ISSN 1817–6542

СЦЕНА

la scène
the stage

№1
(141)
2023

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

К. Сомов. Арлекин и дама. 1921. Государственный Русский музей

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
dr_rodionov@mail.ru

Заместитель главного редактора
Александр Рубцов
a.rubtsov@bk.ru

Редактор
Наталия Каминская

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Редакционный Совет:

Ирина Баканова
Юлия Большакова
Александр Боровский
Сергей Гнедовский
Лев Додин
Елена Дунаева
Ольга Егошина
Сергей Женовач
Дамир Исмагилов
Евгений Каменькович
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Алевтина Кузичева
Зиновий Марголин
Борис Мессерер
Владимир Мишарин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска
(Польша)
Николай Песочинский
Беатрис Пикон-Валлен
(Франция)
Алексей Порай-Кошиц
Дмитрий Родионов
Елена Струтинская
Власта Смолакова
(Чехия)
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Марина Тимашева
Дмитрий Трубочкин
Владимир Урин
Александр Урсин
Александр Чепуров
Ирина Черномурова
Александр Шишкин
Елена Халипова
Надежда Хмелёва
Наталья Ясулович
Игорь Ясулович

СЦЕНА

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

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

Проект реализован при финансовой поддержке ООГО «Российский фонд культуры»

Издано при поддержке Союза театральных деятелей Российской Федерации

Издано при поддержке Министерства культуры РФ

Адрес редакции:
107031, Москва,
Страстной бульвар,10, стр.1
СТД РФ (ВТО) –
журнал «Сцена»

Контакты по подписке и рекламе:

Александр Рубцов
+7 917 523 31 45
a.rubtsov@bk.ru

Алексей Гусев
+7 916 055 8070
gusev.ap@mail.ru

www. the-stage. ru

© «Сцена», №1 (141) 2023
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

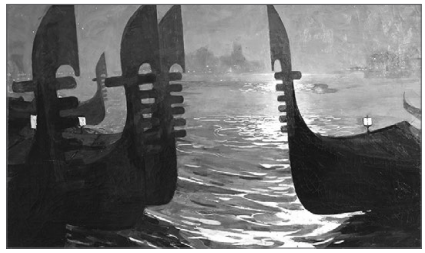
Зарегистрирован
Министерством печати
и массовой информации
РСФСР – свидетельство
№124 от 25 сентября 1990.
Перерегистрирован
Федеральной службой по
надзору за соблюдением
законодательства в сфере
массовых коммуникаций и
охране культурного наследия
– свидетельство ПИ №ФС77 –
21906 от 27 сентября 2005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

ISSN 1817 – 6542

Тираж 1000 экз.
Цена свободная
Подп. в печать 25.01.2023

16+

На 1 и 4 стр. обложки:



А. Головин
Носы гондол. 1896
Российский национальный
Музей Музыки

Журнал «Сцена» включён в ПЕРЕЧЕНЬ рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук.

№ в ПЕРЕЧНЕ 2266, ISSN 1817-6542, научные специальности и соответствующие им отрасли науки, по которым присуждаются учёные степени: 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение); с 30.06. 2022.

Приобрести журнал можно:
- В Москве – в магазине
театральной книги
(Страстной бульвар, д.10/34,
м. Пушкинская, Чеховская)
и в редакции
(Страстной б.,10, офис 47)

Редакцией в 2023 году осуществляется:

- целевая рассылка журнала
77 региональным отделениям
Союза театральных деятелей
РФ и 17 театральным
институтам и училищам

СТАНИСЛАВСКИЙ 160	4	**Константин Станиславский.** Письмо гимназисту А.Д. Бородулину
СПЕКТАКЛЬ	6	**Елена Стрельцова.** Золотой телец. Размышления после спектакля
	14	**Полина Богданова.** История, у которой нет конца
ФЕСТИВАЛИ	16	**Азалия Балгазина.** Эрьзя. Летящий к свету
	21	**Лариса Каневская.** Уроки самарской режиссуры
	23	**Екатерина Морозова.** Обетованная Земля Бориса Манджиева
ВЫСТАВКИ	31	**Евгений Авраменко.** …И улыбается под сотней масок — Смерть
	38	**Дмитрий Родионов, Александр Рубцов.** Птицы, цветы и мечты
ПРОФЕССИЯ-РЕЖИССЁР	42	**Николай Скорик.** Немного тишины… К юбилею Олега Ефремова
ПРОФЕССИЯ-ХУДОЖНИК	50	**Алан Кокаев.** Осетинский театр художника: спектакль «Небесное зеркало» обрядового театра «Арвайдан» Виолы Ходовой
	57	**Инна Безирганова.** Айвенго Челидзе - рыцарь грузинской сценографии
ПАМЯТЬ	65	**Андрей Слоним.** Служение свету, любви и добру
НАСЛЕДИЕ	71	**Галина Казноб.** Антигона. Решительный шаг. 1904
ОБРАЗОВАНИЕ	75	**Елена Халипова.** Приобщать новые поколения к культуре и искусству
ТЕАТР КУКОЛ	83	**Наталия Каминская.** Замахнуться на Вильяма
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	87	**Люба Стерликова.** Миллион новобрачных
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ	88	**Анастасия Макухина.** Театральные учреждения в социальных сетях: к вопросам коммуникации со зрителем
ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР	95	**А.Б. МД Зиаул Хок Буйян.** Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения»
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	105	**Полина Богданова.** Структурные трансформации драмы
	109	**Иван Атаманский.** Функционирование иммерсивного театра в современную эпоху
ПРОФЕССИЯ-ДРАМАТУРГ	113	**Аглая Прокофьева.** От шести до шестидесяти
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	115	
НАШИ АВТОРЫ	118	
АННОТАЦИИ	120	

ПИСЬМО ГИМНАЗИСТУ А.Д. БОРОДУЛИНУ

КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

С 19 февраля по 23 марта 1901 года Московский Художественный театр находился с гастролями в Санкт-Петербурге, в афише «Дядя Ваня» и только что – 31 января - состоявшаяся премьера - «Три сестры» А. П. Чехова, а также «Одинокие», «Геншель» Г. Гауптмана, «Доктор Штокман» Г. Ибсена. Станиславский занят практически каждый вечер, днём – репетиции. В это же время юный гимназист из Рыбинска Александр Бородулин пишет взволнованное письмо Станиславскому, где признаётся в своей любви к театру и просит взять его помощником. Спустя несколько дней, не получив от К.С. ответа, Бородулин пишет следующее, ещё более взволнованное, послание. Станиславский ответил Бородулину, это письмо было впервые опубликовано в 1960 году[1]. Письмо же гимназиста впервые было опубликовано только в прошлом году[2]. Их совместная публикация осуществлена «Сценой» впервые. Эти письма, безусловно, не только исторические свидетельства бытия Художественного театра раннего периода, но, прежде всего, документы, свидетельствующие о духовной жизни людей того времени, их потребности в утверждении нравственных идеалов. Станиславский направляет молодого человека к саморазвитию, высоким образцам, говорит о творчестве Ибсена, как вершине мировой литературы. К этому времени в Художественном театре уже были поставлены «Эдда Габлер» (19 февраля 1899), «Доктор Штокман» (24 октября 1900), «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» (28 ноября 1900), впереди – в этом же 1901 году - «Дикая утка» (премьера состоится 19 сентября). А позже будут поставлены ещё пять произведений Ибсена.

А.Д. БОРОДУЛИН - К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

1901 г. [Февраль или начало марта 1901, Рыбинск]

Милостивый государь

г. Станиславский!

Я слышал, что Вы, человек любящий свое искусство, человек, желающий поднять его, потому что оно пало. Это правда. Так выслушайте другого человека, который не менее Вас его любит, готовый отдать за него свою жизнь. Я гимназист пятого класса, 16 лет от роду, с детства моего мечтою было стать актёром.

В гимназии я учился порядочно, но этот год плохо, это понятно, я вместо уроков декламировал Уриэля Акосту или что-нибудь другое и притом часто ходил в театр. Несмотря на то, что игра неважная, я с завистью смотрел на актёров, думая, когда-то я буду играть? Я послал режиссёру Максимову письмо, просил его позволить играть у них. Писал ему, что я с жаром начну играть, - ответа не было. Грустно, больно стало мне - что делать, и вот теперь я решился писать к Вам. Вы любите театр, - а неужели Вам не приходила на ум мысль: «Кто заменит нас? Кто будет продолжать это дело? Неужели оно сгниёт? И вот я прошу Вас взять меня, молодого, ещё полного сил юношу к себе. Я буду Вашим помощником, Вашим апостолом. Я буду служить искусству для искусства. Господин Станиславский, верьте мне — это не минутная вспышка, не мимолётное увлечение, а идеал, цель всей моей жизни. Неужели Вам не надо помощника, который будет верен и послушен вам, как сын (да, духовный сын). Подумайте хотя ради искусства, которому Вы служите. Я не буду хвалить себя - нет, но говоря совершенно беспристрастно, мое декламирование и игра производила на многих большое впечатление. Хотя ни моя фигура, ни лицо не блистательны, а особенно мой нос, он очень груб, но неужели это может послужить препятствием - не верю.

А. Бородулин

Мой адрес: Рыбинск (Ярославская губерния),

Кузнецкая улица, дом Гулякова, кв. № 6

Ради бога напишите хоть строчку. Да или нет. Что бы ни было, это останется между нами.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ – А. Д. БОРОДУЛИНУ

С.-Петербург 11 марта 1901

Милостивый государь

Александр Дмитриевич!

Я не писал до сих пор потому, что был очень занят: от 12 до 5 ч. – репетиции, в 6 ½ - уже за гримировальным столом, и спектакль до 12 ночи. Так провожу я каждый день (не думайте, что театральные лавры даются без труда).

Ваше первое письмо мне очень понравилось своею молодой искренностью, и, несмотря на большую переписку, я решил, что должен ответить на него, так как пережил и перечувствовал всё то, что Вы ощущаете теперь. Я знаю, что могу дать Вам добрый и разумный совет. Не скрою от Вас, что второе письмо мне не понравилось. В нём сквозила какая-то обида провинциала. Фразы: «Если не надо, я и не навязываюсь»… «Авось я как-нибудь и сам продерусь» и т.д. Лучше было бы, если б я не читал этих слов!.. Они намекнули на то, что у Вас, совсем молодого человека, уже до некоторой степени натянуты струны самолюбия. Если это так, то это очень опасная почва для будущего актёра. Я хочу забыть об этих словах, которые мешают мне говорить с Вами по-товарищески.

Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр – это самая могущественная кафедра, ещё более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человеческих, и они сделали её местом разврата. Моя задача, по мере сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере сил, выяснить современному поколению, что актёр – проповедник красоты и правды. Актёр должен для этого стоять выше толпы, талантом ли, образованием ли, другими ли достоинствами Актёр прежде всего должен быть культурным и понимать, уметь дотягиваться до гениев литературы.

Вот почему актёров, на мой взгляд, нет. Из тысячи бездарностей, пьяниц и недоучек – так называемых актёров – надо отбросить 999 и выбрать одного, достойного этого звания. Моя труппа состоит из университетских людей, техников, кончивших средние и высшие учебные заведения, - и в этом сила нашего театра.

В Вас родилась любовь к театру. Начните же приносить ему жертвы, так как служение искусству заключается в приношении ему бескорыстных жертв. Учитесь… Когда будет грамотным и развитым человеком, приходите ко мне, если и тогда моя работа будет Вам по душе. Вместе со мной и со всеми моими товарищами готовьтесь идти по тернистому, тяжёлому и мучительному пути, забывая о славе и любя своё дело. Всё это осуществимо, конечно, только в том случае, если у Вас есть талант… Но одного таланта мало, особенно в театре XX века – Ибсены в квадрате, по философскому и общественному значению, займут репертуар нового театра, а таковых авторов играть могут только культурные люди. Провинциальным оралам и кривлякам пришёл конец, и скоро, бог даст, настанет время, когда законом не будут допускаться к служению на сцене безграмотные люди, об этом хлопочет теперь съезд артистов. Чтобы проверить мои слова, прочтите пьесы Ибсена «Строитель Сольнес», «Эдда Габлер» и сами решите, сколько Вам надо учиться ещё, чтобы понимать этого мирового гения. Это только цветочки, а ягодки ещё впереди. Итак: учитесь, и тогда я охотно беру Вас помощником; останетесь неучем – я буду считать Вас врагом сцены и направлять против Вас все стрелы.

