкими и глубокими знаниями пространства сцены-коробки, Вальц свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, при этом эти возможности часто воспринимались именно как чудеса и волшебство, настолько точно и почти мгновенно производил Вальц эти перемены и изменения внутри спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца. Такую декорацию можно определить как динамическую, что станет неотъемлемой частью театрального спектакля в XX веке. ■

[1] *Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки опер на русской сцене. 1825-1993. – М.: Эллис Лак, 1994, с.85.*
[2] *М.Рахманова: http://belcanto.ru/snegurochka.html*
[3] *Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892-1893 гг. – Петербург: Дирекция Императорских театров, 1894, с.324.*
[4] *Там же.*
[5] *ГЦТМ им. А.А.Бахрушина КП 64481 ИПГДД1349*
[6] *ГЦТМ им.А.А.Бахрушина КП 11434/11 АФ*
[7] *ГЦТМ им.А.А.Бахрушина КП 61797 ГДД 1731 Картон, кар., акв., белила. 26.4х35*
[8] *М.Рахманова: http://belcanto.ru/snegurochka.html*
[9] *Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892-1893 гг. – Петербург: Дирекция Императорских театров, 1894, с.325.*
[10] *Там же, с.326.*

ПО-РАЗНОМУ СКЛАДЫВАЛИСЬ ИХ СУДЬБЫ

ВЯЧЕСЛАВ НЕЧАЕВ

Каждый художник создаёт свой собственный мир. Выдающийся театральный художник, Народный художник СССР, действительный член Академии художеств, лауреат Государственной премии Вадим Фёдорович Рындин любил путешествовать. «Необходимо непрерывное обновление запаса жизненных наблюдений», – говорил он. Новые города и их архитектура, посещение музеев и картинных галерей, знакомство с людьми – всё это составляло те путевые впечатления, которые помогали ему в работе, в жизни.

Так оказавшись в Англии в 1956 году во время гастрольной поездке Большого театра, помимо посещения Британских музеев и театров ему довелось встретиться с замечательным художником, с именем которого связаны спектакли Художественного театра, Русских балетов, «певцом» Петербурга Мстиславом Валерьяновичем Добужинским. Художник подарил Вадиму Фёдоровичу свою пастель «Блокадный Ленинград», навеянную Седьмой симфонией Шостаковича.

Там в Лондоне произошло знакомство Рындина и с известным художником театра и кино, парижанином Георгием (Жоржем) Леонидовичем Вакевичем. Москвичи могли познакомиться с его декорациями и костюмами в спектаклях «Сид» Комеди Франсэз, «Гамлет» в постановке Питера Брука, балета «Поединок» в исполнении труппы Американского балета. Рындин и Вакевич подружились, а спустя год, в 1958 году, Вакевич встречал Рындина и Г.С. Уланову в Париже. Здесь они навестили живших на улице Жака Калло Наталью Сергеевну Гончарову и Михаила Фёдоровича Ларионова. «О парности же их в жизни» писала Марина Цветаева.

Рындин уже встречался с Гончаровой и Ларионовым в Париже: это было в 1930 году во время гастролей Камерного театра. Следует заметить, что учителем Рындина в годы его молодости был художник, друг и ученик Ларионова – Сергей Михайлович Романович (1894 – 1968).

Была ещё встреча в мае 1954 года во время несостоявшихся гастролей Большого театра в Париже. Вот как Вадим Фёдорович описывал эту встречу.

«Поднимаемся по железной лестнице на четвертый этаж. Михаил Фёдорович сам открывает дверь. Это высокий человек с дрожащими руками и ясными детскими глазами.

<…> Семьдесят шесть лет и паралич дают себя знать, даже передвигается он с трудом. Так же неуверенно вышла Наталья Сергеевна. Её изможденное, больное лицо до сих пор сохранило следы былой красоты, а глаза удивительны – карие, молодые, с острым, пронизывающим взглядом. <…> Во всем – хаос бедности. Совершенно беспомощные, они ведут нищенское существование. У Гончаровой были сломаны обе руки, и она не могла писать. Когда я был у них, она уже вновь с наслаждением работала и показывала мне свои картины на тему «Спутники земли» - абстрактные, но очень красивые по цвету.

Михаил Фёдорович жадно расспрашивал о Москве, о старых друзьях, говорил, что, прожив здесь сорок четыре года, они не могут привыкнуть к Парижу и тоскуют по родине. Когда мы спускались по тёмной лестнице, он, стоя на верхней площадке, долго смотрел нам вслед». (Рындин В. Художник и театр.- М.: ВТО,1966. С.204).

Однако, несмотря на то, что они находились по разные стороны (одни – в Париже, другие – в Москве), душевные контакты были установлены быстро. Пожалуй, лучше всего об этом говорят письма Ларионова и Гончаровой к Рындину и Улановой, первое из которых словно предваряет их встречу 1958 года.*

Письма М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой

№ 1

16,rue Jacques Callot 18-2-57
Paris, 6-e

Дорогой и уважаемый Вадим Фёдорович!

Извиняюсь за почерк, у меня правая рука плохо действует уже пять лет после удара. Извините так же за беспокойство.

Гончарова сейчас работает для небольшой частной антрепризы mlle Evelyn Cournand (mlle Cournand сейчас 21 год). Девять лет она работает в традициях русской балетной школы. Для неё образец этой школы является Галина Сергеевна Уланова. Так как mlle Cournand со средствами, то она организовала балет и взяла театр Monte-Carlo на две недели, на свои средства, а стоит это, я думаю, 15 – 20 миллионов франков. Шесть месяцев работы, декорации, костюмы и т.д. Пока других интересов у неё нет.

Когда приезжала Галина Сергеевна в Италию, а теперь в Лондон, Cournand всюду была. Она заказала для себя миниатюру на слоновой косте, изображающую Галину Сергеевну и окружила её маленькими жемчужинками (её детское ожерелье). Когда она была в Лондоне, чтобы видеть Галину Сергеевну в «Ромео и Джульетте», она взяла с собой подобную миниатюру Тальони, и так как она считает, что Уланова – Мария Тальони нашего времени, то и решила поднести её Галине Сергеевне. Когда она узнала, что во время Вашего пребывания в Париже, я знал Вас, она, волнуясь, достиг ли её подарок до Г.С. Улановой, попросила меня написать Вам. Боясь беспокоить Галину Сергеевну лично, она передала миниатюру двум артистам – мужу и жене – из труппы балетной Большого театра с просьбой передать её Г.С. Если это Вас не затруднит, пожалуйста, ответьте мне по адресу: Михаилу Фёдоровичу Ларионову – 16, rue Jacque Callot, Paris 6-e, France. ▸

По-французски просто – Michel Larionov и адрес. Дошла ли эта вещь до Г.С. ? Буду очень Вам благодарен, извиняюсь за беспокойство. Если у Вас есть какое-либо желание или Вы желаете что-нибудь получить из Парижа, будьте любезны напишите мне, и я исполню с большим удовольствием.

Уважающий Вас
М. Ларионов.
Извините, пишу в вагоне.

№ 2

M. Larionov
16, rue Jacques Callot
Paris,6-e
France
19 – 6 – 58

Дорогой Вадим Фёдорович,

До чего я к Вам привязался – только в раннем детстве, у меня осталось в памяти, тёплое чувство на меня нахлынуло и я его испытал. Теперь мне истекает восьмой десяток – видно, правильно – человек впадает в детство под старость. Зачем я болен?! Почему половина моего тела отказывается мне служить – будь иначе, я уже на поезде был бы в Брюсселе и встречал ваши кары при прибытии.

Вы очень цените качество доброжелательности в человеке, быть может, это одно из качеств, больше других поддерживающее общение между людьми, рождающее простоту – качество, пропавшее на Западе, и это заменено здесь большою вежливостью, а когда нет вежливости? Тогда разрыв, который снова надо заполнить… вежливостью – это очень осложняет жизнь. Простотой здесь очень очарованы, когда происходит дело с нами, русскими, называют славянским шармом, когда не знают, как объяснить одно или другое положение, не знаю, как объяснить и я, но, думаю, что здешнему вежливому обхождению нам также не надо учиться, тем более, что мы его воспринимаем быстро, а дальше видим, что за этим пусто. Вы этому не подвержены, так же как Галина Сергеевна с её удивительной простотой, образчик восхищения парижан. Кажется, понимают, что этому выучиться нельзя, немыслимо, всякая работа [не] превзойдена, а подражать нельзя: это всех поражает.

24 июня

Дорогой Вадим Фёдорович,

19-го вечером я себя почувствовал плохо, заболела голова, а тут ещё разные дела. Вахкевич, чудесный человек, привез мне сто тысяч, потому что какой-то очень богатый человек, его знакомый, пожелал ему их дать с тем, чтобы я ему дал в обмен что-либо моё. Мы с Вахкевичем выбрали одну небольшую мою живопись и акварель Гончаровой, он их вставит в рамки в своём ателье. Ночью, около двенадцати, он уехал работать, сказал, у себя дома. Я и Наталья Сергеевна показали ему несколько папок и предоставили выбирать все, что ему понравится, и были очень счастливы, когда он это сделал. Ему нравятся вещи, что называется, «левые», особенно в рисунках. Очень Вас благодарим, что Вы нас сблизили.

Горячая поклонница Галины Сергеевны mlle Cournand в Италии танцует. Не знаю, где сейчас, и я ей написал письмо, чтобы её обрадовать получению тюники и туфлей благодаря Вам, Вадим Федорович, но завтра узнаю, куда ей писать. Она будет в Брюсселе танцевать в американском павильоне, но когда – не знаю, думаю, в сентябре. Я не знаю, надолго ли – чувствую себя хорошо. Погода у нас отвратительная, серая, холодная, и каждый день идёт дождь. Недалеко от Брюсселя, а думаю, у Вас лучше – во всяком случае, я Вам этого желаю.

Я и Наталия Сергеевна ещё раз Вас благодарим. Крепко обнимаем Вас и Галину Сергеевну. Будьте здоровы и напишите, пожалуйста, как и что в пав[ильоне] 50 Ans d'Art Moderne.

Ваш М. Ларионов

№ 3

30-7-58

Дорогой Вадим Фёдорович!

Пользуюсь случаем, чтобы послать Вам эти несколько слов: я люблю Вас и Галину Сергеевну. Меня теперь часто спрашивают, что говорила Галина Сергеевна. Но во время её посещения я была вся зрение и волнение и почти ничего не запомнила, как это бывает в волнительном сне. Обо всём этом я ей не писала, так как хорошо понимаю, объяснений в любви она получает несчётное количество. Это письмо Вам обоим, и, если не найдёте его излишним, прочтите его и ей.

Шлю вам обоим очень сердечный привет и крепко нежно целую вас обоих.

Наталья Гончарова

№ 4

4-8-58

В отчаянии!

Сколько времени пройдёт письмо? А от Вас ещё нет ответа на моё первое в Гамбург.

Дорогой, милый Вадим Фёдорович, напишите Ваш следующий адрес – в каком городе после Гамбурга будете выступать? Все Ваши приветствия передам. Напишите, как проходят спектакли Большого в Гамбурге? Думаю, что, хотя это и торговое место, но Галину Сергеевну вносят и выносят в театр на руках гамбургцы. Пожалуйста, отвечайте поскорей. Я и Наталия Сергеевна Вас обоих горячо обнимаем и нежно целуем, дорогие милые друзья.

Ваш М. Ларионов

Пишите.

№ 5

5-8-58

Милые! Вот вы уже уезжаете… Большое счастье и радость было вас видеть – Париж очень фанаберистый, но он был, без всяких, в восторге – особенно от непостижимой Улановой. У нас остаётся большая духовная пустота двойная – Вас, мой дорогой друг, Вадим Фёдорович, я лично вспоминаю с радостью и болью и полюбил очень горячо и просто. Теперь мне нужны мои плохо ходящие ноги, чтобы поехать в любимую Москву, – которую не видел уже более сорока лет – как уехал весной 1915 года, подбитый в Восточной Пруссии, на поправку к Дягилеву. А теперь меня могут поправить только в Москве. Как изменился мир! Новый город выстроили новые люди. Создали Уланову, но надо было ею родиться. Что меня поразило в ней – это её ум и такт. Такие люди создаются не лёгкой жизнью, а работой. Нужно иметь талант – но, главное, развить его и применить. Я уверен, она достигла бы не меньших результатов на любом поприще. Я извиняюсь, зачем пишу это всё – но раньше этого не могло быть. Таким явлениям, как Уланова, есть чем гордиться. Люди создают окружающее их, но и окружающее также влияет на людей. Гамбург теперь много дальше от Парижа, чем Москва. Тем более, когда у москвичей есть под рукой такое сообщение, как ТУ-[10]4: 4 часа и 50 минут. Когда Вы будете в Москве, я себя и также Наталия Сергеевна будем чувствовать ближе к Вам, чем в Гамбурге.