Ваш доброжелатель К. Станиславский

Простите за плохое писание и за описки, нет времени перечитать. Пишу в антрактах спектакля. ■

[1] *К.С. Станиславский. Собрание сочинений в 8 т. Т.7. Письма 1886-1917. -М.: Искусство, 1960. С. 207.*

[2] *Письма в Художественный театр. Т.1. 1898 – 1913. М. – Навона, 2022. С.93.*

ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕЦ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

ЕЛЕНА СТРЕЛЬЦОВА

«Слон». А. Копков. Невероятное событие в одном колхозе в 2-х действиях
Брянский театр драмы им. А.К. Толстого. Режиссёр **Юрий Попов.** Художник **Максим Галкин**
Художник по костюмам **Любовь Подгорбунская.** Художник по свету **Наталия Гара**
Хореограф **Светлана Скосырская.** Премьера **8 октября 2022**

«Слон» Александра Копкова (1907 – 1942) - пьеса, которую редко увидишь на современной сцене. Имя драматурга забыто, как забыты имена крестьянских поэтов и прозаиков, в большинстве расстрелянных. Само слово «крестьянин» вымывается из памяти. Искажаются темы, выраженные в цикле пьес Копкова о гибели русского крестьянства («Он ещё жив», «Ату его!», «Слон», «Царь Потап»). Советских писателей этой проблематики высокомерно назвали «деревенщиками».

Не только для Брянского театра драмы, но и для дальнейшей настоящей жизни отечественного театра выбор такой пьесы - пьесы исторической, о времени «великого перелома» - принципиально важен. Вот почему. Включение в репертуар произведения из жизни села, работа режиссёра и актёров с материалом остро болезненных смыслов требуют от зрителей не только аплодисментов, одобрительного смеха, горькой усмешки или, напротив, озлобленности непонимания: зачем это? запретили пьесу в 30-е годы XX века и правильно сделали. «Слон» сегодня обращён к исторической памяти народа. И, в частности, к памяти современного человека, во многом «омеханиченного», технократически обработанного, полого. Когда-то одна грешная королева по имени Гертруда при свидании с сыном сформулировала прозрение от собственной ослеплённости так: «Ты мне глаза направил прямо в душу». Спектакль Юрия Попова нацеливает зрителя на изменение взгляда, на «мыслящий глаз», обращённый зрачками в душу. Если мы, конечно, уверены, что душа в современном гражданине-горожанине не отмерла за ненадобностью и ещё доступна проницанью. Невероятное событие, случившееся в колхозе «Светило» и азартно, без балаганного насилия разыгранное на большой сцене в театре большого города, - отражение ситуации духовного кризиса, остро обнажившегося к настоящему моменту. Истоки кризиса - в том времени. Следствия, результат - сегодня. Пьеса Копкова, как любое по-настоящему талантливое произведение, оказывается суперсовременной, вскрывает главную проблему нашего времени и нашего общества. Прежде всего это проблема идеологическая - кризис веры.

С Л О Н - не аббревиатура «соловецкий лагерь особого назначения». С л о н - кусок чистого золота. Клад. Он, в форме слона-копилки, найден новоиспечённым колхозником Гурьяном Гурьяновичем Мочалкиным (Юрий Киселёв). Спектакль, в центре которого повторяющаяся сцена, когда к горящему золотым блеском (художник по свету - Наталия Гара) «светилу-слону» тянутся с жадностью «миллионы» рук, - о ложной вере в могущество денег. Следовательно - о духовных подменах. Это - немая сцена в рамках частной жизни колхозников. Почти по-гоголевски страшная. Картина поклонения золотому тельцу-слону нарисована не только светом. В рамках жизни государственной, общественной она дана пластическими мизансценами массового энтузиазма (хореограф Светлана Скосырская). Вынесенные на край подмостков, танцевальные коллажи горизонтальны, барельефны по отношению к вознесённому высоко над людьми «светилу». В виртуозно поставленных и исполненных «танцевальных зонгах» переданы дух и стиль эпохи первой пятилетки (1928/29 – 1932/34), скоростные темпы индустриализации. Частная жизнь человека возникает на фоне исторических перемен. Сверх такого монтажного сопряжения частного и общего, ожившие барельефные панорамы отсылают к полотнам художников, на кото-

рых люди в экстазе поклонения идолу пляшут на площади перед золотым тельцом-быком.

В финале спектакль о ложной вере приводит Мочалкина, одного из соблазнённых, к себе - настоящему, сильному любовью к родной земле. Ей-то всё равно, как её называют. Колхозная, советская, кулацкая, бедняцкая. Это преходящее. Она - вечная, бесценная. А мужик «приставлен к земле с заранее и хорошо продуманным расчётом не на погибель её и запустенье, а на обилие плодов земных, на радость каждой птичке, зверку и самому человеку» (С. Клычков). До финала с мужиком произойдут удивительные приключения. Он встретится во сне с чёртом и Стенькой Разиным (Сергей Макухин). С помощью незаряженной берданки будет всем семейством обороняться от односельчан, захотевших урвать от слона хоть кусочек. Размечтается почти до сумасшествия о счастливой жизни в Америке. Наконец, состроив за три часа домашний дирижабль, полетит на нём в космос, на Юпитер. Берданка, потеряв терпение, в руках младшего сына Пашки (Дмитрий Титов), как финальный аккорд, выстрелит. Фантастика в спектакле остраняет простую истину - где родился, там и пригодился. Мочалкин упадёт на землю. Притяжение земли, зов земли-матери, мистическая связь человека и земли - откровение, позитив и пьесы Александра Копкова, и спектакля Юрия Попова. Тут редкий сегодня в театре случай, когда режиссёр идёт за смыслами Автора, а общая культура постановщиков и исполнителей эти смыслы акцентирует.

В спектакле два игровых зачина: живописно-музыкальный и жанровый. Сначала, когда занавес отделяет зал от сцены, нас оставляют наедине с полосками спелой ржи. Ряды жарко-жёлтых колосьев, по-театральному нескрываемо бутафорских, на подвижных платформах, приглашают зрителей приблизиться к золотому богатству, щедрому дару земли-кормилицы. «Рожь, шумит, качается…» Из полосок выходят девушки. В руках фонари. Начинается песня (педагог по вокалу - Ольга Немцева). Девушки ищут что-то, кого-то. Живописная солнечная картина продолжена следующей, когда раздвигается занавес. В лунном свете ночи колхозники с высоко поднятыми фонарями включаются в поиск. Человек пропал! Таков первый театральный эпиграф. Он усилен песней Александра Долуханяна и Антона Пришельца про эту самую рожь, которая шумит и клонится. Девушки, выходя на авансцену, задушевно поют: «Ой ты, рожь, хорошо поёшь. Ты о чём поёшь, золотая рожь? Счастье повстречается - мимо не пройдёшь, ой, ты, рожь». Лирический живописно-музыкальный посыл настолько неожидан, что зал от таинственной его интимности и простоты мгновенно затихает. Эмоциональное воздействие включено. Внимание настроено на любовно-семейную коллизию, в центре которой всегда, во все времена - мечта о счастье. Передача мысли и передача эмоции совмещаются. Поэтическая атмосфера, восприятие пейзажа снимает как политическую заострённость спектакля, так и ожидаемую снисходительность отношения горожанина к «деревенщине», балаганность, обычную в постановках «Слона».

Сцена из спектакля «Слон» А. Копкова. Брянский театр драмы им. А. К. Толстого. Реж. Юрий Попов. Худ. Максим Галкин

Второй театральный эпиграф - п л а ч Марфы Мочалкиной, «жалобной женщины», по вдруг исчезнувшему мужу. Ирина Никифорова в роли Марфы не столько переживает настоящее горе, сколько с долей лукавства смакует общее внимание, какое нежданно-негаданно на неё свалилось. Она и жалка, и величественна. Распахивая руки, она рыдает и, жалуясь миру, распределяет тяжесть груза на всех колхозников. «Ой, на кого ты раскапризился? Ой, на кого ты раскуражился? Не на меня ли, греховодную, иль на волюшку колхозную?» Плач, поэтическое в основе причитание, поддерживая семейную линию, вырывается на большие просторы родного отечества. И переводит действие в другой жанровый регистр, на-

Сцена из спектакля «Слон» А. Копкова. Брянский театр драмы им. А. К. Толстого. Реж. Юрий Попов. Худ. Максим Галкин.

страивает на волну народного плача «о волюшке», выдаёт трагическое недоумение раскола: искать человека или рожь убирать? Вопрос колхозники трактуют не в материальном, хозяйственном плане, но в плане духовном: «Рожь вам дороже, чем живая душа?» И, как удар хлыста, получают в ответ истину в последней инстанции: «Ясное дело - рожь дороже». Вопрос конфликтен во все стороны. Как вообще стало возможным гибельное сталкивание этих «субстанций»? Как могло случиться то, что названо п е р е л о м о м? Человек есть живая душа. Она пропала. Её искать надобно. Будет она держать щупленькое или крепенькое тельце - рожь не пропадёт никогда. Поиск живой души в перенапряжённом поле нашей жизни, думаю, - конкретное послание современникам в спектакле-плаче Брянского театра.

В русском театре с самого зарождения театрального конструктивизма установка была предназначена для разделения зрелища и здания. Она - «сцена на сцене». Цель - поместить спектакль в другую атмосферу, вынести в открытое пространство. Сценическую конструкцию можно было собрать на улице и организовать вокруг массовое действие. В «Слоне» такую «сцену на сцене» выстроил художник Максим Галкин. На авансцене полоски ржи - изначальная заявка на перенос действия за пределы города, в поля, в колхоз. В глубине сцены – сценический станок «скелетных форм». Он смонтирован из разноуровневых площадок-планшетов, лесенок, кубов. Монтаж, надо заметить, рождён конструктивистской поэтикой. В нужные моменты каркасные конструкции способны с помощью спортивно натренированных актёров превращаться и в трибуну, и в подиум, и в постамент, и в чердак, и в окно, и даже в домашний дирижабль. Театральный трансформер нацелен на главный образ спектакля. Это - русская печь, белёные её стенки, с устьем прямо на зрителей. Вот жизненный центр крестьянской вселенной, любого крестьянского дома, здорового, прочного мира и лада, которым грозил «великий перелом». При том, что в «Слоне» сталкиваются поток колхозной жизни и «индустриальный поток», то, что я назвала «танцевальными зонгами», спектакль не распадается на фрагменты. На стыках режиссёрской монтажной композиции и рождается спектакль-плач об историческом конфликте столкновения коллективизации и индустриализации.

В монтажной поэтике выполнены костюмы (художник по костюмам - Любовь Подгорбунская). Костюмы на актёрах «индустриального потока» отсылают к прозодежде, рабочим комбинезонам, «стальным», «металлизированным» мотивам времени Магнитки и Днепрогэса, монументальности «Рабочего и колхозницы». Одна из крестьянок в этом потоке Варвара Протасьевна (Ольга Иванова) - «колхозница без возраста». Она будто сошла с пьедестала мухинского шедевра из нержавеющей стали, воспевающего смычку города и деревни, но и сцепление в единый образ «нержавеющих», нестареющих «новых» людей. В графически точном исполнении Ольги Ивановой Варвара Протасьевна победно вздымает ввысь серп. Только вот она в шлеме: или авиатора, или танкиста. В этом спектакле даже головные уборы «играют». В те времена на арену истории выходили покорители неба - пилоты, и танкисты. «Костюмное смешение» - не ирония и не повод для «ретроспективной склочности». Эпизодическая роль «вечной колхозницы» - ещё один художественный аргумент в пользу спектакля о том, как живого человека превращали в сверхсущество со стальными руками-крыльями и сердцем-пламенным мотором.

Костюмы колхозников и колхозниц - свободного кроя, пастельных тонов полотна, словно выгоревшего на солнце. А, например, одежды семейной парочки, афериста Цаплина и его жены-пособницы Аллы Никандровны (Андрей Савченков и Юлия Филип-

пова) - вызывающе яркое «пятно нэпа». Чужеродное, оно изнутри взрывает скромные оттенки жизни этого места. Через костюмные контрасты вбрасываются в спектакль «закадровые», «внесценические» эпизоды реальности, расширяя повествование, вынося его за пределы «невероятного события» в одном колхозе. Картинки быта, личных отношений в разных семьях сталкиваются с сюжетом масштабного сдвига, раздрая в отношениях города и села. Сдвига идеологического в смысле разрушения целостности русского мира, прочности веры.

Приведу пример «внесценического» факта, превращённого на сцене в игровую мизансцену. Факт из истории коллективизации. Когда созревал хлеб, пионеры по указанию комсомольцев должны были с караульных вышек следить, чтобы никто не состригал колоски. За бдительность пионеры награждались парадными костюмами. Костюм состоял из белой ситцевой майки и синих (или чёрных) сатиновых трусов. Сторожевые пионерские отряды называли «лёгкой кавалерией по охране урожая». И на сцене оживает в пляске «лёгкая кавалерия». Красных галстуков на исполнителях нет, но это она: белые майки, чёрные трусы. Нет сатирического, обличительного нажима, есть попытка возвращения исторической памяти. Что делает честь талантливому постановочному содружеству. Зрелищные, почти концертные композиции, «театральные зонги» Светланы Скосырской передают атмосферу оптимизма, молодого задора, энтузиазма, порыва в будущее - и встраиваются в более глубокие взаимоотношения человека и времени. Актёры, занятые в массовых танцевальных сценах, словно бы прошли школу «Синей блузы» и в агитационном азарте,

Сцена из спектакля «Слон» А. Копкова. Брянский театр драмы им. А. К. Толстого. Реж. Юрий Попов. Худ. Максим Галкин.