Как бы хотелось увидеть новую Москву!

Поцелуйте, Вадим Фёдорович, А.В. Фонвизина и Лёвушку Жегина, а, главное, Серёжу Романовича и всех моих старых товарищей, которых по сей день так же помню и люблю.

Ваш искренне преданный
М. Ларионов

Напишите из Москвы в свободную минутку, Вадим Фёдорович!

В жизни я встретила одно воплощение – воплощение искусства в Галине Сергеевне Улановой, чуде красоты, скромности и ума. Всего необычайного в жизни и что доходит до всех. И мне было дано его видеть, и так близко.

Целую Вас нежно и крепко обоих: Галину Сергеевну и Вадима Фёдоровича.

Ваша Наталия Гончарова

5-8-58

№ 6
[после июня 1959]

Уважаемые Галина Сергеевна и Вадим Фёдорович

Я Вам напишу на Большой позднее. Вакевич работает где-то в Испании. Был у меня раза три, чтобы взять и выбрать каждый раз неск[олько] рисунков Нат[алии] Сергеевны, и исчез. Не знаю куда. Вам не писал, так как знал из газет, что раньше Вы были по Союзу в путешествии, а затем знаменитая поездка по Америке, о кот[орой] читал каждый день о успехах Галины Сергеевны и собрал целую библиотеку только об этой её поездке. Позднее напишу. Сейчас посылаю только весточку с друзьями, едущими в Москву,- Анна Галина и Т.К. Пьянкова.

Я и Нат[алия] Сергеевна горячо Вас целуем и шлём самые нежнейшие приветствия Галине Сергеевне.

Н. Гончарова и М. Ларионов

Собственно говоря, на этом можно было бы поставить точку. Но у данной истории есть продолжение. В сентябре 1982 года Эвелин Курнанд, преданная поклонница Улановой, решила подарить коллекцию произведений русского искусства Галине Сергеевне. В этой коллекции, собранной художественным руководителем Theatre d 'Art du Ballet Татьяной Константиновной Пианковой (Наумовой, ум.1982) и Эвелин Курнанд (сценический псевдоним Анна Галина), были картины, документы и книги по истории балета, а также эскизы костюмов, декораций и занавеса к балетам «Золотой петушок», «Жар-птица», «Русские игрушки», «Байка про лису…» и др. Всего около ста работ Н.С. Гончаровой. И, конечно, в составе этого собрания были произведения М.Ф. Ларионова. Особо следует отметить – два портрета Сергея Дягилева. На одной из работ художника сохранилась дарственная надпись: «Милой – дорогой Эвелине. Надо быть ею – чтобы быть строгим и настолько любить балет. М. Ларионов. 2 августа 1955».

Кроме того, в коллекции имелись работы Л. Бакста, А. Бенуа, А. Грюненберга, портрет Анны Павловой работы А. Яковлева, посмертная маска Анны Павловой работы С. Судьбинина и многое другое. По просьбе Галины Сергеевны вся эта коллекция была передана государству. Вот, что писала Э. Курнанд: «Передаю в дар стране, которая создала великую гениальную артистку Г.С. Уланову». В 1984 году это уникальное собрание экспонировалось в залах Третьяковской галереи.**

*Публикуемые письма находятся в частном собрании.

** К сожалению, это собрание Э.Курнанд было расформировано после выставки и поступило в разные хранилища.

Комментарии

Письмо № 1

Evelin Cournand – Эвелин Курнанд (1932 – 1982), артистка балета, основатель балетной труппы. Преданная поклонница Г.С. Улановой. Выступала под сценическим псевдонимом Анна Галина, образованным от двух имён русских балерин – Анны Павловой и Галины Улановой.

В Италии Г. С. Уланова выступала в концертах на фестивале «Флорентийский май» в июне 1951 года. В 1956 году во время гастролей балета Большого театра в Англии Уланова танцевала в балетах «Ромео и Джульетта» и «Жизель».

Тальони Мария (1804 – 1884), итальянская балерина. В историю балета Тальони вошла как выдающаяся создательница главной партии в балете «Сильфида».

Письмо № 2

Ларионов Михаил Федорович родился 22 мая 1881 года.

Вакхевич (Вакевич) Георгий (Юрий, Жорж) Леонидович (1907 – 1984), сценограф, художник кино, живописец. В 1921 г. эмигрировал через Болгарию и Румынию во Францию. Учился в Русской гимназии в Париже, в Национальной школе декоративных искусств. Оформил более 300 балетных, оперных и драматических спектаклей на сценах театров Парижа, Лондона, Милана, Берлина, в частности балеты «Жар-птица» (1954),

«Ромео и Джульетта» (1955),

«Петрушка» (1971).

Создал декорации и костюмы к фильмам «Мадам Бовари» (1934), «Великая иллюзия» (1937) Ж. Ренуара, «Вечерние посетители» (1942) М. Карне, «Двуглавый орел» (1947) Ж.Кокто, «Али-Баба и сорок разбойников» (1954) Ж. Беккера, «Мари-Октябрь» (1959) Ж. Дювивье, «Дневник горничной» (1964) Л.Бунюэля и др.

После выступлений во Франции Большой театр отправился на гастроли сначала в Бельгию, затем – в Германию.

50 Ans d'Art Moderne – 50 лет современному искусству. Имеется в виду павильон на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году, который посетили В.Ф. Рындин и Г.С. Уланова. В нём экспонировались картины Матисса, Дали и других художников, была устроена экспозиция книг, демонстрировались фильмы, а также был показан балет «Жар-птица».

Письмо № 5

Фонвизин Артур Владимирович (1882 – 1973), живописец. В 1901 – 1904 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Был дружен с М. Ларионовым.

Жегин Лев Фёдорович (наст. фам. Шехтель, 1892 – 1969), живописец, график, теоретик искусства. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1911 – 1919 гг. В середине 1920-х годов переправлял картины Ларионова и Гончаровой в Париж.

Романович Сергей Михайлович (1894 – 1968), живописец. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1909 – 1918 гг. Был другом Ларионова, который причислял Романовича к художникам-творцам современного искусства.

Письмо № 6

С апреля по июнь 1959 года Большой театр находился на гастролях в Америке и Канаде. Их организовал импресарио Сол Юрок. Спектакли проходили в Нью-Йорке, Вашингтоне, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Монреале, Торонто. ■

▸ *Э. Курнанд (Анна Галина), Г. С. Уланова, Т. К. Пианкова. 60-е г. XX в. Фото из частного собрания*

▸ *В. Рындин и Г. Уланова около здания Музея современной живописи, Нью-Йорк. США. 1962. ГЦТМ. КП 326723/23*

▸ *А. Кан и Г. Уланова. США. 1962. ГЦТМ. КП 326723/36*

▸ *Г. Уланова с семьёй А. Кана на природе. США. 1962. ГЦТМ. КП 326723/34*

▾ *Г. Уланова и жена А. Кана. США. 1962. ГЦТМ. КП 326723/55*

▾ *Г. Уланова, жена А. Кана, переводчица и А. Кан в парке США. 1962. ГЦТМ. КП 326723/32*

СЕРЖ ЛИФАРЬ

НИКИТА ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ
ИНТЕРВЬЮ: ОКСАНА КАРНОВИЧ

Князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский – человек удивительной судьбы, перипетии которой достойны кинематографического воплощения. В детские годы ему пришлось пережить все тяготы эмиграции его семьи: тюрьма, расстрел отца, сиротство. Но вопреки всему, и даже титулу, всего в жизни он добился сам, тем самым оправдав английское выражение «self-mademan». Геолог, банкир, общественный деятель, искусствовед, коллекционер, интеллектуал – это все Никита Дмитриевич. Значение коллекции русской театральной живописи, собранной совместно с первой супругой Ниной, трудно переоценить. Им удалось спасти целый пласт русской культуры, который мог бы быть утерян безвозвратно. Попав под обаяние его многосторонней личности, мне захотелось его расспросить о представителях балетного искусства, с которыми он дружил и встречался в процессе главного увлечения своей жизни – коллекционирования.

Ольга Карнович: ***Никита Дмитриевич, ваше увлечение русской театрально-декорационной живописью начала XX века сформировалось в годы учебы в Оксфорде, который вы закончили в 1958 году. В этом же году Серж Лифарь покинул пост директора Парижской Оперы. Случалось ли вам встречаться с Лифарем, который был танцовщиком дягилевской антрепризы, близким другом Сергея Павловича Дягилева, а также обладателем части собрания своего наставника?***

Никита Лобанов-Ростовский: Я встречался с Лифарем независимо от его деятельности на сцене. Мой дед Василий Васильевич Вырубов, бывший товарищ министра внутренних дел у князя Г. Е. Львова (главы Временного правительства), был выдающейся фигурой в Париже. Он являлся председателем Земгора – Земского городского комитета, организации, которая занималась помощью русской эмиграции, подобно той благотворительной деятельности, которую она выполняла в России под руководством князя Львова. Лифарь часто бывал на квартире у моего деда. Он дружил с матерью моей первой жены Нины, которая родилась в Харькове и стала супругой французского посла в ООН. Серж вращался в кругу выдающейся русской интеллигенции Парижа. Первый раз я навестил Лифаря у него на даче VillaleLoriet в ParcdeProvence, около Канн. Позже он присутствовал и на нашей свадьбе в русской церкви на rueDaru в Париже. Лифарь – уникальная личность: родился в Киеве, утвердился во

Павел Челищев. Портрет С. Лифаря в «Оде». 1928. Из коллекции Лобановых-Ростовских.

Франции и стал известен на всех континентах. Это не каждому удается. Он был изумительным танцовщиком. Какую бы партию он ни исполнял – все являло гармонию. Лишь появившись на сцене, Лифарь, как и Нуриев, уже сам по себе казался произведением искусства. Малейшее его движение, одухотворенное колоссальной внутренней силой, любой жест, наполненный смыслом, был поразителен и прекрасен. Но помимо этого, Лифарь был также общественным деятелем, писателем, коллекционером и просто обаятельным человеком. Когда он находился в комнате, то вы ощущали мощную энергетику, сравнимую разве что с энергетикой Рудольфа Нуриева. Лифаря нельзя было не заметить. Кроме того, он слыл очень хорошим рассказчиком и оратором.

Вот пример. Франция решила назвать площадь с левой стороны Парижской Оперы – LaPlaceDiaghilev (площадь Дягилева). В день открытия 7 мая 1965 г. моросил дождь. Организаторы построили маленькую трибуну, похожую на амвон в церкви. Присутствовало несколько композиторов французской импрессионистской «могучей кучки» и горстка балетоманов. Лифарь поднялся на трибуну и произнес изумительную речь – прочувствованную, с пафосом. Было очевидно, что если бы он стал политиком, его легко могли бывыбрать либо в парламент, либо в сенат. Я рассказываю об этом, чтобы подтвердить многогранность его характёра . Его достоинства как танцовщика и хореографа вы, наверное, лучше знаете, чем я. Несомненно, он также был хорошим администратором, иначе не удержался бы на посту директора Парижской Оперы, в которой атмосфера была хуже, чем та, что царит в Большом театре последние три года. Но многогранность, я думаю, была и сексуальная. Факт, описанный в книге Лифаря «Дягилев и с Дягилевым», что он играл на «флейте» Дягилева, говорит о том, что у Сержа не было ограничений; поскольку последние почти 30 лет он жил с графиней Лиллан Алефельд-Лаурвиг (Lilland'Ahlefeldt-Laurvig). Когда они у нас бывали, то всегда сидели рядом. Я видел, как нежно Лифарь к ней относился, часто поглаживая её руку при наших беседах. Так что, по крайней мере эмоционально, он мог сильно сближаться и с мужчиной, и с женщиной.