в маршевых ритмах исполняют «исторические отсылки» к жизни страны. Жизнь страны, эти более глубокие взаимоотношения человека и времени, повторю, режиссёр предлагает рассмотреть, как схватку коллективизации и индустриализации. Именно так: мир раскололся, трещина прошла через душу землепашца, хлебороба. Зачем пахать-сеять, если всё можно купить? Были бы деньги. Отчуждение, отвычка от земли рождает в главном копковском персонаже раздвоение, раздражение мечтой. Золото слона и золото ржи готовы к битве.

Система трагической несовместимости разнонаправленных целей государства в период «великого перелома» - канва художественного замысла режиссёра в этом необычном «Слоне». В хорошо продуманной системе музыкальная партитура спектакля тоже смонтирована по принципу контраста. Русские песни привычны слуху и воспринимаются знаками конкретного времени. Здесь не только «Ой ты, рожь», но и «Из-за острова на стрежень», «Крутится, вертится шар голубой», «Марш энтузиастов», «Широка страна моя родная», «Родина слышит». Куплеты из песен сюжетны, служат расширению зрения. Как если бы к театральному действию подключились киноэпизоды из классических советских фильмов. Своеобразная безэкранная зрелищность. Всем знакомая наша песенная мелодичность жёстко сталкивается с музыкой современного американского композитора Джона Уильямса. Он работал со Стивеном Спилбергом и Джорджем Лукасом над «Челюстями» и «Звёздными войнами». В его музыке есть плач скрипки, лёгкие перезвоны. И всё-таки в «UnderwaterSiege» или «Seaattac» ухо режут диссонансные лейтмотивы нарастания опасности, азарта охоты, погони, ужаса перед бедой, перед неизвестностью. При таком демонстративном монтаже возникает потрясающий спецэффект. Он подчёркивает атмосферу тревоги при кажущемся спокойствии, нарушения тишины и порядка, угрозы хаоса. Музыкальные «рубцы» выталкивают на поверхность главный «хит» спектакля - «Время, вперёд!» Георгия Свиридова. Тут необходимо отступление.

Стоит вспомнить всё по порядку. Маршевый оптимизм свиридовского шедевра, кажется, целиком и полностью держит «индустриальный поток» спектакля. Музыка была написана к фильму Михаила Швейцера «Время, вперёд!». Название заимствовано у Маяковского. В пьесе «Баня» (1929-1930) «Марш времени» скандируют массы, улетающие на машине времени в будущее.

Взвивайся, песня,
рей, моя,
над маршем
красных рот!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!
Вперёд, страна,
скорей, моя,
пускай
старьё
сотрёт.
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!
Шагай, страна,
быстрей, моя,
коммуна –
у ворот!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!
На пятилетке
премией
мы –
сэкономим год!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!
Наляг, страна,
скорей, моя,
на непрерывный ход!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!
Сильней, коммуна,
бей, меня,
пусть вымрет
быт-урод!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд!

Валентин Катаев взял лозунг-заклинание «Время, вперёд!» для названия повести про ударников Магнитогорского металлургического комбината. Магнитку называли промышленным локомотивом страны. «Наш паровоз вперёд летит, в коммуне остановка…» Пятилетка - дочь революции, «красных рот». Она в городе то, что в селе слон - обещание будущего безбедного счастья, исполнение великой народной мечты о рае на земле. Грандиозная претензия покорить, обуздать само время, чтобы в невероятном скачке достигнуть всеобщего блаженства, - стержень эпохи индустриализации. «Быт-урод» вымрет обязательно. «Я заставлю время и стоять, и мчать в любом направлении и с любой скоростью!» - У Маяковского. Даёшь! Догнать-перегнать! Пятилетку в четыре года! - У Катаева. «…Бородатые мужики в лаптях, молодёжь со значками КИМа (коммунистический интернационал молодёжи) на косоворотках, мужчины и женщины показывали чудеса самоотверженности и неутомимости, удивляя даже американцев» - в воспоминаниях очевидца.[1] Пятилетке - рекорды. Ей - верность. Ей - жизнь. Ради мечты. Щуплые, из плоти-крови тельца втискивали в стальное пространство. Иначе сметёт, срежет «человеческий балласт» поставленное на службу пятилетке время. Заявка на невиданного в истории человечества нового человека-покорителя всеми средствами отформовывала массовое сознание. И отформовало. Страну, однако ж, населял человек обычный, щуплый, «старый». Житель сёл и деревень. «Аграрное перенаселение в деревне (тот самый «балласт» - ЕС) к концу первой пятилетки было ликвидировано». В результате второй пятилетки (1933-1937) «трудящиеся СССР в своём подавляющем большинстве стали атеистами».[2]

У Свиридова упругие, напористые ритмы фортепьяно и ударных набирают мощь броска, напитываются силой победного шествия. Музыка передаёт почти сверхъестественное ускорение. Время, действительно как локомотив, мчится без удержу, рассекает пространство, разгоняется вперёд! Звуки передают свист скорости. Вдруг в спектакле возникает ощущение надвигающейся беды. Это «вдруг» появляется на монтажном стыке: чрезмерность оптимизма у Свиридова сравнивается с нарастанием ритмов атаки из мелодий к «Челюстям». Погоня акулы за человеком бесшумна, а звуки охоты на человека угрожающе громки. Они похожи, как ни странно, на скоростной разбег поезда, его нарастающее ускорение.

[1] *С Гаев Ю. Как строили Днепрогэс... // https:// proza,ru/2015/07/02/574. Дата обращения: 03.11.2022.*
[2] *МСЭ. – Москва: 1959. Т.7. С.498, 771.*

Вариации визгливых всхлипов, лязгающих звуков и механического скрежета в музыке американца приводят в спектакль мотив крушения - сверхскоростной поезд сошёл с рельсов. Музыка Свиридова оказывается чревата опасностью катастрофы. Смысл заклинания «Время, вперёд!» углубляется. Снимается привычный залакированный налёт пафосности. Гениальная музыка, при такой монтажной склейке, оказывается трагическим голосом эпохи «великого перелома». А вся партитура «прореживается» акцентами балалайки.

Роль деревенского мужика, «мечтателя о буржуазной жизни» - сложнейшая в цепочке «похожих» городских ролей в драматургии 1920-30-х годов: от эрдмановских Гулячкина и Подсекальникова до Присыпкина-клопа. От рассказа о полёте в чёрную дыру колодца, где и был найден слон, подарок чёрта, - до полёта финального Юрию Киселёву важен мучительный процесс схватки добра и зла в душе. Мытарства души. Пожалуй, Киселёв играет тип русского человека, неподдающегося никаким переломам. Такого «бросает» то в жар, то в холод, то в топку коллективизации, то в бетономешалку индустриализации. Он терпит немыслимые, нечеловеческие перегрузки – и выдерживает. Даёт слабину лишь при очной ставке с «жёлтым дьяволом». Но и этот нажим, самый коварный, в конце концов, одолевает. Освобождение от магнетизма денег, очищение души любовью – ключ к роли Мочалкина в спектакле Брянского театра. Если представим визуальную картину, которая открылась Мочалкину-парашютисту – земля как сияющее золото неубранной ржи - поймём тот чувственный восторг любви, свободы от золотого тельца-слона, который передаёт актёр в «монологе возвращения».

«Земля притянула. Притянула земля… Как оторвался я от земли-то, сразу весь и перевернулся. Как встал я да посмотрел вниз, как развернулась предо мной земля советская, колхозная - я так и ахнул. А она словно мне кричит: «Куда ты, Мочалкин, летишь? Чего ищешь?» …Вскочил, распахнул тулуп, перекрестился, и никакого страху. «Ну, говорю, принимай, земля!» - и полетел. Лечу, как знамя, - глаза открытые, сердце горит. У другого бы на моём месте льдом покрылось, глаза бы лопнули от страха, а я лечу и улыбаюсь, улыбаюсь и лечу». Вот рождение «мыслящего глаза», когда обращены глаза зрачками в душу. Потому Мочалкин Юрия Киселёва не падает с небес, а летит земле навстречу, подчиняясь её материнскому зову. Слон забыт, не застит ум и сердце бредом глупой мечтательности и ложью о том, что всё можно купить. Киселёв, как стихотворение в прозе, дарит этот монолог-исповедь зрителям, миру. Актёр в роли Мочалкина проживает историю преодоления величайшего соблазна, историю спасения души, отринувшей искушение от дьявола.

Мечты об Америке - кульминационный момент роли. Здесь в Мочалкине Киселёва обнажается сладострастие, бешенство мечты, распалённость воображения, отравленного ложной верой: «В Америке всё можно купить там ничего не продажного нет, все говорят». Сцена утопической мечтательности - одна из сильнейших сцен спектакля. Она заставляет очнуться, заново пережить сегодня гоголевское послание будущему: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придёт в порядок и земное гражданство» (из письма Белинскому, июль-август 1847 года). В спектакле вполне отчётлив «гоголевский след». От Гоголя - гротескное невероятное событие. От Копкова, поставленного Поповым, - лирический плач. В репертуаре Юрия Киселёва есть ШВОХНЕВ, с его прославлением шулерства, карточной игры как искусного обмана в «Игроках». Есть Анучкин, с его видами на «благородство» жены, говорящей по-французски в «Женитьбе». Амплитуда колебаний, взаимоисключающих настроений явно по силам таланту и мастерству исполнителя, актёру психологического внимания, умеющему накапливать сильные эмоции и щедро тратить их на сцене. Энтузиазм сверхъестественных преувеличений в кульминационной сцене «Слона» можно расценить как ситуацию «поприщинского скачка», мгновенного скоростного прыжка во времени. В семейной картинке отражается грандиозная идея броска в счастливое будущее, провозглашённая государством. Время, вперёд! Кто был никем, тот станет всем! Порыв Мочалкина в Америку открывает безумный мир искалеченного сознания, когда сталкиваются наивность и простодушие «щупленького» человека, и извечное его желание получить чудесным образом всё и сразу. Прыжок в другую счастливую жизнь -ч т о это для Гурьян Гурьяныча? С помощью золота это вот что: сам бы отец семейства стал бы Фордом, купил бы себе сто-тристаэтажный дом. Поняв, что зарапортовался, согласился на трёхэтажный: его протопить-обогреть легче. Аргумент практического крестьянского ума сметается напором неутолённой жажды уважения, всемогущества. Интонации меняются, становятся более властными. И вот он, богач, хочет вырабатывать бомбы, хочет алмазные

часы, браслет… Жену Марфу - в прислуги! Марфа, впрочем, даёт мужу отпор. Её бунт против главы семьи - меня приодеть, так и за царя не стыдно! - выдаёт градус перевозбуждения, дурмана. В остальном Марфа Ирины Никифоровой - добрая, любящая хозяйка дома. В её библейском имени суть. Митю, старшего сына (Дмитрий Ненахов) назначим профессором. Из младшего Пашки сделаем министра. Дочку Дашу (Юлия Ростопчина), которая «не совсем умная и не совсем дура», превратим в богиню красоты или - бери выше! - в Богородицу. Дашке, явно засидевшейся в девках, пора замуж, да не берёт никто. И она скулит с печки жалобно: «Поедем, тятя, в Америку, там меня возьмут». Так по-бытовому сочно, смешно, простодушно уничтожается горячечный бред прославления «американской мечты».