О.К.: *В 1929 году, после смерти С. П. Дягилева, Серж Лифарь получил назначение и руководил театром с небольшим перерывом, по сути, тридцать лет! Он вернул былую славу французскому балету, коренным образом изменив стиль исполнения в Парижской Опере, воспитал целую плеяду балетных étoiles, создал новый репертуар из числа собственных балетов и балетов классического наследия. Как, по вашему мнению, ему это удалось?*

Н.Л-Р.: Чтобы уцелеть во главе такого театра, иностранцу нужно было иметь исключительные качества лидера, авторитета и специалиста! Это редкий дар. Будучи профессионалом, увлеченным и талантливым, перед которым ни администрация, ни аудитория не могли устоять, благодаря своей природной силе воздействия на людей, Лифарь воскресил балет в театре PalaisGarnier из полного упадка до его величия.Честь и слава этому великому киевлянину, который, по-моему, на Украине недостаточно отмечен, несмотря на то, что там проходит международный конкурс артистов балета им. С. Лифаря. Но этого мало. В Киеве нет музея Лифаря, только в одной библиотеке есть две комнаты с его вещами. Я кое-что туда подарил. Мне обидно за Лифаря. Он сделал так много для французского балета и для мировой культуры в целом!

▸ *Михаил Ларионов. Сергей Дягилев наблюдает на репетиции за Сергеем Лифарем и другими танцовщиками. Париж. 1927*

О.К.: *Довелось ли вам видеть Лифаря на сцене?*

Н.Л-Р.: Да, конечно! До известной степени он напоминал Вахтанга Чабукиани красотой и динамизмом исполнения. Я часто, как вы знаете, бывал в доме Александра Бенуа. Анна Александровна, его дочь, мне рассказывала, что Лифарь иногда к ним приходил заимствовать эскизы костюмов и декораций, когда он восстанавливал балеты. И Анна Александровна очень четко мне сказала, что некоторые эскизы он не возвращал. Сам, будучи коллекционером, я понимаю этот соблазн, учитывая огромное количество работ, имеющихся в доме Бенуа. Все-таки Александр Бенуа умер в 90 лет (1870–1960). «Петрушку» он дорисовывал 14 раз. У него скопилась масса эскизов! Михаил Ларионов, художник-авангардист, чьи картины скупались коллекционерами, тоже порой не возвращал работы, заимствованные у Иссара Сауловича Гурвича, одного из двух крупнейших торговцев русской живописью в Париже. Да и после кончины Дягилева Лифарю и Борису Кохно удалось «украсть» часть его коллекции.

О.К.: *Почему украсть?*

Н.Л-Р.: Я говорю – с точки зрения закона. После смерти Дягилева они уносили книги и архив из опечатанной квартиры. Задний, черный ход не был опечатан. Но я очень рад, что они это сделали, потому что многое попало в их надежные руки. Позже Кохно и Лифарь пополнили свои собрания эскизами и партитурами. Коллекцию Кохно купил мексиканский миллионер Дон Карлос де Бестеги (друзья его звали Чарли). Мы с ним знакомы и бывали у них в замке ChâteaudeGroussay под Парижем. Он подарил это собрание французской Национальной библиотеке в 1979 году.

О.К.: *Встречались ли вы с Борисом Кохно?*

Н.Л-Р.: Да, с Борисом Кохно я встречался, но без удовольствия. Кохно был корректным человеком. Но я бы не назвал его обаятельным, по крайней мере со мной. Он купил особняк в отремонтированном старинном доме, построенном когда-то местным купцом. Дом находился в бедном квартале Парижа, который вполне отождествлялся со своим именем – LeMarais, что значит «болото». У него служили два молодых лакея. К нему я зашел в поисках работ Павла Челищева. Он хорошо принял. Но у меня не осталось от встречи впечатления радушия. С ним я разговаривал по-французски, а не по-русски, хотя он знал, кто я и каковы мои корни. Я был ему неинтересен – молодой парень, собирающий какую-то театральную живопись. Может, это было и соперничество. Жаль.

О.К.: *Как отличались собрание Кохно и собрание Лифаря?*

Н.Л-Р.: У Кохно было много работ известных западных художников, сотрудничавших с антрепризой Дягилева, – знаменитые имена: Пикассо, Матисс и многие другие. Работы были небольших размеров, с кредитную карточку, но обрамленные в большие рамы, потому представительные, – почему Чарли Бестеги и купил это собрание. Это было продаваемое собрание, однако композиционно оно, конечно, заслуживало оценки семь по десятибалльной шкале, в то время как собрание Лифаря в совокупности оценивалось на десять.

О.К.: ***При жизни Лифарь продавал свою коллекцию, куда входила часть дягилевского архива, четыре раза, и каждый раз она именовалась «Собрание Лифаря». Каким образом ему удавалось это делать?***

Н.Л-Р.: Лифарь был собственником ценнейшего собрания работ знаменитых художников, посвятивших себя театру. Однако жизненные обстоятельства складывались так, что он был вынужден несколько раз выставлять на продажу свои сокровища. Это вызывало пристальное внимание общественности и прессы, которая всякий раз писала о том, что продается коллекция Лифаря. А объяснение тому очень простое: он собирал и докупал после каждой продажи и, ▸

таким образом, имел возможность продавать собрание заново.

Впервые это случилось в 1933 году в США, где на продажу выставлялось собрание эскизов для Русского балета, заказанных С. Дягилевым. Лифарь приехал в Америку с небольшой труппой, но гастроли не имели успеха, и он обанкротился. Чтобы расплатиться с долгами и купить обратные билеты, он продал 173 работы из своего собрания за 10 тыс. долларов. Приобрел эти работы старейший музей США – The Wadsworth Atheneum of Art, в городе Хартфорд (штат Коннектикут). Я видел все работы с его первой продажи. Собрание Wadsworth Atheneum знаю давно и с музеем у меня старые добрые отношения. У них были кое-какие пробелы, и я подарил музею большие работы Федора Федоровского к опере Модеста Мусоргского «Хованщина» для антрепризы Дягилева, а также работы Льва Бакста.

О.К.: *Они и по сей день находятся в Wadsworth Atheneum?*

Н.Л-Р.: Да. В 1996 году в Лондоне на улице я встретил графа Александра Шувалова, бывшего директора Театрального музея в Лондоне (теперь он в отставке). Wadsworth Atheneum заказал ему сделать каталог-резоне (catalogueraisonné) полного собрания Лифаря. Видимо, первый каталог был распродан, и музей решил издать книгу-каталог. Тогда я ему сказал: «Александр, я рад, что вы этим занимаетесь, и надеюсь, что включите все работы Федоровского и Бакста, которые я им подарил». Он ответил: «Никита, я просмотрел все собрание, но этих работ я там не видел». Я попросил его вновь все пересмотреть, потому что у меня сохранились письма из музея, подтверждающие мои дары. И он их «откопал», таким образом они вошли в его книгу1. Это показывает, как музеи относятся к дарам.

О.К.: *Но вернемся к продаже коллекции Лифаря. Что случилось после первой продажи в 1933 году?*

Н.Л-Р.: Спустя сорок лет, в 1974 г. я присутствовал на аукционе в Париже, где опять продавалась часть коллекции Лифаря, в отеле «GeorgeV». Тогда аукционный дом «Адер, Пикар, Таджан» продал известную литографию Льва Бакста к балету «Пери» за 20 тыс. долларов. На аукционе было выручено 512 тыс. долларов. Через пять лет, в июне 1979 года, я получил из Вашингтона предложение купить еще одну коллекцию Лифаря. К письму был приложен листок, озаглавленный: «Список произведений, имеющих отношение к С. П. Дягилеву и компании Русского балета. Из собрания Л. Алефельд– С. Лифаря». Я не мог дать определенного ответа, не видя оригиналов. А потому предложил Лифарю встретиться в Париже и пригласить на встречу эксперта из Sotheby'sДжулиана Баррана. В установленный день мы с Барраном отправились на квартиру Лифаря на 89 Quaid'Orsay, где нас приняли он и Лиллан. Около двух часов мы рассматривали оригиналы костюмов и декораций, в результате чего Барран оценил их в 370 тысяч долларов. Цена не удовлетворила Лифаря. Он предполагал продать коллекцию целиком, за 1,2 миллиона долларов, что не устроило меня, поскольку главной составляющей коллекции были книги. Кроме того, в коллекции были работы, меня лично не интересовавшие. Тем не менее чтобы показать, что наша встреча, хоть и не дала результата, однако не оставила дурного осадка, Сергей Лифарь подарил мне литографию Пабло Пикассо со своей дарственной надписью на обороте.

А в ноябре 1979 года мне позвонил из Монте-Карло президент компании «Сосьете де бен де мер» (SBM) г-н Комбемаль и сообщил, что принцесса Грейс (жена князя Ренье) хотела бы основать «Музей костюма и танца», куда могло бы войти и собрание Сергея Лифаря. Однако князь Ренье не высказал желания купить его, и потому был создан комитет по сбору денег, который собирался обратиться за пожертвованиями. Президент SBM предложил мне войти в состав этого комитета. Я согласился. Первое заседание состоялось в Монте-Карло. Вскоре после этой встречи Бернар Комбемаль отправил письмо Лифарю, где предложил открыть аккредитив на 300 тысяч долларов и попросил подождать еще год и не продавать коллекцию до июня 1981 года – для того, чтобы дать нашему комитету возможность собрать недостающие 700 тысяч (Лифарь хотел 1 миллион долларов за все). Но Лифарь отклонил предложение, так как не хотел ждать. Когда Лифарю исполнилось 80 лет, в мае 1984 года, в Лондоне состоялся аукцион «Балетные материалы и рукописи из собрания Сергея Лифаря». И из 228 выставленных лотов более трети не было продано...

Помню, я сильно был впечатлен лекцией, которую Лифарь прочел перед продажей своей коллекции на Sotheby's, в течение которой он демонстрировал танцевальные pas. В те годы он еще оставался пластичным и с легкостью крутил пируэты. Я был потрясен, что человек в его возрасте способен подобное проделывать. В феврале 1986 года Лифарь официально передал «Собрание театральных костюмов и декораций и архивные материалы» городу Лозанна. Нет сомнения, Лифарь был абсолютно равнодушен к деньгам. Серж делился всем, что зарабатывал, с теми, кто в этом нуждался, или тратил деньги на пополнение коллекции, унаследованной от Дягилева.

О.К.: *По вашему мнению, что помешало Лифарю продать коллекцию во второй раз, в 79-м году в Монте-Карло?*

Н.Л-Р: Я думаю, Лифарь сделал ошибку, не продав тогда коллекцию. Если бы сделка состоялась, в Монте-Карло существовал бы музей его имени. Уже было определено здание слева от Café de Paris, где все могло быть выставлено. Главное, что все обстоятельства складывались к лучшему: и принцесса Грейс, и мой друг Бернар Комбемаль, и князь Полиньяк, председатель совета директоров Société des bains de mer de Monaco, были за это. Лифарю нужно было подождать год и иметь дело с людьми уверенными и надежными, с которыми все собрание могло быть сохранено в одном месте.

Пабло Пикассо. Китайский фокусник, балет «Парад». 1917. Литография. Дарственная подпись и печать Лифаря на обороте: «Никите Дмитриевичу Лобанову в знак дружеской парижской встречи». А также надпись П. Пикассо «Bon à tirer, 1939 год».

Я часто с ним встречался, старался его уговорить. Как банкир я понимал, что это серьезное предложение. Он ничем не рисковал. Но у него была идея фикс. Ему нужны были деньги – и как можно быстрее. Он хотел основать в Швейцарии свой музей. Я уверен, что он отказался продать собрание под давлением Лиллан. Потому что когда я с ним

разговаривал, он был очень разумным и предложение покупки в рассрочку его устраивало. Она, в общем-то, была более заинтересована в деньгах, чем Лифарь.

О.К.: ***Почему вы не продолжили общение с графиней Алефельд после смерти Лифаря? Хотелось бы узнать ваше мнение о ней?***

Н.Л-Р: Я почувствовал, что она ревниво отнеслась к тому, что я написал статью о Лифаре. Через друзей она укоряла меня в неточности. В опровержение я процитировал ей данные, опубликованные в американской газете New York Herald Tribune, выходящей в Париже, где эти данные были указаны. Очень часто вдовы становятся воинственными хранителями наследия и претендуют быть единственным правомерным источником по всем вопросам о великом муже, и любые сторонние выступления вызывают ревность.