Если за деньги можно выкупить человека даже из ада, то невероятное событие в колхозе «Светило» есть картина инфернальной сделки купли-продажи. Товар - душа. В спектакле есть несколько сцен-крупных планов. Сцен откровенно идеологических, не в грубо-политическом смысле понятия, но в первоначальном, исконном смысле оформления жизни на духовных основах. По Гоголю - на основах «высокого небесного гражданства». В инфернальном контексте эпизод купли-продажи души с акцентом смеха сквозь слёзы сыграна встреча Мочалкина с отцом Лукьяном (Михаил Кривоносов). Поп Лукьян, как чёрт в фильме «Вечера на хуторе близ Диканьки», пролез в дом через трубу и вывалился из устья печки прямо к ногам Гурьян Гурьяныча. Взлохмаченный, в подряснике, он, однако ж, не потерял с головы скуфейку, повседневную шапочку священнослужителя. Её носят вне богослужения. Скуфейка имеет форму луковки, то есть форму храмового купола. В печи луковка Лукьяна не смялась, не потерялась. Прослышав, что Мочалкин продал душу, поп захотел и свою продать. Разгорелась серьёзная беседа о цене товара. Лукьянова душа плохонькая, слабенькая, дешёвенькая. Гурьяновская, разумей, - сильная, дорогая. Михаил Кривоносов ведёт роль осторожно, между стыдом и откровенностью бесстыдства, будто стесняясь этой своей дешёвой души. «Душа нужна, но деньги нужнее». Священнослужители были причислены к кулакам. Они как класс уже ликвидированы. Уже окружают попа атеисты. Да и церкви поразрушены. Его, Лукьяна, нет, не должно быть, но он есть — вот он, живой и в скуфейке. Он мается, мучается, но не перестал сознавать себя священнослужителем. В таком батьке, нелепом, кажется, тоже переломанном, чувство вины, совестливость не вытравлены. Кривоносов укрупняет в попе Лукьяне внутреннее брожение: отчаяние от межеумочного существования, великое унижение от властей, греховное вероотступничество - и желание искупления греха, очищение от скверны «купли-продажи». Он предлагает пустить золото слона на строительство церкви. И получает хлёсткий ответ: «Ты с ума сошёл, батя! Церковь дай, а кто молиться будет, когда выстроим? - Кто-нибудь будет, найдутся желающие». В исполнении Михаила Кривоносова присутствует бережность смехового воздействия на зрителя. Ценнейшее отношение и к роли, и к тому, что з а ней, в действительной сегодняшней жизни. Странная, тихая, печальная пародия.

Пародийная стихия в этом спектакле знает своё место. Она легка - и только.

Вот крупный план сцены иного пародийного наполнения. Сцены-шаржа. «Голова» колхоза Курицын Иван Давыдович – Алексей Дегтярёв. В его исполнении председатель, несмотря на начальственно-командирский запал, - жалок. Он боится, как бы в чём не ошибиться, как бы чего не вышло. Начальник, похожий на двадцатипятитысячника, далёкого от крестьянской жизни, быть может, требует сострадания. Хотя именно он, Курицын, бросает в массы «истину» - рожь дороже души человека. Рожь-то колхозу, а кому душа - не ведомо. Он приучен выполнять приказы - и отучен от самостоятельного поиска решений. Митя, старший сын Гурьян Гурьяныча, после приказа отца разъяснить кое-что Курицыну, восходит на трибуну, ею мгновенно становится голбец печки. Устраивается нечто похожее на домашний митинг. Дмитрий Ненахов в роли Мити превращается в оратора-вождя, то ли Ленина, с выброшенной вдаль, указующей в будущее рукой, то ли Троцкого с его ораторским темпераментом. Повелительно, оглушающим митинговым голосом мальчик-очкарик бросает вниз «голове» Курицыну: «Ты что? Что тебе здесь стадо баранов? Сиди и молчи». Алексей Дегтярёв-Иван Давыдович после приказа Мити сидеть и молчать выходит на край сцены, на глазах зрителей как-то съёживается, кепка съезжает. И - берёт под козырёк ладонью сломленной, будто бы с трудом распрямляющейся из-под гнёта. Выражение лица актёра «сползает» от испуга к ужасу. Крупный план приближает к зрителям лицо глубоко скрытого страха, вырвавшегося из тайных глубин. Сильная сцена. Потому что пародийными штрихами передана через Митю-оратора и Курицына-прислужника правда времени, не только энтузиастического, но и пронизанного народным страхом. Такой «голова» колхоза вроде сильный, правильный командир, но какой-

то… псевдо, не на своём месте. При нём, внешне напористом крепыше, неотлучно находятся Свёклина (Кристина Корзникова) и Пануев (Олег Чиганов). Хрупкая, «военизированная» секретарша, натурально, с большим портфелем, всегда готова составлять протоколы-отчёты-резолюции. Курицын постоянно спрашивает её одобрения. Он-то «голова», да она-то «шея». Он всё-таки не Петухов - Курицын. А Пануев при них некое третье лицо, всегда начеку.

В пародийной штриховке возникает и семейная пара Цаплин – Алла Никандровна. Муж - не просто аферист. У Андрея Савченкова он - аферист провинциальный: папироска висит на губе, тонкие усики, «шевелюр», забранный под козырёк щёгольского кепи, первый парень на деревне. Возможная копия со столичного оригинала в тельняшке и с походочкой, что в море лодочка. Как вора-пижона занесло в деревню - загадка. Жена - красивая кукла, с манерами и ужимками городской гранд-дамы, какая-нибудь Алла или Зойка из булгаковского квартирного мирка. У Юлии Филипповой копковская Алла рассуждает восторженно, не думая, сомнамбулически повторяя и реплики мужа, и «реплики эпохи»: «Всегда готова!» Маска куклы сбрасывается тогда лишь, когда берданка направлена на грудь мужа. Филиппова играет оборону своего красавца смешно, трогательно, чуть утрируя собственную обороноспособность: грудью, как щитом, самоотверженно заслоняет трусоватого афериста, вширь раскинутыми руками ещё более надёжно его прикрывает. Любит. Готова умереть за родное сокровище. Следовательно - живая. Чудный дуэт, партнёрски цепко слаженный.

Семён Егорович Салакин (Михаил Лаврушин) - совсем иной складки представитель колхозного племени, спаянного ложным коллективизмом. Он кажется обыкновенным, спокойным, смирившимся с раскулаченностью. В нём, однако, затаилось мстительное чувство, грубое своекорыстие. Он оказывается хитрым и жадным. Не вор Цаплин подзуживает народный коллектив «на дело» - украсть слона и поделить. Разжигает жажду обогащения, подстёгивает к краже золота Салакин Михаила Лаврушина. Крепкий этот мужик, вероятно, навечно жестоко обижен. Раздражение мечтой о богатой жизни при золоте слона подогрето в нём ложью о счастливой колхозной жизни при золоте ржаного поля. В Салакине-«разбойничке» в исполнении Лаврушина тихая ненависть достигла точки невозврата. И по его душе прошла глубокая трещина разлада, и он переломан. Снова открываются в спектакле картины деформации сознания русского человека, возбуждения и перевозбуждения в нём низменных инстинктов, повреждения насильственным отъёмом «небесного гражданства».

Зрелищность спектакля не вытесняет его горьких смыслов, смыслы дают объём актёрским работам, пластическим «танцевальным зонгам», массовым сценам. Рождается ансамблевость, лёгкое дыхание при сложнейшей структуре постановки. Позиция Юрия Попова, «Слон» яркое тому доказательство, полагаю, меняет отношение к профессии режиссёра, во многом к сегодняшнему дню девальвированной. В одном из интервью Юрий Георгиевич Попов, - он ставил «деревенщиков», и Распутина, и Шукшина, авторов для театра не самых манких, - высказался прямо: «Не надо всё возлагать на режиссёра — это вчерашний день. Не должен режиссёр делать всё, иначе он теряет самое главное - природу спектакля, стиль, атмосферу, творческую основу, глубину». Настоящий художник без позиции жить и работать не может. Это надобно довести до сознания. Живая природа брянского спектакля - в стиле, атмосфере, глубине, темпо-ритме. Ансамблевый спектакль способен вырастать на почве со-равенства, а не в разреженном воздухе разделения на отдельные авторства во главе с «автором спектакля». «Слон» - заслуга команды. От режиссёра – творческая основа, историческая событийная канва, линия внутренней жизни спектакля. В такого рода объединении «на паях» театр - искусство собирания разных пространств: слова, музыки, света, цвета, пластики, игры. И, разумеется, культурного пространства актёра с его эмоциональной внутренней подвижностью. Юрий Попов выстраивает копковского «Слона», учитывая это пространственное многообразие. Выходит, спектакль как монтажная лента, в которой сталкиваются словесно-смысловой и визуально-пластический языки. Резкие переломные стыки «играют» на саму идею «великого перелома», создают игровой стиль сценического повествования психологической насыщенности. Использованы приёмы исключительно и только театрального искусства: от стилистики «живой газеты» синеблузников до бытовых массовых сцен, где каждому из массовки дано чёткое задание, сочинён индивидуальный рисунок роли. Нет фоновых плазменных или любых иных «фотографических» иллюстраций. Нет любых других искусственных прививок к стволу театра. Чистый театр. С проблемой идеологического выбора в центре. Золотой слон - или золотая рожь? Выбор есть всегда. ■

Фото предоставлены Брянским театром драмы им. А. К. Толстого

ИСТОРИЯ, У КОТОРОЙ НЕТ КОНЦА

ПОЛИНА БОГДАНОВА

«Чёрная пурга» Анастасии Букреевой. Режиссёр **Денис Азаров.** Художник **Алексей Трегубов** Художник по свету **Никита Черноусов.** Электротеатр Станиславский // Московский драматический театр имени К. С. Станиславского. Премьера **1 декабря 2022.**

Сцена из спектакля «Чёрная пурга» А. Букреевой. Электротеатр Станиславский. Реж. Денис Азаров. Худ. Алексей Трегубов

Некий молодой человек по фамилии то ли СвЕрдлов, то ли СвердлОв (ударения несколько раз обыгрываются в пьесе) по каким –то случайным и не до конца понятным ему обстоятельствам прибыл в самый северный город на земле. Тут он и застрял. Застрял по совершенно глупой и неправдоподобной причине. Медведь разгрыз какой-то кабель, очевидно, в аэропорту, и аэропорт перестал работать. Так что Свердлову не улететь в Москву. Он начинает ходить по городу, в котором нельзя оставаться на улице больше пяти минут из-за сильного мороза, приходит в музей, в магазин, в кафе и т.д. Там встречает разных людей и с ними разговаривает. Эти разговоры выглядят странно и создают впечатление абсурдности происходящего.

В спектакле Дениса Азарова эта абсурдность подчёркивается, потому что персонажи разговаривают не так, как разговаривали бы в реальной жизни, а как–то отстранённо, будто бы находятся в разряженном космическом пространстве. Да и персонажи тоже странные. Какой-то мертвый шахтёр, почему мёртвый и что это означает, не объясняется. Другой шахтёр, который умрёт через две недели. Всё же это наводит на мысль о том, что тут изменено время, прошлое перемешивается с будущим, и всё возникает одновременно.

В общем, молодой человек по фамилии то ли СвЕрдлов то ли СвердлОв ходит по городу и говорит, что хочет убить медведя. Надвигается чёрная пурга, самое трагическое обстоятельство спектакля. Кто выйдет на улицу во время этой пурги, умрёт. То есть, если смотреть на пьесу и спектакль, который сделан в полном согласии с пьесой, в целом, то обнаруживается некая пугающая замкнутая ситуация, из которой герою не выйти. Обрисовывается мир, в котором грызёт кабель медведь и по улицам ходят покойники. Это спектакль о затерянном в пространстве всяких несообразностей и неправдоподобии человеке. Картинка дня, так сказать. Заканчивается на комической ноте. Появляется медведь и начинает танцевать со всеми. У этой истории нет конца, но нам и не важно узнать, что в дальнейшем случится с медведем и с героем. Абсурд будет продолжаться. Поэтому всё заканчивается шуткой.

Конечно, в спектакле и в пьесе есть претензия на некую метафизику. На изображение мира,

не имеющего ничего общего с реальным. Это может быть сон или некая галлюцинация автора. Хотя, конечно, этот мир являет собой конструкцию, в которой соединяются достоверные детали и не достоверные. Соединяются не сказать искусственно, но несколько нарочито. Чтобы создать подлинный сон, в котором всё плывет, словно в потоке эмоций или смыслов, нужен немножко другой способ, не столь рациональный. Рационализм автора ощущается в этом спектакле. Его попытался преодолеть режиссёр. Выстраивает статичное время и действие, в котором звучат ровные монотонные голоса, почти лишённые интонаций, почти ничего не акцентирующие. Создаёт фронтальные мизансцены. Есть даже лёгкие намёки на мистику. Это в самом начале, когда герою сообщается, что он из этого города не уедет. Фраза говорится на пониженном звуке и звучит загадочно и пророчески.

Актёры стараются выдержать заданный ровный тон, хотя есть и обычная игра. Как в сцене кафе, где девушка с золотыми волосами (Ю. Абдель Фаттах) рассказывает историю из своего детства, а потом целуется с героем и просит взять её с собой. Это похоже на маленькую, но вполне традиционную пьеску. У А. Фурса – две сцены с короткими репликами, сначала девушки из музея, потом проститутки. Возможно, режиссёр считает, что это одно и то же лицо. Главный герой Свердлов (Е. Капустин) поначалу тоже выдерживает общий тон и говорит подчёркнуто ровно, не делая никаких акцентов, а ближе к финалу начинает «переживать» и старается нагнетать настроение безысходности. Но, кажется, что это лишнее, такой оттенок психологизма не вяжется со всем спектаклем, в котором нет никакой психологии. Спектакль, в котором круг за кругом нарастает абсурд происходящего, лучше было бы выдержать в своем ровном и безотносительным к чему бы то ни было тоне.