Мнение о ней у меня явно субъективное, потому что она старалась умерить доброту и щедрость Лифаря. Он собирался еще что-то мне подарить. И то, что он презентовал мне Пикассо с дедикасом, ей было не по душе. Она явно была недовольна. Все-таки, это стоило больших денег, тогда 5-10 тысяч долларов. Это был щедрый и спонтанный подарок. Я думаю, что графиня хотела обналичить все, что сохранилось. В отличие от вдовы Ивана Пуни, которая многое сделала, чтобы увековечить память художника-мужа, графиня Алефельд из-за своей привязанности к деньгам упускала некоторые тактические моменты.

Отношения к деньгам у людей совершенно разное... Как я уже говорил, жили они в замечательной квартире на Кэ д'Орсе на берегу Сены. Квартира – элегантная, но в каком-то беспорядке, в отличие от квартиры Николая Бенуа в Милане, где все было красиво, изящно, уютно, а интерьеры выполнены в стиле итальянского барокко. Но Лиллан явно подходила Лифарю, потому что тридцать лет прожить с одним человеком – это много! Будучи невероятно обаятельным, он имел большой выбор. С ним было очень интересно беседовать, как, например, я с удовольствием общаюсь с Владимиром Васильевым. Он говорит на хорошем русском языке, многим интересуется. Мы давно знаем друг друга и можем сказать: «А помнишь, сорок лет назад...»

Серж Лифарь и кн. Н.Д. Лобанов-Ростовский Париж

О.К.: ***В марте 2012 аукционный дом Женевы продал оставшееся собрание Лифаря более чем за 6 миллионов евро... И наследие Дягилева, которое он собирал для будущих поколений. А затем наследие Лифаря «расползлось» по частным коллекциям по всему миру...***

Н.Л-Р: Да, 13-го марта 2012 г. в Лозанне состоялся последний аукцион собрания Лифаря. Предполагаю, это был именно тот материал, который предназначался для музея Лифаря в Лозанне, по неизвестным мне причинам не выжившего и закрытого городом. На аукционе продавались 500 эскизов и рукописей, 3 тысячи фотографий, запечатлевших карьеру Лифаря и его путешествия по свету: Венеция, Нью-Йорк, Австралия, Южная Америка, Бали. Я сожалею, что не мог присутствовать на аукционе, потому что на нем была представлена редкая вещь, важная для коллекционера, – эскиз Мстислава Добужинского для дягилевской антрепризы к балету «Бабочки». Все эскизы к этому спектаклю как-то разошлись. Это был второй раз за 60 лет, когда эскиз Добужинского выставлялся на аукционе. Художник оформил только две постановки для «Русских сезонов».

Я не знаю, почему музей Лифаря в Женеве закрылся. Желание Сергея иметь музей своего имени так и не исполнилось. Но музей существовал! – Что произошло? Будь графиня Алефельд-Лаурвиг жива, она бы этого не допустила2. Как коллекционеру, мне страшно обидно за Лифаря; из его огромного наследия ничего не сохранилось и все рассыпалось. Я посетил музей в первый год его существования и радовался, что город предоставил для него место. Пусть распад коллекции будет на совести тех, кто занимается фондом Лифаря.

О.К.: ***Лифарь, вслед за Дягилевым, был страстным собирателем пушкинских реликвий: портретов, книг, автографов, писем. Каким образом письмо поэта к Наталье Гончаровой, принадлежавшее Лифарю, оказалась в России?***

Н.Л-Р: Лифарь мечтал поставить хотя бы один из своих балетов на сцене Большого театра. Я помню, как он предложил передать в СССР письмо Пушкина на условии, что ему разрешат осуществить постановку. Гонорара он даже не ожидал. И я помню, как ему было страшно обидно, как сильно Лифарь переживал, получив отказ. Он обвинял Советскую власть в том, что она не допустила

Н.Д. Лобанов-Ростовский и Нина Ивановна Вырубова, «Резиданс-Босолей». Париж, октябрь. 1994

в театр ни Бежара, ни его самого, ни любого другого иностранного хореографа.

После смерти Сержа многое из коллекции перешло по наследству к графине Алефельд, в том числе и письма. Она «отомстила», продав письмо Советскому Союзу через аукцион Sotheby's за 1 миллион долларов. Сделка состоялась таким образом, что все остались довольны. В России нет зарубежных аукционных домов (только их представительства) из-за того, что когда вы ввозите произведения искусства на продажу, то Россия накладывает налог на ввоз и вывоз картин. И до тех пор, пока в России существует такой порядок, будет царить монополия местных аукционных домов. Даже после того, как Sotheby's устроили свой первый и последний аукцион в России 7 июля 1988 года, это положение не изменилось, и вопрос до сих пор остается нерешенным. Чтобы аукцион был удачным, нужно иметь и иностранных покупателей. Для этой цели Альфред Таубман, главный акционер и председатель совета директоров Sotheby's, заполнил свой самолет потенциальными американскими покупателями и привез их в Москву. По сути, уже была договоренность, что пушкинское письмо будет продано России. Это был взаимовыгодный обмен. Торги велись в иностранной валюте. Продавались работы русских художников, но иностранные покупатели не платили налог; они платили Sotheby's, а аукцион расплачивался с Министерством культуры. Таким образом, для покупки письма Пушкина Министерством культуры СССР было выручено 1 миллион долларов с налога на прибыль от продаж. Налоговые отчисления пошли на оплату письма Пушкина. И Sotheby'sне потерял на этом ни единой копейки, и пушкинские реликвии достались России фактически бесплатно! Вот как все обстояло. Но второго подобного действия не произошло. Так и не удалось провести закон, позволивший в России проводить международные аукционы, которые не облагались бы налогами на ввоз продаваемой живописи в добавок к налогу на стоимость купленной картины при вывозе из России. Правда, с помощью ходатайств Петра Авена налог на ввоз картин для личного пользования был убран. Сейчас вы можете ввозить в Россию любую живопись без налога и вешать у себя дома.

О.К.: ***С кем из ведущих балерин, с которыми танцевал Лифарь, Вам приходилось общаться?***

Н.Л-Р: Лично только с Ниной Вырубовой, она наша родственница. Но общение было нелегкое, потому что она незаконный ребенок брата моего деда, который, будучи военным в Крыму, сошелся с её матерью вне брака. Он погиб во время Гражданской войны. Мой дед считал, что это социально неприемлемо. Несмотря на то, что она была звездой мирового балета, одной из выдающихся россиянок во Франции, у себя в доме он её не принимал. Как и его сын Николай. Когда мы приехали из Болгарии в 1953 году, мать, вопреки воле моего деда, пошла к Нине. Моя мама была очень добрым, верующим и душевным человеком. Несмотря на её религиозное мировоззрение и тот факт, что Нина была незаконнорожденная, это не было барьером для общения. Мы встречались на стороне. Нина жила с аргентинцем, что меня всегда удивляло, потому что уровень культуры у них был разный. Но, наверное, в быту, в условиях дома, им было приятно. Серж Лифарь и Нина Вырубова были гигантами французского балета.

Существует анекдот про Лифаря. Однажды Лифарь, забыв театральный пропуск, не мог пройти в Парижскую Оперу мимо новобранца-жандарма, который исправно нес свою службу. На слова: «Я директор театра, Серж Лифарь», жандарм ответил: «Не знаком» (Connaispas)! Лифарь отошел, разбежался и элегантно перепрыгнул через чугунную ограду PalaisGarnier. На что жандарм воскликнул: «Теперь я знаю, кто такой Серж Лифарь» (Maintenant, je sais qui est Serge Lifar)!

Лондон

Примечания

1. В 1992 году Александр Шувалов описал все это собрание, включая и работы, которые кн. Н. Д. Лобанов-Ростовский подарил музею. См.: Alexander Schouvaloff. The Art of the Ballets Russes. – Yale University Press. 1998. 352 pp.

2. Л. Алефельд-Лаурвиг скончалась 27 августа 2008 г.

*Опубликовано в Литературно-художественном журнале русского Зарубежья: «Новый Журнал» 2013, №273. Публикация настоящего интервью в «Сцене» является первой в России. ■

Фото предоставлены О. Карнович

О.А. Карнович берет интервью у кн. Н.Д. Лобанова-Ростовского. Ноябрь, 2013

ГРУЗИНСКИЕ МОТИВЫ

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА

Наталья Казьмина. Грузинский пейзаж. Голоса моей родины. М., 2013
Презентация книги в Центральном доме актёра **26 декабря 2013**

Лали Росеба. Не хочется терять ни дня.
Выставка в Театральной галерее ГЦТМ им.Бахрушина. **23 – 31 января 2014**

Не странно ли - соединять этих женщин, театрального критика и живописца, в одной статье? (Лали Росеба была еще и драматургом, но сейчас речь идет о выставке). Но что же делать, если они так прочно соединились у меня в памяти – стоит вспомнить одну, как возникает другая. Причина, вероятно, не только в том, что обе они родом из Грузии, хотя большую часть жизни прожили потом в Москве – совпадение могло быть случайным. И не в том, что каждая была личностью неповторимой, в искусстве своем столь значительной - мало ли таких?

В чем-то еще, как видно, что свойственно той и другой, таким разным – достаточно взглянуть на лица, чтобы понять. Земное, живое лицо Наташи с веселыми глазами, с излучением душевного здоровья, крепости, силы – и отрешенное лицо Лали с печатью внутреннего трагизма.

Пойдем, однако, по порядку.

Наталья Казьмина прожила 55 лет, стала одним из лучших критиков России, равно ценимым в своем цехе и в театре, что не часто бывает. Список трудов её еще не составлен, но число изданий, где ей довелось работать, огромно: более 20 разного рода СМИ, да еще книги и сборники, которые она редактировала, составляла или помогала писать – а на себя ей времени не хватило. Ни на авторскую книгу, ни на диссертацию, материал для которой был собран, выстроен, в основной своей части прописан. За лето можно было сделать – не сделала; ушла внезапно и так, что до сих пор это кажется дурным сном. Сделали другие, близкие и друзья - собрали 2 книги, и теперь любой может видеть, какого масштаба это был человек.

Первая книга, сборник статей «Здравствуй и прощай!», подготовленная Александрой Заславской и Валерием Семеновским, вышла 2 года назад.

Наталья Казьмина

Вторая, «Грузинский пейзаж», которую составляли однокурсник Наташи Гагик Карапетян и мама ее, Елена Васильевна Плетнева, - недавно; о ней и пойдет речь.

Толстая, тяжелая книга на 600 страниц читается, как роман, при всей своей научной основательности. И дело не только в качестве самого текста, точного, образного и ясного (редкое сочетание), и не в том, что книга орнаментирована живым рассказом на семейные и грузинские темы, представленным Еленой Васильевной. Материал говорит за себя: 60-е – 80-е годы, золотой век грузинского театра, уже ставший легендой для тех, кто его не застал. Три героя, три знаменитых режиссёра – Михаил Туманишвили, Роберт Стуруа, Темур Чхеидзе; такие разные, за каждым – своя модель, свой тип театра, а в целом – многоцветье театральной Грузии (и не только Грузии) тех лет. Судьба каждого, со всеми её изломами (Наташа не скрывает драматизма), море спектаклей, воссозданных скрупулезно и по горячим следам, взглядом неравнодушного свидетеля. Голос каждого в своеобразных «Прологах» к главам, из писем или интервью перешедший в текст книги (интервью она брала мастерски…).

Мало того: здесь дан, впрямую и повсеместно, контекст времени, вплоть до «того, как «трагедия 9 апреля 1989 года в Тбилиси, хотим мы того или не хотим, подвела черту театральному ренессансу 60-80-х годов в Грузии». И также контекст советского театра этой поры, богатый и плотный, с ощущением мощного движения, пронизавшего театральную державу от ранней оттепели до застоя, с тем, что отражалось на сцене и с теми, кто правил здесь бал. Товстоногов, Эфрос, Любимов входят с эту когорту вместе с их грузинскими учениками, друзьями, коллегами. Будь в книге именной указатель, утонули бы в этом потоке… Русло диссертации с её ограниченным объемом и каноном для него узко, ему предназначена книга, что и получилось в конце концов.

Книга к тому же дает свободу - в нее включено то, что не вместилось бы в диссертацию, но нужно и ценно по теме: варианты статей о спектаклях и статьи о том, что было позже взятого времени или вообще шло рядом. Грузинский театр был богат талантами, и отдельная глава – «голоса моей родины» - посвящена им, художникам и актёра м. Свобода и в том, как написана эта книга – языком не летописца, но соучастника, изнутри и извне театра (мало кому из критиков удается сочетать в себе это), не скрывающего своей вовлеченности в процесс и увлеченности им. Чтобы почувствовать это и заразиться этим (а как было бы полезно её коллегам теперь…), можно прочитать на выбор о «пиршестве для глаз» в «Дон Жуане» у Туманишвили, или о «Короле Лире» у Стуруа, «Отелло» и «Обвале» у Чхеидзе… и далее. ▸

При этом Наташа умела так сказать о неудаче, промахе, даже кризисе художника, что на нее не сердились, потому что чувствовали и знали: за этим стоит желание не власть показать, но разделить трудности, что-то подсказать и помочь. И она не боялась рассуждать, к примеру, о том, почему король Лир – не герой Стуруа, нимало не умаляя спектакля. «Хочется понять» - это признание могло стать девизом всего, что было ею сделано для театра.

Пересказывать содержание книги нет смысла – ее, как спектакли, надо смотреть глазами, то есть читать. У всякого будет к ней свой интерес; у меня – особый: как в этой книге отразилась она сама, при широте её интересов, где московский или польский театр важны не меньше грузинского?

Стуруа кое-что угадал: «Я вскоре понял: её тбилисский дух не какой-то спецпункт резюме, а запрятан далеко, в подсознании»

В Наташе все было крупно, сильно и сложно – свойство незаурядной натуры: строгая и веселая, ранимая и боевая; то наглухо закрытая, то с душой нараспашку; с талантом и трудолюбием в равной мере, что случается не всегда; с обостренным чувством достоинства - собственного, личного, и профессионального, что неразъемно. Отсюда – и та дистанция, что возникала порой между нею и другими, и невозможность для нее хитрить, кому-то прислуживать или чинить расправу.

Она – никогда не возносившаяся – была царственна, что даровано родиной и природой.

Царственность грузинских женщин известна – это свойство, которое коренится где-то внутри, может быть у княгини и у крестьянки, и в любом возрасте также. Царственная женщина – особенная во всем: в том, как она мыслит, и говорит,

Лали Росеба

и действует, и держится на-людях. Даже если она скромна, молчалива и хочет спрятаться в тень, из тени она выступает. Мы чувствуем её значительность в каждом слове, взгляде и жесте, хотя сама она вряд ли это осознает. Но она значительна своей душевной силой и тем неподдельным достоинством, с которым встречает и беду, и радость. Тем, что её нельзя замарать или унизить, – не пристает. Царственность проявляется и в стремлении создавать, заботиться, помогать. И, с другой стороны, принять свою судьбу, не сгибаясь перед невзгодами или болезнью.

С Лали Росеба я не была знакома. Знала, конечно, о ней, но более по театру – по пьесам ее, шедшим и в Москве также (называли «второй Петрушевской»); по репутации щедро одаренного человека; в последнее время, уже после её ухода, зримо – по сайту «Лали Росеба», сделанным Георгием, её сыном.

Сайт поразил меня прежде выставки. Он четко был поделен на три части: диковинные, сказочные панно; натюрморты, явно грузинской природы, с сочными красками, с каким-то упоительным жизнелюбием, и портреты, особенно – автопортреты, с печатью глубокого и нараставшего драматизма, с немного мистической аурой.

На открытии выставки Татьяна Ильинична Сельвинская, у которой Лали училась, так говорила о ней: «Один искусствовед сказал мне про выставку Лали в СТД [предыдущая, летом 2013 года.-Т.Ш.], что она вторична после Модильяни. Модильяни мне казался очень манерным по репродукциям. Но мне повезло, и в Лондоне я видела его персональную выставку. И меня потрясло тогда, что эта, как мне казалось тогда, манерная форма раскрывала самого Модильяни. Я почувствовала его – человека, его отношение к людям, к искусству; человека, а не картину. Вот в этом сходство с Лали абсолютное. Потому что здесь, за этими замечательными картинами, я тоже, в первую очередь, вижу её личность. Трагическую? – Да, трагическую, но личность – мощную невероятно. И это самое главное. И в этом она похожа на Модильяни».

Мощь личности гордой, трагической, независимой, но в то же время не красящей этим трагизмом весь мир – знак натуры царственной и богатой. И два лика грузинской души, где и печаль, и чувство жизни безмерны.

«Тбилисский дух», как сказал Роберт Стуруа ... То, что для меня их и соединило. ■

«БАЛАГАН-ПАЛАС» СЛАВЫ ПОЛУНИНА

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН

«Квадратный манеж»

В начале декабря Международный культурный форум Санкт-Петербурга, второй раз за время своего существования, собрал артистов, исследователей, директоров культурных учреждений, видных политических деятелей для подведения итогов и обсуждения перспектив. Форум имеет большое значение для культурного возрождения северной столицы, и в этом году кроме театра, кино, музыки и литературы, музеев, библиотек и самодеятельности к Форуму присоединились представители искусства цирка во главе со Славой Полуниным. По приглашению Министра культуры РФ Полунин вернулся в Петербург и принял должность артистического директора Цирка Чинизелли. Основанный в 1891 г. цирк Чинизелли на Фонтанке, Полунину предстоит реставрировать, чтобы, как он сам говорит, интегрировать в него современные технологии и вернуть зданию его изначальный архитектурный облик. Цирк будет таким, каким был, когда Мейерхольд приводил сюда учеников своей находившейся неподалеку студии, желая заразить их техникой, смелостью и мужеством циркачей, научить правильно использовать выразительные средства своего тела. Расположившись на верхних ступеньках, он комментировал виртуозное владение равновесием великого жонглера Растрелли, одного из самых заметных манежных артистов начала XX века.

Полунину предстоит заняться и созданием творческой программы, направленной на обновление традиционных форм великого русского цирка. В 80-х годах прошлого века новшества полунинской клоунады, показанной в Ленинграде, изменили взгляд на возможности этого искусства в Советском союзе, а чуть позже знаменитое «Slava Snowshow» («Слава Сноу шоу» или «Снежное шоу»), которое увидел почти весь

Вячеслав Полунин в спектакле «Чурдаки»

мир, показало путь соединения пластики, поэзии и философии. Кстати, такое направление имело хорошее развитие во Франции в так называемом «Новом цирке». Опираясь на теоретическую и практическую базу, и на собственный опыт, Полунин ставит цель - создать в Петербурге уникальное художественное пространство, подлинное шапито, уже получившее название «Балаган-паласа». Эти планы радуют тех, кто знает Славу и его Лицедеев 70-80 годов, кто верит в побеждающую силу таланта. Трудный, но вдохновляющий путь предстоит великому клоуну, покинувшему свою желтую Мельницу в Марн-ла-Валле во Франции ради туманов Северной Венеции.

Оппоненты Полунина называют полунинскую идею цирка «квадратным манежем», желая подчеркнуть задуманную им театрализацию цирка. В архитектуре Цирка Феникса в Париже (2000) осуществлен этот странный оксюморон: в имеющийся там центральный квадратный манеж вписан круг, в котором самые знаменитые мировые труппы и показывают свои номера. Значит, сегодня цирк может работать и так…

На заключительном пленарном заседании Культурного форума одетый в желтое (как на сцене, так и в жизни) Слава произвел сенсацию: храбро прошел перед серьезным политическим ареопагом по новой сцене Мариинского театра, но… не занял место на трибуне ораторов, а исчезнув на мгновение, вернулся, заявив, что он хочет только одного… сделать людей счастливыми….

Полунин пригласил всех участников секции «Цирк» на Форуме посмотреть спектакль цирка с артистами-детьми, оставшимися по разным причинам без родителей, и детьми с ограниченными возможностями. Под руководством молодой сибирячки малыши и более старшие дети совершают в мини-шапито акробатические пируэты и многое другое, и всё это производит ошеломляющее впечатление. Упсала-цирк - единственный цирк, созданный «хулиганами» и для «хулиганов», как сказала его директор. В нём дети не эффектный инструментарий для представления, взрослые создают пространство для детей и их творческой самореализации, и вся педагогика внутри цирка направлена на интеграцию детей в социальную жизнь.

Рождественская пантомима

До начала ремонта здания Полунин возрождает рождественскую пантомиму «Золушка» - одну из главных удач цирка времен его создателя Гаэтано Чинизелли, - спектакль, продержавшийся в репертуаре более 30 лет. Увидев в Музее цирка афишу этого «шоу» Чинизелли, Полунин решил, что должен обязательно осуществить свою давнюю мечту о постановке такой пантомимы. ▸

Объединившись с «Цирком Пяти Континентов» Гии Эрадзе и с режиссёром Максимом Диденко, Полунин для новогодних праздников поставил «Золушку» (музыка Ивана Кушнира), пригласив на разные роли своих старых товарищей времен Лицедеев - Леонида Лейкина, Николая Терентьева, Роберта Городецкого, Анвара Либабова, исключительно талантливых клоунов, исполняющих персонажей сказки Перро, - и Алису Олейник из труппы театра пластики «Дерево» (ответвление Лицедеев). На арене огромного цирка они окружены акробатами, животными, птицами, змеями, собаками, лошадьми, в их числе два Пегаса с черными и белыми крыльями, и вся эта феерия в разноцветных костюмах!

А почти одновременно в сотнях километрах от Петербурга, в этом декабре в Лондоне и в итальянском Тренте (а в январе в Берлине и Лондоне) шло знаменитое «Slava Snowshow», но без самого Полунина. Другие клоуны исполняют его роль в том же жёлтом балахоне с красным шарфом и красных меховых тапках. Впрочем, благодаря современным технологиям (skype и т.п.) каждый вечер Слава может говорить с исполнителями до начала спектакля и давать новые задания, ведь действие шоу никогда не повторяется… Сегодня клоуны собираются со всех уголков мира на время одного контракта и вновь расстаются: каждый возвращается к своим делам.

«ЧУ…» - мир на изнанку

Для Полунина, страстного собирателя книг о цирке и уличном искусстве, человека большой эрудиции в этих областях, история и современность неразрывны: в этом он находит посылы для движения художественной мысли. Что очевидно на примере рождественской пантомимы, также как и его нового спектакля – «ЧУ…», дважды показанного в рамках Культурного Форума и перекликающейся с далёким «Чурдаки» (неологизм, составленный из слов чудак и чердак). Спектакль был создан в 1981 году в маленьком зале Дворца Молодежи Ленинграда (в начале 90-х его можно было увидеть в Париже). Клоуны, как и дети, любят странные слова, Чу – это первый слог « чудного» (может иметь и другие значения в других языках), спектакль стал второй частью того давнего спектакля...

На сцене их пятеро, Полунин и Терентьев, товарищи по Лицедеям, и трое молодых, среди них одна женщина (Артем Жимо, который в «Сноушоу» блестяще играет молодого Славу, Георгий Делиев и Татьяна Карамышева). Все получили разностороннее обучение и умеют всё. Свободные от текстовых рамок, объединенные большой слаженностью и давней историей «Чурдаков», они используют широкий спектр средств для воплощения сюрреалистической драматургии, где тело является центром акта творения, совершаемого по законам игры как способа существования.

…На чердаке, на фоне синего неба с сияющими маленькими звездочками-диодами, сгрудились забытые вещи - шкаф, сундук, чемоданы (чемодан детства, чемодан юности), лестница, веник, котёл, шарики… Когда-то они блистали на подмостках, но продолжают играть для себя и между собой. Как и в спектакле «Чурдаки», тридцать три года назад, артисты одеваются и «делают лицо», долго гримируясь на глазах у входящих и рассаживающихся зрителей. В конце спектакля также, не спеша, артисты будут стирать грим, смотреть на зрителей, как бы дожидаясь, в постепенном переходе к полному бездействию их ухода (зрителям же совсем не хочется уходить).

Небольшой помост выдвигается в зрительный зал… Он напоминает мостик, который для Арианы Мнушкин сделал оформитель Роберто Москозо (спектакль «Клоуны» (1969) в Театре «Дю Солей» в Париже), позволявший играть в непосредственной близости от зрителей. Мы снова видим здесь великолепный номер «Canaris bleus» («Голубые канарейки»), трио с мыльными пузырями, сачком для бабочек, который перекочевал из «Чурдаков» в «Slava Snowshow», а здесь приобрёл новое звучание, ведь игра клоуна зависит от ритма, от цвета, от созвучия и от того, что нахмурилась чья-то бровь. Слава создал щемящую сцену с веревкой, когда он с невероятной силой, остервенело пытается вырваться из её объятий, как из плена... А Тереньев с его образцовой худобой, играющий старого китайского рыбака или диктатора? Этот чердак воспроизводит следы фантастических существ мирового Манежа, прежних ленинградских Лицедеев, а также и шедших перед ними Грока, Чарли Риверса, Порто Эммет Келли, братьев Фрателлини и братьев Дуровых. На страницах программки «ЧУ…» фотографии и биографии этих великих клоунов, вдохновивших и вдохновляющих труппу Полунина, рядом с фотографиями и биографиями исполнителей.