Сцена из спектакля «Чёрная пурга» А. Букреевой. Электротеатр Станиславский. Реж. Денис Азаров. Худ. Алексей Трегубов

Сцена из спектакля «Чёрная пурга» А. Букреевой. Электротеатр Станиславский. Реж. Денис Азаров. Худ. Алексей Трегубов

Оформление пространства художником Алексеем Трегубовым выглядит нейтральным, как и большинство современных декораций. Оно ничего не изображает. Впрочем, тут есть детали музея (стенд), гостиницы (кровать), кафе, других мест действия. Но детали минималистичны. Наверху крупными буквами надпись – Таймыр. Это далекий северный полуостров, куда и занесло главного героя. Кажется, что от бело-серого цвета, который тут преобладают, веет холодом.

В целом постановка производит сильное впечатление. Материал выглядит неожиданным. Режиссура интересной. Всё вместе - созданным в особых предлагаемых обстоятельствах времени, которому, в общем, и соответствует. ■

Фото предоставлены театром «Электротеатр Станиславский»

ЭРЬЗЯ. ЛЕТЯЩИЙ К СВЕТУ

АЗАЛИЯ БАЛГАЗИНА

«Эрьзя. Летящий к свету» Валентины Мишаниной. (Оригинальное название спектакля на мордовском языке – «Эрьзя. Валдос ливтиця»). Драма. Режиссёр **Борис Манджиев.** Художник **Анна Репина.** Балетмейстер **Рамиза Мухаметшина.** Музыкальное оформление **Аркадий Манджиев.** Мордовский национальный театр. Премьера **14 октября 2021.** Показан **17 ноября 2021** на VI Межрегиональном фестивале национальных театров «Волжская сказка» **(г. Чебоксары).**

А. Репина. Эскиз дерева к спектаклю «Эрьзя. Летящий к свету» В. Мишаниной. Мордовский национальный театр.

Есть у мордовского народа древний этнос эрзя. В XX веке его прославил знаменитый эрзянин, скульптор Степан Эрьзя (1876—1959), сменивший когда-то свою фамилию Нефёдов на псевдоним Эрьзя. Ему и посвящён спектакль «Эрьзя. Летящий к свету» Мордовского национального театра (г. Саранск). Художественно-постановочная команда собралась из разных уголков России. Автор пьесы народный писатель Мордовии, драматург Валентина Мишанина (оригинальное название её пьесы «Возвращение на круги своя или Христос Кричащий»). Режиссёр-постановщик Борис Манджиев и композитор Аркадий Манджиев (1961–2022) – мэтры калмыцкого театра из Элисты. Художник-постановщик Анна Репина из Рязани, режиссёр по пластике, балетмейстер Рамиза Мухаметшина из Уфы.

Самобытный талант Степана Эрьзи был заметен с детства. Учился в Москве, участвовал в международных выставках во Франции, Италии. Несмотря на трудности, которые испытывали скульпторы в послереволюционной России (главенство футуристов, материальные сложности), Эрьзя успел создать множество памятников по стране. В 1927 г. для организации выставки уехал в Аргентину и, открыв там для себя новые ценные породы древесины для ваяния, так и остался, увлечённо занимаясь своим искусством долгие двадцать пять лет. «Русским Роденом» называли его за рубежом, где он был невероятно популярен.

Раскинутое кроной массивное дерево — художественный символ спектакля. По обе его стороны условно две двери, из них в начале и в финале спектакля появляются две грациозные девушки, олицетворяющие Мордовию и Аргентину (танцевально-пластическая интерлюдия). Визуальный образ, пластико-хореографические композиции и музыкальное сопровождение отсылают к выразительным особенностям стиля модерн, к которому и относится искусство Эрьзи. Биография скульптора повествуется в спектакле через историю его возвращения на родину.

«Душа изнывает. Пора домой», — говорит Эрьзя (Дмитрий Мишечкин) на склоне лет своему аргентинскому секретарю Луису (Антон Саранкин), который вьётся вокруг него, уговаривая остаться. Несмотря на то, что его скульптуры, или «дети» как он их называл, отказываются переезжать, ибо их родина там, где они были созданы, Эрьзя мечется, рвётся вернуться, надеясь на разрешение от советских властей на переезд и обеспечение его всем необходимым для жизни и творчества – квартирой и мастерской.

В целом сдержанное и лаконичное художественно-декорационное оформление обладает образным и авторским осмыслением каждой сцены, художник

Сцена из спектакля «Эрьзя. Летящий к свету» В. Мишаниной. Мордовский национальный театр Реж. Борис Манджиев. Худ. Анна Репина. Эрьзя - Дмитрий Мишечкин.

А. Репина органично совместила реалистичность с яркой метафоричностью, проецируемые графические рисунки подчёркивают сюжетно-тематическое содержание спектакля, при этом всё наполнено атмосферой тягостного ожидания судьбоносного разрешения. Заколоченные деревянные ящики со скульптурами (изображения скульптур Эрьзи проецируются на каждый ящик) на протяжении почти всего спектакля стоят на сцене (в некоторых сценах ящики используются для аллегорического перевертыша — внутри ящиков оказываются «вездесущие» чиновники).

Уже несколько лет на берегу океана Эрьзя ждёт свой пароход, чтобы загрузить работы, и всё это время не выставляется, упорно готовясь к возвращению (в этой сцене ящики трансформируются в миниатюрные треугольники крыш домов, которые словно сливаются с дымчатым горизонтом «океана»). Чудаковатый, порывистый, по-детски непосредственный и страстно любящий свою малую родину Эрьзя верит и надеется, что родина его примет, поймёт, и искренне недоумевает, почему весь мир восхищается его работами, а Россия игнорирует.

У Дмитрия Мишечкина точно подмечена «блаженность» характера гения: бескорыстность, доброта, искренность, жертвенность (в другом составе роль Эрьзи в возрасте исполняет Павел Михайлов). Интересно наблюдать за эмоциональными переходами его настроений: от восторженных мечтаний до строгости и бескомпромиссности, от радостного ликования до тихой грусти и «ухода в себя». Многие, пользуясь его доверчивостью, пытаются нагреть свои руки на продаже его работ. Бывшая ученица и возлюбленная Доротея (Марина Аверкина) подсовывает ему документы, по которым часть работ переходят в её распоряжение. Одна из его работниц, натурщица Недда (Нина Абросимова) требует вернуть её «деревянную голову». Но Эрьзя непреклонен — почти все работы он передаст родине.

Главный вопрос, который исследует режиссёр в судьбе скульптора: «Зачем получившему мировое признание художнику, так важно было вернуться»? Кажется, у самого Эрьзи есть на это ответ: «Я как пересаженное дерево, вроде корни питаются соками этой земли, а чего-то не хватает…». Наверное, вот это «чего-то не хватает» и есть то самое труднообъяснимое чувство, которое испытывают на чужбине эмигранты. И это не просто приступы ностальгии, тоска по близким

людям, это настолько глубинные, сложные и противоречивые чувства, что не каждый находит в себе сил признаться в них. Поэтому, поступок Эрьзи — редкий среди эмигрантов. Эрьзя был всегда уверен, что обязательно вернется в Мордовию, туда, «где зарыта его пуповина». Живописная лесная природа, первые деревянные поделки, первая любовь к простой деревенской девушке Дёле (Дёля в молодости — Евгения Акимова), друзья детства, и долгие-долгие разговоры на родном мордовском языке — светлыми воспоминаниями пропитано его искусство.

«У каждого человека есть в душе земля обетованная, а люди, теряя веру, теряют родину», — рассуждает Эрьзя, обуреваемый сомнениями: как примут его после долгих лет разлуки? «Ничего не бойся!» — в ответ доносится Голос, внушающий ему силу. Мордовия как свет маяка, к которому стремится душа Эрьзи, и он готов преодолеть всё, чтобы вернуться. С достоинством выдерживает бюрократические препоны, разговор с высокопоставленной чиновницей от культуры (Людмила Антипкина), восседающей на высоте кирпичной стены: «Вы все годы сытно кормились буржуазными объедками. Где Вы были, когда родина была в опасности?!». Его попытки объяснить ей, что никакой он не эмигрант, а свободный художник и творец ударяются о глухую стену непонимания. Оригинально решена режиссёром в гротескно-сатирической форме сцена художественного совета. Костюмы с элементами тантамарески создают комический эффект управляемых кукол. Свисающие вдоль живота короткие ножки академиков и их «шепчущие» головы победно выносят вердикт: «Выставку Эрьзи завершить за два дня до окончания!» (Нина Абросимова, Людмила Антипкина, Тимофей Чудаев, Андрей Анисимов, Анатолий Нуштайкин). Да и «тень» Сталина (Алексей Егранов) возражает против его искусства: «Кому нужны Ваши поделки»? Кажется, что такой неласковый прием и унизительное судилище признанному гению невозможно вынести, однако Эрьзя сглатывает обиду, для него все это неважно теперь. Главное, что он смог вернуться, и большая часть созданных им работ, вдохновлённых Мордовией, будет принадлежать ей. Отдавая полностью себя искусству, любовь к двум женщинам он не смог сберечь. За рубежом у Эрьзи без него вырос сын, только через двадцать лет о нём сообщила его муза француженка Марта (Елена Гудожникова).

А спектакль завершается трогательной сценой прощания Степана со своей первой любовью — Дёлей (Дёля в возрасте — Галина Самаркина). Прожившая несчастную женскую судьбу, ослепшая от слёз и обид, Дёля сберегла его первую деревянную скульптурку, когда-то подаренную ей. «Прости», — только и сможет прошептать глубоко потрясённый Эрьзя.

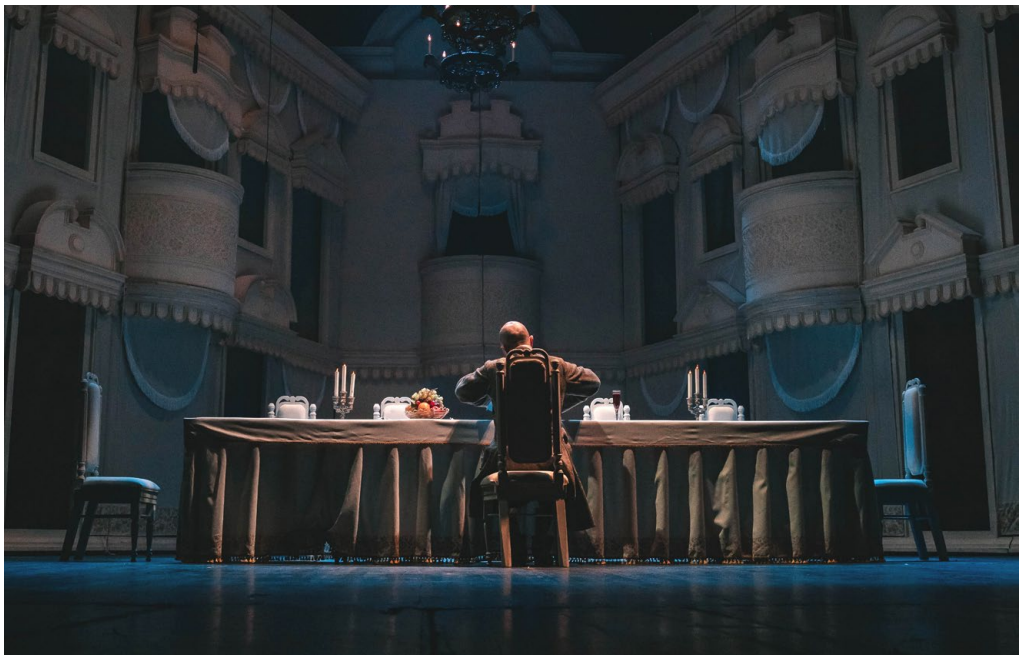
Степан Эрьзя - выдающийся представитель эрзян, его герой, совершивший национальный подвиг. Он мог бы остаться в Аргентине, но выбрал трудный и долгий путь возвращения в страну, когда та переживала время тотальных репрессий, доказав преданность своему мордовскому народу. Скульптор, ваявший из дерева, прожил жизнь с твёрдым убеждением — без корней дерево мертво. ■

Фото предоставлены автором

Сцена из спектакля «Эрьзя. Летящий к свету» В. Мишаниной. Мордовский национальный театр.
Реж. Борис Манджиев.
Худ. Анна Репина.
Эрьзя - Дмитрий Мишечкин.

Сцена из спектакля «Эрьзя. Летящий к свету» В. Мишаниной. Мордовский национальный театр.
Реж. Борис Манджиев.
Худ. Анна Репина.

Сцена из спектакля «Эрьзя. Летящий к свету» В. Мишаниной. Мордовский национальный театр.
Реж. Борис Манджиев.
Худ. Анна Репина.
Эрьзя - Дмитрий Мишечкин.
Луис - Антон Саранкин



Сцена из спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Реж. Александр Кузин. Худ. Кирилл Данилов. Худ. по костюмам Янина Кремер. Самарский академический театр драмы им. М. Горького

Сцена из спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Реж. Александр Кузин. Худ. Кирилл Данилов. Худ. по костюмам Янина Кремер. Самарский академический театр драмы им. М. Горького

Сцена из спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Реж. Александр Кузин. Худ. Кирилл Данилов. Худ. по костюмам Янина Кремер. Самарский академический театр драмы им. М. Горького

УРОКИ САМАРСКОЙ РЕЖИССУРЫ

ЛАРИСА КАНЕВСКАЯ

«Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Режиссер **Александр Кузин.** Художник **Кирилл Данилов**
Художник по костюмам **Янина Кремер.** Композитор **Василий Тонковидов**
Самарский академический театр драмы им. М. Горького. **Премьера 24 декабря 2021.**
Показ 5 декабря 2022 в рамках программы фестиваля «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры» на сцене РАМТ.

Шестой по счету фестиваль «Уроки режиссуры» завершился спектаклем Самарского академического театра драмы «Тартюф». Более достойного завершения конкурсной программы театрального фестиваля трудно представить. Давно московские театралы с таким наслаждением не внимали классической постановке. В спектакле режиссёра Александра Кузина уважение к одному из самых знаменитых текстов Мольера гармонично сочетается с роскошными костюмами художника Янины Кремер, стильными декорациями художника Кирилла Данилова и высоко профессиональными актёрскими работами.

Большой зал РАМТа был переполнен – то ли самарская диаспора пришла поддержать своих земляков, то ли организаторы фестиваля постарались пригласить зрителей, а может, сами москвичи устроили аншлаг, руководствуясь сарафанным радио, гласящим, что столь качественный спектакль не стоит пропускать.

Художники Кирилл Данилов и Янина Кремер организовали на сцене настолько уютное пространство, насколько только может быть уютной роскошь. Спектакль оформлен в приятных, ласкающих глаз кремово-сливочных тонах. Богатый дом господина Оргона напоминает классический театральный зал с ложами в два яруса, хрустальными люстрами и тяжёлыми бархатными драпировками. Костюмы выдержаны в стиле времён Жана Батиста Мольера, что не мешает артистам свободно и современно владеть своим телом.

Надёжный и комфортный семейный мир начинает рушиться потому, что в дом проник тайный враг. Врага давно раскрыли все домашние, но для месьё Оргона (Владимир Сапрыкин) и его деспотичной упёртой маменьки госпожи Пернель (Елена Ивашечкина) господин Тартюф (Денис Евневич) милей родных и близких. Словно загипнотизированные хозяева молятся на лживого святошу, не замечая фальши и подличанья. Госпожа Пернель, нетерпимая к чужому мнению, готова своей деревянной клюкой разнести весь дом, поколотить искателя правды внука Дамиса (Владимир Морякин) и не в меру шуструю горничную Дорину (Влада Филиппова). В тот момент, когда все пытаются открыть ей глаза, разбушевавшаяся бабушка, походя оскорбляет невестку Эльмиру (Наталия Прокопенко), обижает тишайшую внучку Мариану (Ольга Жукова) и гневно удаляется, оставив домашних в недоумении.

Ум месьё Оргона заморочен сладкими речами интригана, ловко преследующего собственную выгоду. Оргон почти влюблён в Тартюфа, подменившего настоящий мир фальшивой ханжеской моралью. Более никто и ничто для Оргона не существует – ни жена, ни дети, ни богатство. Взбешённый «клеветой» на любимца, глава семьи выгоняет из дому сына Дамиса, а проходимца Тартюфа назначает своим наследником, ещё больше одаривая ласковой заботой и доверием. Артист Владимир Сапрыкин блестяще представляет беспокойного, не уверенного в себе главу семьи, оболваненного льстивыми речами. Оргону, страждущему духовности и гармонии, Тартюф, переполненный поверхностными религиозными доктринами, уверенно проповедует духовное очищение и стоицизм, сам же тайно зарится на его жену и весомые материальные ценности.

Сцена из спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Реж. Александр Кузин. Худ. Кирилл Данилов. Худ. по костюмам Янина Кремер Самарский академический театр драмы им. М. Горького. Оргон - Владимир Сапрыкин. Тартюф - Денис Евневич.

Актёрские работы вполне заслуживают тех самых длительных аплодисментов и криков «браво», которыми в финале наградила самарский театр московская публика. В некоторых сценах было невозможно удержаться от одобрения монолога Андрея Нецветаева, на одном дыхании выпалившего длиннющую речь своего Клеанта. А с каким удовольствием следили зрители за живой мимикой Марианы (Ольга Жукова) – покорной, воспитанной в традициях того времени барышни, наблюдая все признаки отчаяния и зреющий бунт против деспотического стремления отца выдать её замуж за отвратительного Тартюфа, нет, уж лучше в монастырь!

Дорина (Влада Филиппова) – дерзкая, остроумная, смелая, преданная горничная Марианы. Она любит хозяев, несмотря на всю их непутёвость. Вдоволь насладившись забавной сценой ссорящихся и расстающихся навечно возлюбленных – Валера (Максим Горюшкин) и Марианы (Ольга Жукова), Дорина легко их мирит, помогая беспомощной молодежи дельными советами.

Эльмира (Наталия Прокопенко), жена Оргона – чудо, как хороша. Красота, достоинство и честь – её оружие, с которым она, в конце – концов, побеждает ловкого Тартюфа.

Наконец, главный герой Тартюф в исполнении Дениса Евневича – блистательно отработанный образ. С первого появления его лукавый, почти ленинский прищур вызывает в зале смех. Как он умудрился с такой прохиндейской рожей влезть в душу? Господин Оргон полностью доверяет Тартюфу, потому что фанатично верует. Видели бы вы «честный» взгляд его новоявленного «духовника»! Пелену с глаз мужа снимает умная Эльмира, да только поздно – Оргон уже на грани полного разорения, уже грянул гром, обрушились портьеры (сюрприз от художника Кирилла Данилова). Всё было бы кончено, если бы не своевременное вмешательство закона. Декорации стремительно раздвигаются, из глубины сцены в золотых лучах широкой публике на несколько минут является фигура Людовика XIV, звучат фанфары, гимны, литавры и всё такое прочее. Справедливость торжествует.

А что было делать драматургу и режиссёру Жану Батисту Мольеру? Без королевского покровительства ему не реализовать своих блестящих замыслов, а мировому театру пришлось бы остаться без гениального литературного наследия, так что простим вынужденный реверанс в сторону власти.

Режиссёр Александр Кузин заканчивает свой спектакль немой, почти гоголевской сценой – тут каждому найдётся, о чём подумать. ■

Фото предоставлены фестивалем «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры»

ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ БОРИСА МАНДЖИЕВА

ЕКАТЕРИНА МОРОЗОВА

Фестиваль **«МанджиевФест». 25 - 30 ноября 2022**.
г. Элиста. Республика Калмыкия
Национальный драматический театр им. Б. Басангова

В конце ноября 2022 года, в Национальном драматическом театре им. Б. Басангова (25-30 ноября, Элиста, Калмыкия) прошёл Межрегиональный театральный фестиваль «МанджиевФест», официально приуроченный к двум важным юбилейным датам художественного руководителя театра Бориса Наминовича Манджиева.

Идея посвятить фестиваль одному конкретному режиссёру состоялась, прежде всего, благодаря воле и желанию директора театра, многолетнему соратнику и единомышленнику Манджиева Галине Борисовне Шураевой, и за шесть дней удалось представить семь спектаклей «вживую», два спектакля по видео, охватив, таким образом, театры из семи национальных республик (Алтай, Дагестан, Калмыкия, Мордовия, Тыва, Хакасия, Чувашия).

Первоначально могло сложиться впечатление, что данная концепция фестиваля (а это отражено и в названии, и в авторстве всех спектаклей) будет демонстрировать, безусловно, яркий и разнообразный творческий путь Бориса Манджиева за последние годы, однако, само событие всё-таки останется как факт сугубо личной биографии режиссёра и его родного театра. Но, по мере того, как проходил фестиваль, то, какие вопросы были подняты в выбранных для фестиваля спектаклях, то, как происходило общение «актёр-зритель» во время спектакля и во время профессионального обсуждения после, стало очевидно, что ценность именно этого фестиваля заключается в том, что в результате «МанджиевФест» стал, благодаря театру как искусству, важным социальным высказыванием на темы, посвящённые поиску собственной идентичности в современных реалиях нашего времени в парадигме унификации и процессов обще-культурного обезличивания.

Борис Манджиев, один из немногих режиссёров, который долгие годы глубоко и основательно работает с художественно-эстетической культурой «национального театра», взаимодействуя со смысловым полем разных традиций, формами и способами выражения религиозно-мифологического характера, культурно-бытовыми понятиями,

Афиша фестиваля «МанджиевФест»

с духовной, чувственно-эмоциональной, и, что особенно важно для национального театра, нравственной составляющей. Все эти перечисленные категории в большей и меньшей степени практически всегда отражены во всех спектаклях режиссёра: будь это «Свадьба кочевников», постановка в Национальном музыкально-драматическом театре им. Виктора Кок-оола (Кызыл, Республика Тыва), посвящённая достаточно

сложной сегодня теме для национальных республик – преемственности традиций в поколениях, возможности быть или нет традиции мобильной и инновационной. Или спектакль Мордовского государственного национального драматического театра «Куйгорож» (Саранск, республика Мордовия), где через призму мокшанской мифологии, режиссёром затрагиваются вопросы, связанные с типом и признаками власти, формами её проявления, и в этой диалектике становится особенно важен нравственный выбор человека. Или, безусловно, один из этапных спектаклей, по мнению самого режиссёра, – «Я-Будда», поставленный у себя, дома, в Национальном драматическом театре им. Б. Басангова.

Идея спектакля (музыкальная поэма) определена авторами (Б. Манджиевым и В. Хаптахановым) в самом своём названии – желание обрести через историю Сиддхартха (в обретение дара просветления - Будда), целостную модель понимания собственных религиозных традиций, своего достижения «истинного знания». Любой спектакль из афиши фестиваля можно приводить в качестве примера, так как в каждом можно найти поиск мировоззренческой системы той традиции, к которой обращается Борис Манджиев.

Безусловно, огромную роль для создания спектаклей играет литературно - драматургический материал, с которым работает режиссёр. И если, в результате, на афише театров постановка чаще всего обретает коммерческий жанр: сказка-быль, музыкальная легенда, фольклорное действо, музыкальная комедия, музыкальная поэма, то изначально, в основе, всё-таки, лежат эпические, легендарные, мифо-поэтические произведения. Об этом необходимо сказать, так как особенности перечисленных жанров осмысляются в спектаклях Манджиевым через соединение надличностного художественного сознания и авторского современного мышления. Используя это как основной принцип в своих спектаклях, режиссёр практически всегда, беря за основу традиционный сюжет или мотив, использует его для интерпретации событий нашего времени.

Так, убедительно это звучит в спектакле Национального музыкально-драматического театра им. Виктора Кок-оола «Янтарные бусы» (автор пьесы С. Ондур, по мотивам легенды о зарождении скифской культуры на современной территории Тывы). Для того, чтобы рассказать трагическую историю одного ханства, Борис Манджиев внедряет в качестве важных действующих лиц – современных ученых археологов, работающих на месте древних захоронений и размышляющих о событиях, исторически от них далёких.

Такой же принцип временного диалога используется и в спектакле Хакасского театра драмы и этнической музыки «Читіген», «Хубай – сын охотника» (автор пьесы С. Чаптыкова, основанная на эпической хакасской традиции). Режиссёр вместе с художником (М. Чаптыкова) сознательно вводит зрителя в историю хакасской легенды через реалии нашего времени: строительные леса, грязный целлофан, уставшие равнодушные рабочие, молодые люди (А. Сагатаев и А. Майнашева), загнанные городским ритмом жизни, не обращающие внимание ни на то, что происходит рядом, ни на друг друга – все эти признаки нашей каждодневной жизни печально отражают нас самих. Ещё более драматично будет звучать тема разрушения собственного мира, заявленная вначале, когда те же молодые люди, но уже в роли любовно-героических персонажей легенды, предстанут в качестве носителей «героических» начал. Тоже сценическое пространство, освобождённое от реалий сегодняшнего дня, становится уже обобщённым образом мира из древней хакасской легенды, где присутствуют неизменные величины – дух Земли Чир Чайан в убедительном исполнении Э. Аманбаевой и владыка Нижнего мира Эрлик-хан, в яркой, острохарактерной актёрской работе В. Топоева. Борьба каждого из них за душу человека является основным конструктивом спектакля, что и связывает ощущение прошлого с осмыслением настоящего.

Особенности транспонирования мироощущения разных национальных традиций, культуру древности, в современные реалии, у Бориса Манджиева проявляется и через пространственное решение большого количества спектаклей, которые были представлены на фестивале. Художники, с которыми работает Манджиев, создавая на сцене «картины мира» той или иной национальной традиции, чаще всего решают сценографическое пространство как обобщенный образ, который отвечает в первую очередь за представление человека об окружающем мире.