Этот чердак - мир наизнанку, но это и есть наш мир. Как сказал Феллини: в клоуне сконцентрированы частички бунта, протеста и того иррационального, что есть в каждом человеке в разной степени. В зале, как и на сцене, все об-

Сцена из спектакля «Чурдаки»

стреляны разноцветными, из серебряной бумаги, конфетти, и каждый узнает себя в ошеломляюще эксцентричных, потрясающе свободных, поэтичных персонажах. Спектакль показали в маленьком Театре клоунады и пантомимы «Лицедеи» в Петербурге. Надо надеяться, что скоро его увидят и Москва, и Париж. ■

Фото предоставлены автором

О СОСТОЯНИИ ЗРИТЕЛЬСКОЙ ЧАСТИ МОСКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО*

МАРИЯ МАКАРОВА

** Материал подготовлен в качестве учебной работы по предмету «Театральное здание и его эксплуатация» в Российском университете театрального искусства – ГИТИСе (продюсерский факультет)*

Если вы полагаете, что Театр имени Маяковского — это пыльные рассыхающиеся кресла и бело-серая масляная краска на стенах, значит, вы отстали от реальности. Летом 2012 года кресла поменяли, стены зала выкрасили особым оттенком алого (называется помпейский разбеленный красный), а колонны и сценический портал — в помпейский серо-зеленый. Глаз все это радует настолько, что кто-то из артистов предложил вообще не играть, а, как в музее, брать со зрителей деньги за просмотр. Новую концепцию оформления зрительного зала придумал знаменитый Сергей Бархин (он, правда, говорит, что просто исполнял волю худрука Карбаускиса). А в фойе, гардеробе и буфете колдовали молодые Алексей Трегубов и Анна Румянцева, инсталлировавшие пространство театра так, что теперь самый несведующий зритель поймет кое-что об особняке, где до революции располагался театр «Парадиз» и гастролировали европейские примы. А после, в 1922-м, возник тот самый Театр революции, с которым сотрудничали Мейерхольд, Шостакович, Маяковский (чье имя театру и присвоили в 1954-м), Бабанова, Охлопков, Гончаров — список можно продолжать долго. Принципиально непарадные фото корифеев этого театра — вроде Андрея Гончарова, который ежится от ветра на Рижском взморье, — художники вывесили в фойе, а на ступенях лестниц поместили названия спектаклей, которых за эти годы было столько, что пролетов явно не хватило. Кто думает, что это неуважение, пусть отправится в Лондон, в Вестминстерский собор. Там могильные плиты великих англичан вмонтированы в пол, а туристы то и дело подскакивают как от ожога: «Ой, на Байрона наступил!». Сам юбилей театра состоялся 28 октября 2012.

1. Из истории театра

Московский Академический театр им.Вл.Маяковского - один из самых старых и прославленных театральных коллективов Москвы и России.

Его здание построено в 1886 году специально для именитых гастролеров из-за рубежа. На этой сцене играли такие всемирно известные артисты как Сара Бернар, Элеонора Дузе, Эрнст Поссарт, Мунe-Сюли, Коклен-старший, Коклен-младший и другие знаменитости. На рубеже XIX-XX вв. театр даже назывался «Интернациональным» в силу всеевропейского состава выступающих здесь артистов.

29 октября 1922 года, в столице открылся Театр Революции, сегодня известный как театр имени Маяковского. Он был создан на базе закрытого к тому времени агиттеатра Тересвата, расположенного на Большой Никитской улице, а возглавил новую труппу Всеволод Мейерхольд. Только такой сильный режиссёр, по мнению тогдашнего наркома просвещения Анатолия Луначарского, был способен «влить новые соки в этот театр».

По идее Мейерхольда, театр должен был стать театральной трибуной пролетарской революции с соответствующим репертуаром - первые два сезона прошли под знаком революционной романтики. Но режиссёр руководил театром всего два года: в сентябре 1924-го он принял решение об уходе и полностью сосредоточился на собственном театральном деле. Среди спектаклей, поставленных Мейерхольдом здесь - «Доходное место», «Лес» и «Озеро Люль».

В разное время театром руководили, определяя стиль и цели, известные мастера. После ухода Мейерхольда главным режиссёром стал Алексей Грипич, который переориентировал театр на современную советскую драматургию. В 1926 году он покинул театр, и на протяжении трех лет годов спектакли ставили режиссёры различных школ. Наиболее значительные постановки этого периода принадлежат Алексею Дикому — «Человек с портфелем» (1928), и «Первая Конная» (1930).

30-е годы в жизни Театра Революции связаны с именем Алексея Попова и его постановками по пьесам Погодина («Поэма о топоре», «Мой друг»), 1940–1960-е годы – с Николаем Охлопковым. Он возглавил театр в 1943 году, после возвращения труппы из эвакуации в Ташкент, и сделал ставку на советскую героическую драму и классику. Знаменитый спектакль «Гроза» был поставлен режиссёром как обобщенная трагедия, Охлопков усилил героические черты, тему протеста в образе Катерины.

При Охлопкове театр дважды менял имя: с 1943 по 1954 он назывался Московским театром Драмы, с 1954 и по сей день носит имя – Московский театр имени Владимира Маяковского. После смерти режиссёра в 1967 году главным режиссёром театра стал Андрей Гончаров.

Он руководил театром более 30 лет, до своей кончины в 2001 году и поднял репертуар Маяковки на новый уровень. Основными чертами его режиссёрского стиля называют разнообразие используемого литературного материала, приверженность публицистичности, определенность и яркость ходов, использование резких световых и музыкальных эффектов.

Андрей Гончаров скончался в 2001 году, и вскоре худруком театра Маяковского был назначен Сергей Арцибашев, который одновременно руководил (и руководит) «Театром на Покровке». Среди его главных постановок в Маяковке можно назвать гоголевские «Женитьбу», «Мертвые души», «Ревизор», «Карамазовы» по Достоевскому. Арцибашев покинул театр в 2011 году после конфликта с актёра ми труппы.

20 мая 2011 года Департамент культуры города Москвы принял решение о назначении нового руководства Московского академического театра имени Вл.Маяковского. Художественным руководителем театра стал режиссёр Миндаугас Карбаускис, обладатель высших театральных премий России. ▸

Миндаугас Карбаускис, знакомясь с коллективом, выразил надежду, что зрители вернутся в театр Маяковского - ведь его зал «намоленный», а актеры - «честные и старательные». С его приходом в театре закипела работа, появились новые лица, возникла новая атмосфера.

Во все времена Театр им. Вл.Маяковского славился своими актёра ми. В разные годы здесь играли Фаина Раневская и Лидия Сухаревская, Армен Джигарханян и Ольга Яковлева, Наталья Гундарева и Александр Лазаревст. Сегодня труппа театра представлена такими замечательными мастерами, как Светлана Немоляева, Игорь Костолевский, Михаилл Филиппов, Евгения Симонова, Галина Анисимова, Игорь Кашинцев, Ефим Байковский, Игорь Охлупин, Ольга Прокофьева, Даниил Спиваковский, Анатолий Лобоцкий, Анна Ардова, Татьяна Орлова, Любовь Руденко и др.

2. Оценка состояния зрительской части

Эвакуация в течении 2-х минут	+
Кресла в партере, амфитеатре, бельэтаже, ярусах установлены в ряды и прочно прикреплены к полу	+
В ложах стулья не закреплены, т.к. пол горизонтальный	+
Передний ряд амфитеатра и крайние кресла ряда, в проходах оборудованы строфонтенами	+
На барьерах лож, ярусов, бельэтажа, балконов, галерей осветительных лож, а также под выносными софитами установлены сетчатые ограждения	Не везде, только под софитами
Потолок и лепные архитектурные детали зрительного зала систематически осматриваются с целью выявления трещин и отставания штукатурки	+
Зрителям и служебному персоналу запрещается стоять в проходах и в дверях зрительного зала в период спектаклей и концертов	+
На ряды кресел после окончания вечернего спектакля должны надеваться секционные чехлы	Не одеваются
Движение зрителей по проходам беспрепятственно. Устанавливать дополнительные приставные стулья в проходах зрительного зала запрещено	Устанавливаются при переаншлагах
Пол зрительного зала ровный и без выбоин	+
Драпри на дверях зрительного зала, лож и всех зрительских помещений подвешиваются на специальных приспособлениях с учетом, чтобы они не мешали проходу и выходу зрителей	+
Крепление штанг, кронштейнов, карнизов для подвешивания штор прочное и регулярно проверяется	+
Зрительный зал имеет приточно-вытяжную вентиляцию или систему кондиционирования воздуха	+
Температура воздушной среды во время спектаклей, концертов должна поддерживаться: в теплый период года 23-25 град. С, в холодный – 19-21 град. С	+
В зрительном зале ежедневно производится влажная уборка	+
Мягкая мебель, драпри, ковры, дорожки и мягкая обивка барьеров очищается от пыли пылесосами не реже одного раза в неделю	+
Ежемесячно для обработки мягкой мебели вызывается дезинфекционная служба	Реже, чем раз в месяц

Помещения для зрителей

Обеспечена беспрепятственная эвакуация	+
На путях эвакуации зрителей не установлены скульптуры, мебель, подставки для цветов, фальшивые двери, зеркала человеческий рост	+
Пол ровный, без выбоин, без порогов в дверных проемах. Ковровые дорожки плотно прикрепляются к полу, а на лестницах укреплены ковродержателями	+
Все виды рекламы, портреты актеров, электроаппаратура для подсвета и др.предметы надежно подвешены и закреплены.	+
Поручни лестниц гладкие, без заусениц	+
Влажная уборка вестибюля, гардероба, особенно в весеннее и осеннее время года, производится сразу после прохода зрителей в зрительный зал. Уборка фойе, кулуаров производится ежедневно, а при двух и большем количестве спектаклей, концертов, в день – после каждого	+

Вестибюли, кулуары и гардеробные

Кассовый и входной вестибюли оборудованы тамбурами с тепловой завесой	+
У входа в тамбур установлены специальные металлические решётки, скребки для очистки обуви от грязи	–
Внутри тамбура установлены щетки или резиновые или войлочные коврики	+
Гардеробный барьер надежно крепится к полу, чтобы при скоплении зрителей его нельзя было сдвинуть или опрокинуть	+

Московский академический театр им. Вл.Маяковского. Кассы.

Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Гардероб.

Буфеты

Устроены либо в отдельных помещениях, либо на площади фойе и кулуаров	Устроены как отдельном помещении, так и на каждом этаже в фойе
Помещение моечной буфета имеет горячее и холодное водоснабжение	+
Буфетные стойки, столы для обслуживания зрителей покрыты легко моющимися материалами \пластиком, мрамором и т.п.\	+
Работа буфета разрешена при наличии заключения районной или городской СЭС.	+

Санитарные узлы

Санитарные узлы и курительные для зрителей и служебного персонала отдельные	+
Стены, перегородки кабин облицованы влагостойкими материалами, допускающими их легкую очистку и влажную дезинфекцию, полы выстилаются метлахской плиткой	+
Имеют автономную вытяжную вентиляцию	+
Инвентарь для уборки туалетов, уборных хранится в специальных шкафах	+
Ежедневно производится мытье горячей водой с мылом стен, полов, унитазов, писсуаров, умывальников. Влажная уборка в туалетах, уборных производится и в антрактах	+
Имеют зеркала перед каждым умывальником и одно зеркало для осмотра фигуры в полный рост, мыло,электрополотенце, крючки для одежды, туалетную бумагу, урны \в каждой кабине и туалетной	+

Курительные

Курение в театре запрещено

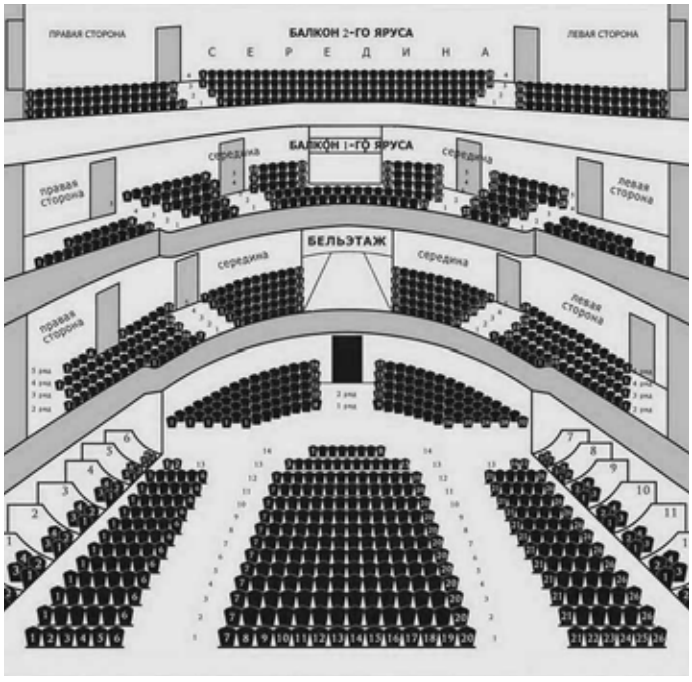


Схема большой сцены театра

Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Малый зал.