Так, в «Свадьбе кочевников» (сценография Начын Шалык) «картина мира» формируется в двух независимых пространствах: современный мир – бытовой, с узнаваемыми элементами обычной для нас мебели, расположен на авансцене, сбоку; а традиционный мир кочевника – в форме тувинской национальной кибитки, расположен по центру, где и происходит основной сюжет. Связь двух временных пространств осуществляется за счёт рассказа, а точнее, реконструи-

Сцена из спектакля «Свадьба кочевников» Б. Манджиева. Национальный музыкально-драматический театр им. Виктора Кок-оола. г. Кызыл. Республика Тыва. Реж. Борис Манджиев. Худ. Начын Шалык.

Сцена из спектакля «Янтарные бусы» Саяны Ондур. Национальный музыкально-драматический театр им. Виктора Кок-оола. г. Кызыл. Республика Тыва. Реж. Борис Манджиев. Худ. Начын Шалык. Худ. по костюмам Кулчаана Шоюн.

Сцена из спектакля «Янтарные бусы» Саяны Ондур. Национальный музыкально-драматический театр им. Виктора Кок-оола. г. Кызыл. Республика Тыва. Реж. Борис Манджиев. Худ. Начын Шалык. Худ. по костюмам Кулчаана Шоюн.

Сцена из спектакля «Кукушкины слёзы» Михаила Башкирова. Чувашский государственный театр юного зрителя им. Михаила Сеспеля. Чебоксары. Республика Чувашия. Реж. Борис Манджиев. Худ. Анна Репина

Сцена из спектакля «Я - будда» Б. Манджиева и В. Хаптаханова. Национальный драматический театр им. Б. Басангова. г. Элиста. Республика Калмыкия. Реж. Борис Манджиев.

Сцена из спектакля «Я - будда» Б. Манджиева и В. Хаптаханова. Национальный драматический театр им. Б. Басангова. г. Элиста. Республика Калмыкия. Реж. Борис Манджиев.

Сцена из спектакля «Хубай - сын охотника» С. Чаптыковой. Хакасский театр драмы и этнической музыки «Читіген». г. Абакан. Республика Хакасия. Реж. Борис Манджиев. Худ. М. Чаптыкова

Сцена из спектакля «Про Федота - стрельца» Л. Филатова. Республиканский русский театр драмы и комедии республики Калмыкия. Реж. Борис Манджиев.

Сцена из спектакля «Про Федота - стрельца» Л. Филатова. Республиканский русский театр драмы и комедии республики Калмыкия. Реж. Борис Манджиев.

Сцена из спектакля «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. Даргинский государственный музыкально-драматический театр им. О. Батырая. г. Избербаш Республика Дагестан. Реж. Борис Манджиев. Худ. Ибрагимхалил Супьянов.

Сцена из спектакля «Куйгорож». Мордовский государственный национальный драматический театр. г.Саранск. Республика Мордовия. Реж. Борис Манджиев. Худ. Анна Репина.

Сцена из спектакля «Притча о меркитах» Анны Балиной. Национальный драматический театр им. П.В. Кучияк. г. Горно-Алтайск. Республика Алтай. Реж. Борис Манджиев.

рованных ярких воспоминаний истории любви, знакомства, сватовства бабушки (А. Куулар, в молодости А. Иргит) и дедушки (В. Наксыл, в молодости А. Салчак), желающих сыграть свадьбу внука по древним обрядам и традициям тувинцев. Конфликт поколений, постепенно переходящий в диалог, определяется значимостью времени: нынешнее, современное время через молодого героя (А. Салчак) как бы рассматривает, присматривается со стороны ко времени прошлого, существующего в центре как основа жизненных норм и ценностей. Борис Манджиев, расставляя данные акценты, ясно определяет, что традиция сегодня и есть лучшая форма модификации современности.

Ещё одно точное решение придумано в спектакле «Кукушкины слёзы» (драматическая фантазия) Чувашского государственного театра юного зрителя им. Михаила Сеспеля (Чебоксары, республика Чувашия). Художник Анна Репина, создавшая совместно с Б. Манджиевым не один спектакль, предлагает в качестве главного центрообразующего смыслового образа – огромный шар, напоминающий то Луну, то нашу Землю, то огромный источник света. Индикатором состояния героя будет являться цветовое решение, создавая у зрителя необходимый эмоциональный отклик на трансформацию судьбы главного героя. При этом, бытовой мир, вынесенный в центр, решён в спектакле через то составленные, то разбросанные грубо-сбитые лагерные табуретки, определяя то ли судьбу главного героя, то ли местонахождение его души. Однако, и в бытовом мире есть место нематериального состояния – сцена, когда происходит объяснение в любви, между героями Алипай (Д. Михайлов) и Эльзой (В. Пайгильдина), незаметно составленные в ряд табуретки создают образ «небесного» моста, по которому, как героям ненадолго верится, что можно достичь подлинного счастья.

В «Куйгорож» тот же художник с режиссёром создаёт образ мира через множественность дверей-порталов, постоянно перемещающихся по сцене. Именно через них, к главному герою – Пята (Д. Мишечкин), место которого, опять же вынесено на центр сцены, то и дело будет заходить нечисть, тёмная сила и главный антагонист – Куйгорож (А. Саранкин).

Используя в сценографических решениях много ёмких, узнаваемых архетипических символов из единого культурного поля, невозможно не указать на один, достаточно часто встречающийся в спектаклях Бориса Манджиева, от этого хорошо узнаваемый, и возможно даже, объединяющий спектакли в единый режиссёрский стиль. Речь идёт об образе дерева жизни: (мы встречаем его, даже в рамках фестиваля, в нескольких спектаклях: «Я-Будда», «Кукушкины слезы», «Притча о меркитах», «Свадьба кочевников»), универсальное и основополагающее представление о мировом древе, являющем собой трехчастную вертикальную модель мира: верх-небо, середина –земля, мир людей и низ – подземный мир, создаёт необходимое для понимания спектакля эстетическое восприятие и акцентировку происходящих событий.

Безусловно, ни один фестиваль не обходится без конкретных ярких актёрских удач, профессиональных работ, которые формируют и сам спектакль, и определяют его успех. Учитывая, с каким литературно-драматургическим материалом работает режиссёр Борис Манджиев, то практически всегда, среди множества сложных, по своему характеру, образов, есть ярко выраженный Герой, что на сегодняшний день для современного театра большая редкость. Варьированность, неопределённость эстетических установок, неоднородность и пестрота художественных вкусов (даже не стилей) создала сегодня размытость самого понятия ГЕРОЙ, а порой и отрицание его как необходимой константы для решения вопросов бытия. С одной стороны, присутствие героя есть следствие самого художественного материала, к которому обращается режиссёр, материал сам формирует данное понятие, а режиссёр его интерпретирует в своём творчестве; с другой стороны, понимая, как мне представляется, художественное мышление Бориса Манджиева, в этом есть необходимость личностная – найти того идеального Героя, который сможет сделать жизнь лучше, если хотите, в этом есть некая творческая миссия конкретного режиссёра.

Алипай, в исполнении Дмитрия Михайлова в спектакле «Кукушкины слезы» - роль строго простроена, с чётко выраженными судьбоносными поворотами человека, потерявшего своё истинное состояние дома, воспринявшего иллюзию дома за реальность и глубоко в этом впоследствии разочаровавшимся. Режиссёр, вместе с героем, созданным Дмитрием Михайловым доказывает, что собственное мироощущение формируется не только от самого места, где ты родился, рос или был счастлив, сколько от ощущений чувственной памяти того, что делает тебя таким, какой ты есть, от запаха природы, от той мелодии, которая слышится из твоего детства и определяет твой «голос» в жизни. Дмитрий Михайлов играет длинную судьбу, используя для

этого многие психологические характеристики: влюблённость, разочарование, усталость, надежду и даже умопомешательство - всё это создаёт движение живой человечности.

Другая яркая работа фестиваля – Пята, созданная Дмитрием Мишечкиным в спектакле «Куйгорож». История о никчёмном, непутёвом мужике, поддавшемся чарам «чёртовы-бабы» (в острохарактерном рисунке сильной и яркой актрисы Е. Гудожниковой), и обретшим в виде сына - фантастическо-ужасное существо Куйгорож. Дмитрий Мишечкин достаточно подробно и обстоятельно рассказывает про своего персонажа, его путь как «развернутое» повествование о том, как стать героем. У его персонажа отсутствует в начале истории какие-либо предпосылки героического и только сопротивление, и преодоление тёмным началам постепенно создают перед нами героя, способного совершить подвиг.

Возвращаясь к теме жанров, с которыми работает Борис Манджиев, невозможно не сказать о комической стороне его творчества, которая также была представлена в рамках фестиваля «МанджиевФест». Один спектакль, поставленный Борисом Манджиевым почти двадцать лет тому назад «Про Федота-стрельца» (мюзикл, автор Леонид Филатов) Республиканского русского театра драмы и комедии республики Калмыкии был специально восстановлен к фестивалю. Спектакль стремительный, яркий, молодой в буквальном (практически всех персонажей исполняет молодая часть труппы) и переносном смысле. Возможно, в нынешнем прочтении известной филатовской пьесы по-другому расставлены смысловые акценты, от этого снижено образное восприятие героев и чувствуется эмоциональная и эстетическая избыточность происходящего на сцене, но новая версия имеет собственное звучание и горячий отклик у зрителя.

Особое место на фестивале занимает спектакль Даргинского государственного музыкально-драматического театра им. О. Батырая (Избербаш, республика Дагестан) «Аршин мал алан» (музыкальная комедия, автор - Узеир Гаджибеков). Режиссёр Борис Манджиев для того, чтобы показать национальный колорит исламской культуры, смог в спектакле, через актёрские работы выявить именно те черты и качества, которые и составляют особенность этой национальной традиции. Эмоциональная открытость, танцевальное и песенное искусство, пантомима, жест и мимика являются теми выразительными средствами, которыми обладает театральный мусульманский Восток. Спектакль по известной и часто ставящейся пьесе может быть и не затрагивает сложные мировоззренческие проблемы, но имеет цельную, законченную сценическую форму, прекрасное музыкальное исполнение, яркие актёрские типажи, которые, следуя своим, опять же культурным традициям, проповедуют обязательный мотив победы добродетели. Лаконичная, но выразительная работа художника Ибрагима Супьянова, выраженная в орнаментальном узоре из арок и работа хореографа Р. Мухаметшиной придают спектаклю современное звучание и особый неповторимый восточный стиль.

Творчество Бориса Манджиева, где бы оно не было представлено: в рамках российских или международных фестивалей, как очередная премьера или гастроли, всегда имеет две составляющие - драматическую и музыкальную. В мае 2022 года из жизни ушёл брат Бориса Манджиева - Аркадий Манджиев - герой Калмыкии, засл. деятель искусств Калмыкии, композитор, национальное достояние Республики, сотворец практически всех спектаклей и человек, который как раз и отвечал за музыкальную поэзию театрального творчества режиссёра Манджиева. Удачи многих спектаклей (особенно музыкальных), безусловно, можно равноценно разделить между двумя братьями-художниками, так как значение музыки, созданной композитором Аркадием Манджиевым для выражения идеи всего спектакля, порой является основополагающей.

Название фестиваля «МанджиевФест» не только имеет имя собственное и придумано в честь конкретного режиссёра, но и в контексте самого фестиваля обрело имя нарицательное, объединив талант и труд братьев Манджиевых и многих театров, где ими были поставлены спектакли.

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» говорится о земле счастья и благоденствии – Бумба, где всегда весна и где неизвестна смерть. Фестивальное время, случившееся в конце ноября показало, что режиссёр Борис Манджиев обрел много новых театральных «земель», ему открылись новые жизненные смыслы, но он будет и дальше продолжать искать свою землю счастья и своего идеального Героя. ■

Фото предоставлены Национальным драматическим театром им. Б. Басангова.

...И УЛЫБАЕТСЯ ПОД СОТНЕЙ МАСОК — СМЕРТЬ

ЕВГЕНИЙ АВРАМЕНКО

«Любовь к трем апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева»
Выставка в Шереметевском дворце, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Куратор и руководитель проекта —**Наталья Метелица**, приглашённый куратор — **Аркадий Ипполитов,** сокураторы — **Ирина Климовицкая и Ольга Краева.**
Дизайн выставки — **Юрий Сучков. 18 ноября 2022 - 16 апреля 2023.**

Сам Полярный флигель Шереметевского дворца — относительно недавно открывшееся выставочное пространство Театрального музея — располагает не к пассивному созерцанию экспонатов, но к игре. К определённой режиссуре экспозиций. К «интерактивности», «иммерсивности», «променадности» и так далее, какие ещё словечки у нас в ходу?