Заключение

Зрительный зал театра им. Вл. Маяковского насчитывает 1148 мест. Они распределяются между партером, амфитеатром, бельэтажем, балконами 1 и 2 яруса. В партере имеется 13 рядов, разделенных двумя проходами. В каждом ряду – до 26 мест для зрителей. За партером расположен пятирядный амфитеатр. Выше расположены бельэтаж в пять рядов, 1-й ярус в 5 рядов и 2- ярус в четыре ряда, справа и слева от партера располагаются ложи.

Зрительный зал театра обеспечивает комфортные и безопасные условия пребывания в нем зрителей. Недостатки: на некоторых рядах партера ряды кресел установлены слишком близко друг к другу. Обеспеченна беспрепятственная эвакуация зрителей в случае пожарной и другой опасности в течение 2-х минут. Плана эвакуации на стенах фойе нет. Выходы не везде оборудованы светящимися табличками и указателями.

Кресла в партере установлены прочно и закреплены. Некоторые кресла расположены слишком близко друг к другу (расстояние между рядами). Крайние кресла оборудованы строфонтенами.

На барьерах бельэтажа и ярусов не установлены сетчатые ограждения – только в местах крепления светового оборудования. Но это позволяет комфортно зрителям смотреть спектакль. Зрителям и персоналу запрещено стоять в проходах во время спектаклей, запрещено класть вещи, цветы сумки на ограждения бельэтажа и ярусов – за этим персонал всегда следит. В зале обеспеченна система вентиляции, поддерживается комфортная температура.

В зале ежедневно проводится влажная уборка.

В театре в 2012 году был произведен ремонт. В целом состояние зрительской части очень хорошее, обеспечено комфортное пребывание зрителей в театре. ■

Источники:

1. http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/69121/
2. http://www.mayakovsky.ru/about/rules/
3. http://www.teatr-online.ru/index.htm
4. http://ria.ru/photolents/20121029/775379992.html

Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Зрительный зал.

Приложение 1

Правила посещения

Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московский академический театр имени Владимира Маяковского»

1. Общие положения

• 1.1. Уважаемые зрители! Обратите внимание на настоящие Правила, которые необходимо соблюдать, чтобы вечер, проведенный в нашем Театре, оставил самые приятные впечатления.

• 1.2. Целью данных правил является обеспечение сохранности имущества Театра, охрана общественного порядка, обеспечение безопасности зрителей и работников Театра.

• 1.3. Приобретая билет на спектакль Театра, и предъявляя его на контроль в Театре, зритель выражает свое согласие с данными Правилами и обязуется соблюдать данные Правила и общественный порядок в здании Театра.

2. Приобретение билета

• 2.1. Во избежание недоразумений и конфликтных ситуаций просьба внимательно ознакомиться с настоящими Правилами посещения Театра до приобретения билета.

• 2.2. Приобретая билет на спектакль, покупатель принимает на себя обязательство соблюдать настоящие Правила и довести их до сведения других лиц, которые будут посещать Театр по приобретенным им билетам (при наличии таких лиц).

• 2.3. Билет действителен для посещения Театра одним лицом (предъявителем билета). Каждый взрослый и каждый ребенок независимо от возраста должен иметь отдельный билет.

• 2.4. Билет необходимо сохранять до конца спектакля и предъявлять его по первому требованию представителям администрации Театра.

• 2.5. При приобретении билета на спектакль Театра необходимо учитывать возрастные ограничения и иные предупреждения об особенностях спектакля, указанные в репертуарном плане и на афишах, а также узнавать о них у кассиров билетной кассы Театра.

При наличии таких ограничений и особенностей претензии от зрителей не принимаются!

• 2.6. Приобретение билетов для несовершеннолетних:

— на утренние спектакли мы приглашаем зрителей не младше 3-х лет;

— дети до 7-ми лет проходят в Театр для просмотра спектакля только в сопровождении родителей или лиц, их заменяющих;

— просмотр вечерних спектаклей не рекомендуется детям до 12-ти лет, а детям с 12 лет рекомендуется в сопровождении родителей или лиц, их заменяющих.

При приобретении билетов для несовершеннолетних рекомендуем оценить адекватность их восприятия сценического действия и возможную специфику их поведения при просмотре спектакля.

• 2.7. Возврат билетов и стоимости билетов производится в порядке, предусмотренном действующим законодательством Российской Федерации и настоящими Правилами:

— возврат билета в общем случае осуществляется до начала спектакля, при наличии заявления на возврат билета;

— в случае отмены или переноса спектакля возврат билетов производится в день спектакля, до 19:30;

— в случаем замены спектакля – возврат билетов возможен в течение 10 календарных дней после указанной в билете даты спектакля, но не позднее начала замененного или перенесенного спектакля.

По окончании вышеуказанных сроков возврат стоимости билетов Театром не производится.

Сервисный сбор и прочие сборы, взимаемые распространителями и билетными агентствами, Театром не возмещается.

• 2.8. Администрация Театра оставляет за собой право вносить изменения в актерский состав спектаклей Театра без предварительного уведомления. Изменения в актёрском составе не являются основанием для возврата билета.

• 2.9. Администрация Театра оставляет за собой право на замену одного спектакля другим.

3. Проход и нахождение в Театре

• 3.1. Пуск зрителей в Театр начинается за 45 минут до начала спектакля.

Проход в Театр осуществляется строго по билетам через центральный вход и вход в малый зал.

• 3.2. Любые оправдания опоздания на спектакль не принимаются. Зрители должны самостоятельно обеспечить своевременный приход к началу спектакля.

• 3.3. Во избежание очередей на входе в Театр перед началом спектакля, связанных с контролем билетов и проверкой металлодетекторами на наличие запрещенных предметов, необходимо заранее приходить на спектакль.

• 3.4. При входе в Театр зрители должны соблюдать порядок и выполнять требования администратора и контролера, уполномоченного проверить билеты на входе в

Театр, а также лиц осуществляющих проверку зрителей с использованием металлодетекторов.

При проходе через контроль зритель:

— предъявляет билет в развернутом виде контрольным талоном контролеру;

— проходит специальный контроль, оборудованный стационарными и ручными металлодетекторами, с целью выявления запрещенных к проносу в Театр предметов.

В случае обнаружения у зрителя запрещенных к проносу в Театр предметов: колюще-режущих предметов, оружия, средств самообороны, а так же средств аудио- и видеозаписи, он по требованию сотрудников службы охраны Театра обязан их сдать на хранение.

В случае нежелания зрителя пройти контроль, или сдать на хранение запрещенные к проносу в Театр предметы, администрация Театра имеет право отказать ему в посещении Театра.

• 3.5. В случае выхода зрителя из Театра контролер вправе потребовать у него билет при возвращении обратно в Театр для просмотра спектакля.

• 3.6. Запрещается:

— проходить в Театр в рабочей или грязной одежде, а также в состоянии алкогольного или наркотического опьянения;

— проносить в Театр большие и хозяйственные сумки и тележки.

• 3.7. При проходе организованной группы зрителей, старший группы передает билеты контролеру, отступает назад и пропускает всю группу зрителей по очереди перед собой.

Опоздавшего ребенка в сопровождении родителя преподаватель встречает на входе.

• 3.8. Обладатель билета в партер, амфитеатр, ложи бенура, бельэтаж, ложу дирекции и первый ярус большого зала имеет право находиться в соответствующей указанному месту в билете части зрительного зала, в фойе партера, бельэтажа, первого яруса и гардеробе, а также в расположенных там буфетах и пользоваться имеющимися там зрительскими туалетами.

• 3.9. Зрители, которые приобрели билеты на балкон второго яруса, оборудованный отдельным входом, гардеробом, буфетом и туалетами, не допускаются в фойе партера театра, фойе бельэтажа и первого яруса, в основной гардероб, а так же не имеют права пользоваться буфетами и туалетами вышеуказанных зон. ▸

• 3.10. Зрители, которые приобрели билеты в малый зал, имеют право находиться в зрительном зале малой сцены, в фойе малого зала и гардеробе, а также в расположенном там буфете и пользоваться имеющимися там зрительскими туалетами.

• 3.11. Находиться в Театре без билета и в каких-либо служебных помещениях Театра за пределами зрительской зоны (зрительный зал, фойе, буфет, гардероб, туалеты) категорически запрещено.

• 3.12. После спектакля не позднее окончания работы гардероба зрители обязаны покинуть помещения Театра.

4. Проход в зрительный зал и просмотр спектакля

• 4.1. Вход в зрительный зал возможен с первым звонком (не ранее чем за 15 минут до начала спектакля).

• 4.2. Зрители обязаны занимать места, согласно номера ряда и места, указанных в билете.

• 4.3. Запрещается занимать без согласования с администрацией места отличные от указанных в билетах.

• 4.4. Администрация Театра имеет право осуществлять проверку у зрителей наличия и действительности билетов.

• 4.5. Вход в зрительный зал после третьего звонка запрещен.

• 4.6. Опоздавшие зрители, в виде исключения, могут посмотреть первый акт спектакля на имеющихся свободных местах (при наличии таковых) на бельэтаже или балконе первого яруса, при этом занимая места предложенные контролером (свободные крайние места, и места в последних рядах), а в антракте пересесть на места указанные в билетах.

• 4.7. Запрещается стоять между рядами, в проходах и у дверей во время спектакля.

• 4.8. На время спектакля необходимо выключить мобильные телефоны или переключить их в беззвучный режим работы.

• 4.9. Во время спектакля запрещается ходить в зрительном зале, шуметь, разговаривать, принимать пищу и напитки, разговаривать по телефону.

Родители или педагоги должны обеспечить, чтобы их дети не мешали просмотру спектакля другим зрителям.

За нарушение порядка в зрительном зале администрация Театра имеет право потребовать от нарушителя выйти из зрительного зала и в случае невыполнения требования вывести его из зрительного зала.

• 4.10. Фото, видеосъемка, аудиозапись спектакля запрещены.

• 4.11. После окончания спектакля нужно оставаться на своих местах до полного включения света.

• 4.12. При групповом посещении спектакля, старший группы и родители принимают на себя полную ответственность за каждого ребенка группы.

Во время спектакля сопровождающие также несут ответственность за поведение своих подопечных.

• 4.13. Категорически запрещается: входить в зрительный зал в верхней одежде и в головном уборе или вносить их в зрительный зал; проносить в зрительный зал: крупногабаритные рюкзаки, большие пакеты, крупногабаритные сумки, портфели, чемоданы, фотоаппараты, видеокамеры, плееры, магнитофоны, другие средства аудио- и видеозаписи, продукты питания и напитки; предметы, пачкающие кресла.

5. Театральный буфет

• 5.1. Театральный буфет работает в течение 45 минут до начала спектакля.

• 5.2. После третьего звонка театральный буфет закрывается и зрителей не обслуживает.

6. Гардероб

• 6.1. Верхняя одежда должна быть сдана зрителями в гардероб.

Театр не отвечает за утрату денег, иных валютных ценностей, ценных бумаг и других драгоценных вещей оставленных зрителем без присмотра или сданных в гардероб, вместе с верхней одеждой.

• 6.2. В случае утери зрителем номерка из гардероба, зритель возмещает Театру его стоимость в размере 500 рублей.

Одежда зрителю, потерявшему номерок, выдается в последнюю очередь.

• 6.3. После окончания спектакля гардероб работает в течение 30 минут.

7. Прочие условия

• 7.1. Во время нахождения в Театре зрители обязаны: бережно относиться к имуществу театра, соблюдать чистоту, общественный порядок, правила противопожарной безопасности и настоящие Правила.

Зритель в случае причинения Театру материального ущерба обязан возместить его в полном объеме, в соответствии с действующим законодательством Российской Федерации.

• 7.2. В Театре Зрителям запрещено:

— сорить, разбрасывать мусор;

— перемещать предметы интерьера;

— проходить в Театр с огнестрельным, холодным, газовым оружием, предметами самообороны, пиротехникой, легко воспламеняющейся жидкостью, крупногабаритными и пачкающими предметами.

• 7.3. Зритель обязан не допускать неуважительное отношение к администрации Театра и обслуживающему персоналу, нарушение общепринятых правил и норм поведения (нецензурная брань, агрессивное поведение, нарушение тишины в зале, использование предметов, создающих шумовой эффект и мешающих зрителям).

• 7.4. Курение в Театре запрещено.

• 7.5. Категорически запрещается заходить на сцену, в технические и служебные помещения.

• 7.6. Зрители, не выполняющие законные указания администрации Театра и обслуживающего персонала, нарушающие правила и нормы поведения могут быть удалены из Театра, при этом стоимость услуг (билетов) не компенсируется и не возвращается. ■

АРБАТ 35

АЛЕКСАНДР ГУСЕВ

Москвичам хорошо известно семиэтажное серое здание с сохранившейся с советских времен надписью над первым этажом - «Самоцветы» по адресу Арбат,35, что напротив театра им. Вахтангова. До конца семидесятых это был многоквартирный жилой дом. Но в середине 70-х было принято решение передать это здание Министерству культуры СССР, которое до этих пор размещалось на ул.Куйбышева, 10 (ныне Ильинка) -Кабинет Министра, кабинеты зам.министров, УВС и некоторые другие управления, и на Неглинной,15 - Управление театров, Управление музыкальных учреждений, Госконцерт, Союзконцерт, Отдел всесоюзных и международных конкурсов). Но новому Министру культуры СССР кандидату в члены Политбюро тов.Демичеву это показалось непрестижным, и он добился нужного ему решения. Осуществлять переселение министерства, а до этого еще надо было осуществить расселение дома, было поручено новому зам.министра культуры СССР Георгию Александровичу Иванову, который до этого был генеральным директором Большого театра СССР, а следовательно моим непосредственным начальником, ибо я в то время имел честь служить в Большом театре зав.литом, а позднее и зав репертуарной частью. Кстати, именно в Большом Г.А.Иванов получил свое прозвище ГАИ, а вслед за ним и я – ГАИ-2. Итак, перед ГАИ стояла непростая задача, и только человеку с его энергией и организаторскими способностями это было по силам.

Рссказывают, что в числе прочих был следующий случай. В какую-то квартиру пришли уполномоченные люди с постановлением о переселении. Дверь открыл довольно пожилой человек. Ему объяснили, что принято решение, и его семья должна куда-то переехать. «Решение,говорите, сказал жилец, - одну минуточку.» Через како-то время он возвращается и вручает упосномоченным какую-то ветхую бумажку. Они читают: Квартира такая-то падресу Арбат,35 предоставляетс гражданину такому-то навечно.» Подпись – Ульянов-Ление. Безмодвная сцена. Надо думать стоило немало услий убедить обладателя мандата добровольно переехать. К сожалению я так и не спросил у ГАИ, так ли это было на самом деле.

Или еще. В 80-е был очень популярен анекдот «Алло! Это прачечная?» «Х.. чечная! Это Министерство культуры!». А я помню эту пожилую тетку с нижней челюстью как ковш экскаватора. Наверное, поэтому вместо «Ч» у нее получалось «Ш». Служила она в отделе доставки почты. До переезда в этот дом Министерства культуры на первом этаже (вход с Калашного переулка) действительно находилась прачечная, и номер телефона, доставшийся отделу почты, действительно когда-то принадлежал ей. И тетка, которую достали звонки в прачечную, отвечала именно так.

Уходя из Большого ГАИ сказал мне: «Я с превеликим удовольствием взял бы Вас с собой, но, зная, как для Вас дорог театр, не предлагаю.» Собственно любой другой на моем месте считал бы перемещение в аппарат министерства повышением, но я, действительно в то время не представлял себе иной жизни, как в Большом. Однако вскоре по служебной надобности, да и влекомый любопытством я впервые посетил новое министерство (в старом я имел удовольствие служить). Место помощника ГАИ занял мой приятель и даже соавтор Александр Солодовников, с которым мы несколько лет назад сидели друг напротив друга в Управлении театров на Неглинной (а ГАИ был нашим начальником). Саша был сыном знаменитого в театральных кругах Александр Васильевича Солодовникова, единственного в истории СССР человека, занимавшего в разные годы посты директоров всех трех крупнейших академических театров Москвы – Большого, Малого и МХАТа (а еще ранее он был даже зам.председателя Комитета по делам искусств!). С поста директора Большого он был снят после третьего из «великих» постановлений партии и правительства по опере, а именно по опере Жуковского «От всего сердца». Сегодня практически никто ничего не знает ни об этой опере, ни о последовавшем за ней постановлением. А тогда это было очень серьезно, и Александр Васильевич Солодовников остался с семьей без средств к существованию. Лишь один из его друзей рискнул предложить ему маленькую должность в одной из русскоязычных газет в одной из прибалтийских республик (кажется, в Вильнюсе). Но вскоре после смерти Сталина он был реабилитирован, и отправлен послом СССР в Юнеско. Александр Солодовников младший был прирожденным театроведом. Законы театра он впитал буквально с пеленок и обладал очень легких пером, что было его важным вкладом в наше с ним литературное сотрудничество. А мои знания и анализ оперы находили в сотрудничестве с ним хорошую форму (сам Саша об опере знал в самых общих чертах по воспоминаниям раннего детства, когда папа был директором Большого). И имя у нас было одно и тоже - Александр, что удачно подходило к придуманному мной псевдониму – Сологус). Так что, если кому-то случайно встретится статья или брошюра, подписанная Александр Сологус, то может быть уверен, что это плод нашего с

отрудничества. Конечно, другие сотрудники Управления театров (а там была очень крепкая и симпатичная команда, собранная ГАИ) дразнили нас Сологусами. Итак переступив впервые порог министерства на Арбате 35, я отправился прямиком к Солодовникову, а потом вместе с ним в кабинет ГАИ. Я впервые переступил порог этого кабинета, не представляя, что вскоре мне придется там бывать ежедневно и даже ежечасно.

Но спустя пару лет Солодовникова младшего постерегла традиционная русская болезнь – пьянство. В то время с пьянством в аппарате министерств было очень строго, и вскоре ГАИ под давлением Отдела кадров был вынужден его уволить, несмотря на свой большой пиетет к его отцу. И тут ГАИ позвонил мне. К тому времени я уже был вне стен родного театра, но уже достаточно хорошо освоился в Госконцерте и чувствовал себя комфортно. Однако, когда ГАИ мне позвонил, я понял, что должен пойти к нему, хотя перспектива просидеть несколько лет в приемной мне мало улыбалась. Но жизнь показало, что в реальности это было совсем неплохо. Вскоре я ощутил и осознал систему работы бюрократического аппарата и даже, смею сказать, овладел искусством использовать его силу. Кроме того я впервые ощутил силу власти. Словом три года, которые я провел в кресле помощника министра (и даже одно время первого зам.министра) остались, как одни из лучших в моей жизни. Не говоря уж о том, после я вернулся в Госконцерт уже на значительно более высоком уровне. Но и после возвращении на Неглинную на Арбате, 35 приходилось бывать регулярно, почти ежедневно, т.к. там были два руководящих управления –Управление музыкальных учреждений и Управление внешних сношений (УВС, как его называли). (с Управлением театров у нас практически не было контактов, т.к. музыкальные театры находились в ведении УМУ). Кроме того приходилось посещать партсобрания, т.к у нас была единая парторганизация, а последние годы советской власти я был еще (с подачи директора Госконцерта Панченко) и членом парткома Министерства культуры СССР. Зависимость от Министерства исчезла вместе с исчезновением самого министерства в декабре 1991. И на какое-то время здание на Арбате 35 выпало из моей жизни.

На следующий день после распада СССР тогдашний Министр культуры СССР (на самом деле в этот день он уже не был Министром, т.к. Министерство перестало существовать накануне, передал здание по адресу Арбат 35 (которое собственно уже не принадлежало Министерству культуры СССР) в дар Дому Актёра , чье здание на углу площади Пушкина сгорело несколько лет тому назад. Из-за этого юридического казуса (и не только из-за него) здание у Дома Актёра не раз пытались отобрать, но артисты все-таки его отстояли

Прошло некоторое время, я еще раз покинул Госконцерт, и мой офис волей судеб разместился на пятом этаже знакомого здания почти под моим бывшим кабинетом на шестом. Там тоже прошло несколько веселых лет, отмеченных некоторыми знаменательными событиями. Например, отметили мое 50-летие – по окончании празднества в коридоре вдоль стены были выставлены 50 пустых бутылок из-под шампанского. Это было особенно приятно сделать в здании бывшего министерства культуры. Там же меня застигло известие о смерти ГАИ. В это время в здании было еще много различных служб и организаций, в которых было немало людей, сохранивших о ГАИ добрую память. Понемногу все (ибо знали о моем отношении к ГАИ) стали стекаться ко мне. Я выставил все, что имел на тот момент из спиртного, но народу было немало, и оно скоро кончилось. Кто-то побежал на Арбат за добавкой. Продолжили, но я отказался, сославшись на то обстоятельство, что в семье у ГАИ нет мужчин и мне придется с завтрешнего дня помогать в организации похорон. Посидели еще какое-то время, потом разошлись. На следующий день я узнал, что почти все участники вчерашних поминок (все, кто пил добавку) отравились.

Прошли годы. Я бывал на Арбате,35 довольно редко, эпизодически. Но как-то уже где-то в 2009-м мне надо было после проведения отборочного тура конкурса «Бельведер» (который проходил в здании театра «Геликон» на Новом Арбате) куда-то отправиться с австрийскими представителями конкурса. Сведения о близлежащих ресторанах у меня были скудные (точнее никаких), но кто-то мне сказал: «Чего лучше. Идите в ресторан ВТО». Я послушался совета и заказал столик по телефону. И вечером мы туда отправились. До этого этом ресторане я был только однажды на юбилее, проводимом Фондом Архиповой. Хотя на самом деле я там бывал многократно, когда это была столовая министерства культуры (но это было в другой жизни). В описываемый вечер мы поднимаемся на шестой этаж ВТО и видим, что ресторан закрыт на «спецобслуживание» (какой-то банкет) «Как же так? Ведь у нас заказ». – обескураженно спрашиваю я. «Ничего, ничего, не волнуйтесь - слышу в ответ, - мы для Вас приготовили столик в Музыкальной гостиной.» Что это за Музыкальная гостиная такая? И нас ведут … в мой бывший кабинет, Вернее в бывший кабинет ГАИ, совмещенный ныне с бывшей приемной, где когда-то стоял мой стол. И столик для нас накрыт аккурат на месте моего стола. На какое-то время я потерялся. Те же стены, тот же вид из окна и в то же время все другое. Посетителей практически не было. Только за отдельным столиком под собственным портретом сидел артист театра оперетты Веденеев и ел грибочки (которые он нам усиленно рекомендовал). Мне кажется, что до конца вечера я так и не пришел в себя.

Прошло еще время. Конкурс Оперетта Land. Первый тур должен проходить в Голубой гостинной ВТО. Опять вопрос: где это, что это? Оказывается это бывшая приемная Министра культуры СССР П.Демичева. Он был кандидатом в члены Политбюро. Поэтому его кабинет и гостиная (целый блок) имел даже отдельный вход с переулка и особую охрану. Туда входили с большим трепетом, затаив дыхание. Теперь в этом «священном» месте пели и танцевали молодые артисты оперетты, а в бывшем кабинете члена политбюро они переодевались. С тех пор конкурс проводился там еще, но у меня странное ощущение при входе в это помещение сохранилось до сих пор. ■