Среди невысоких зальчиков доминантой выделяется зал необычной архитектуры, устремлённый ввысь. Сейчас там парит в воздухе скелет гондолы, отбрасывая на стены эффектные тени. А одна из дверей ведёт в маленькую чёрную комнату, «камеру», где выставлены визави два уникальных портрета: графическое изображение молодого Казановы авторства его брата Франческо Джузеппе Казановы (предоставлено Государственным историческим музеем) и маленький живописный портрет молодого Дягилева кисти Сомова (из московского собрания искусствоведа Алексея Савинова). Нежный белокожий красавец с прической XVIII века — Казанове тут за двадцать — и совсем не изящных черт двадцатилетний Дягилев. Но портрет его дышит обаянием молодости, он какой-то трагически-беззащитный, тут Сергей Павлович ещё не обрел лоска, того выражения сытости с долей сладострастия, что свойственно его более поздним изображениям. Чернота, обступающая этот портретик Дягилева, обостряет растерянность его взгляда. Первого из них, мифологизированного обольстителя женщин и авантюриста, уроженца Венеции, куда только ни забрасывала судьба, в том числе и в Россию, в Петербург. Другой, гениальный импресарио, сделавший русский балет мировым брендом, в Петербурге оперился и взлетел, а скончался в Венеции. Эта арка от «века пудры и мушек» к рубежу XIX-XX столетий — остов выставки «Любовь к трём апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». Но два этих имени — лишь опорные точки тех врат, что ведут здесь в Серебряный век.

Выставка ошеломляет количеством и качеством. Перечень институций-партнёров заставляет снять шляпу. Чего и кого тут только нет. В отличие от иных петербургских музеев, «цитаделей», которые предпочитают собирать временные экспозиции из собственных коллекций, не прикладывая «лишних» усилий, чтобы выцепить что-то редкое со стороны, Театральный музей, обладая собственным фантастическим собранием, стремится заполучить на свои выставки артефакты из других городов (а когда получалось — и стран, даже в архисложное карантинное время).

В Полярном флигеле сейчас и эрмитажная «Театральная сцена» Пьетро Лонги, до недавних пор единственная картина итальянского мастера в музейных собраниях России (сразу после вернисажа в СМИ распространилась новость, что Эрмитаж купил еще одно его полотно). Русский музей предоставил, в частности, «Ужин» Леона Бакста («Дама с апельсинами») и портрет Мейерхольда с его красным «арлекинистым» двойни-

ком кисти Бориса Григорьева. Хрестоматийные вещи здесь словно сняты с академических котурнов, дистанция рассмотрения счастливо сокращена.

Но у экспозиции постоянно размывается фокус, и это можно понять. По словам Натальи Метелицы, директора музея и куратора выставки, изначально замышлялось другое: выставка о Венеции на основе работ Каналетто, которые должны были привезти из-за рубежа, дополнив итальянской гравюрой из собрания Эрмитажа. Был приглашен и куратор со стороны, Аркадий Ипполитов, специалист по итальянскому искусству, эрмитажный хранитель итальянской гравюры. Но наступил февраль, всё поменялось. Зарубежные партнеры отсеклись, приглашённый куратор остался, и пришлось срочно менять концепцию. Получилось о том, как Венеция (и шире — Италия, вечный миф и земля обетованная русских художников) преломилась в театральном Петербурге.

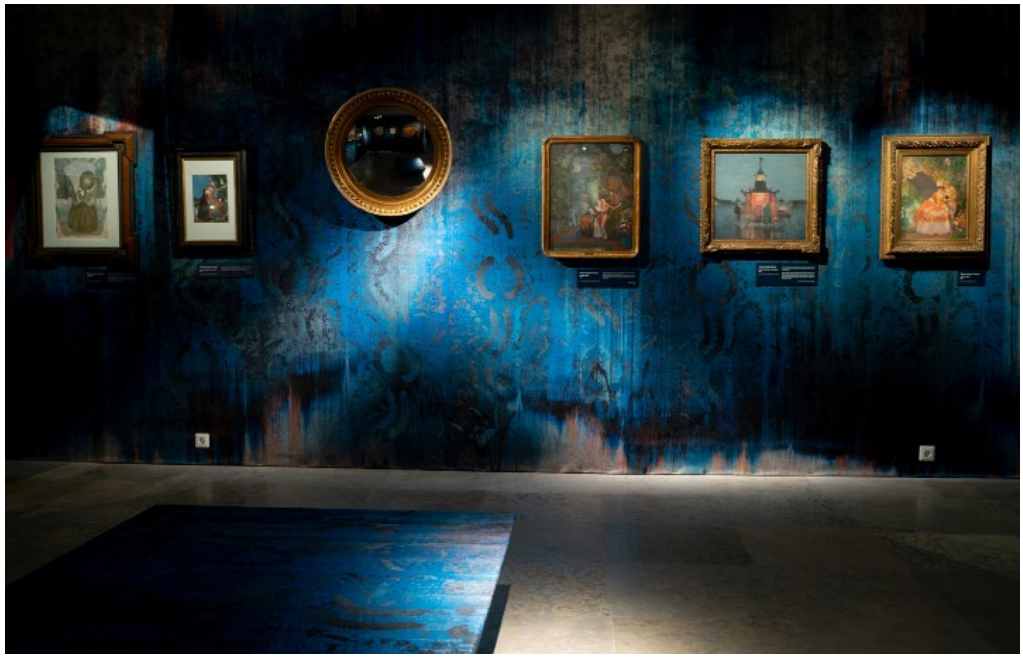
Вообще, такую выставку можно было хронологически продлить до наших дней: в этом городе и в советское, и в постсоветское время «итальянские» спектакли во многом определяли театральный процесс. От «Слуги двух господ», поставленном и оформленном Александром Бенуа в БДТ в начале 1920-х, — до «PRO Турандот» Андрея Могучего, спектакля начала XXI века в «Приюте комедианта». От «Зелёной Птички» Николая Шейко в Пушкинском театре (нынешняя Александринка), знаковой постановки 1970-х, — до необычайно интересных опытов Григория Дитятковского по Гоцци, да и по Гольдони… Всевозможные «приключения итальянцев в России» происходят до сих пор.

Но если остановиться на феврале 1917 года (мейерхольдовский «Маскарад»), как сделали кураторы, то у выставки конкретизируется смысл. Она о том, как империя, мистически предчувствуя свою гибель, испытала потребность оглянуться назад, отрефлексировать связи с прошлым и, перед тем как «обнулиться», вырастить дивный райский сад. С Италией, конечно, связанный, но при всём том, самобытный, ни на что не похожий. На этой экспозиции можно увидеть, как в Петербурге, казалось бы, совершенно не предназначенном для жизни (что, надо сказать, очень ощущается нынешней зимой), расцвели commedia dell'arte, карнавалы, маскарады, балаганчики, как ожил Гоцци, как высыпали на арену Коломбины, Арлекины и Пьеро… Мирискусники, «бражники и блудницы», Доктор Дапертутто… «Любовь к трем апельсинам», «Привал комедиантов», «Бродячая собака»…

Вынесенные в название выставки имена привлекают аудиторию. Дягилев — добрый гений Театрального музея, ему было посвящено много проектов, включая и фестиваль «Дягилев P.S.» (его художественный руководитель — директор музея). А Казанова обеспечил интригу, ноту пикантности.

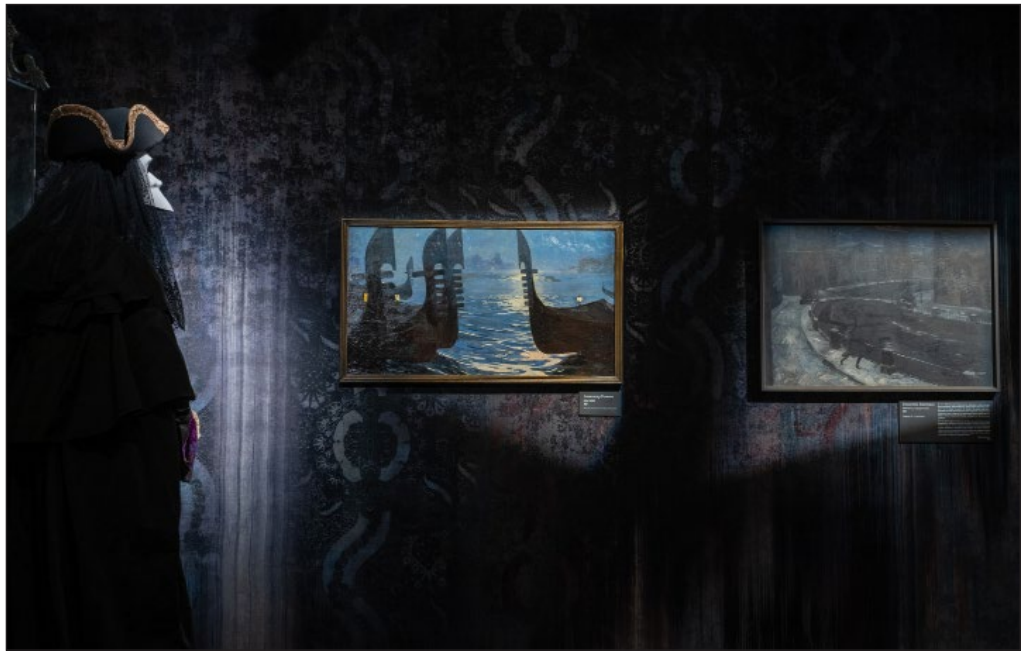
Сама экспозиция и Полярный флигель, конечно, подходят друг другу. Где ещё расположиться всему этому маскараду, всей этой «Венеции дожей», как не здесь. Буквально через несколько метров отсюда Ахматова вызывала тени Серебряного века в «Поэме без героя». Каждый зал — это как бы акт большого представления, тревожного и прекрасного бала-маскарада или оперы-сериа. Например, второй зал — второй «акт» называется «Арлекины Серебряного века» и посвящён прицельно влиянию commedia dell'arte. Третий — «Езда в остров любви», тут о жизнетворчестве эпохи модерна. В качестве интерлюдии выступает закуток с витриной, посвящённой Ольге Глебовой-Судейкиной. Здесь её костюм Коломбины по эскизу Сергея Судейкина. Здесь куколки её авторства — Арлекин, Пьеро и Дама из Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Куклы датированы 1924 годом, когда Глебова-Судейкина эмигрировала. (За границей она, живя в бедности, зарабатывала тем, что делала фарфоровые статуэтки, вышивала, мастерила кукол, чаще всего персонажей итальянской комедии.) Есть тут и статуэтка Коломбины, отлитая Ленинградским фарфоровым заводом им. М. В. Ломоносова. Удивляет год отливки: 1937. Доказательство жизнестойкости Серебряного века. К билету на выставку прилагается аудиоспектакль, сочиненный Илоной Маркаровой совместно с Джулиано Ди Капуа и Денисом Антоновым. Вам дают большие наушники, и в каждом зале вы слушаете свой, для него предназначенный аудиофайл (мне это дополнение с наигранно звучащими голосами показалось лишним фоном, мешающим сосредоточиться на экспонатах).

Пускай из Эрмитажа и Русского музея и прибыли венецианские пейзажи XVIII века, место действия здесь Петербург, один из главных героев выставки. Город-маска и город-фасад (за которым двор-колодец, русская хтонь, увы, Потемкинские деревни — наш архетип). Город с огромным количеством окон, что вызывает у человека ощущение, что он постоянно на виду (отсюда природное свойство петербуржца держаться напоказ). «На каждом шагу я с изумлением замечаю, что петербургские архитекторы смешивают воедино два таких различных искусства, как возведение зданий и постройка декораций. Петр Великий и его преемники приняли столицу за театр», — писал маркиз де Кюстин. Разумеется, Венеция — только одна из «масок» Петербурга. Его называли также Северной Пальмирой и Северным Амстердамом, сравнивали с Римом, Стокгольмом, Берлином, Лондоном. Кстати, европейским



Экспозиция выставки «Любовь к трём апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.

Экспозиция выставки «Любовь к трём апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.



Экспозиция выставки «Любовь к трём апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.

Экспозиция выставки «Любовь к трём апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.

городом Петербург казался прежде всего русским. Сами же европейцы не всегда готовы были признать его европейскость.

Другой главный герой экспозиции — Мейерхольд (да, она получилась прежде всего о нём, не столько о Дягилеве, уж тем более не о Казанове). Он — скрепляющая сила. Он, в Петербурге переживший невероятно плодотворный период, здесь воплотивший свою идею Условного театра, здесь поставивший «Балаганчик» (знаменитый эскиз Николая Сапунова к этому спектаклю из Третьяковки привезён). Этот новаторский спектакль режиссёру и не смогла простить Комиссаржевская (спектакль в её театре без неё — и такой резонанс) и выставила его вон, что удивительным образом сыграло Мейерхольду на руку: он тут же был приглашён в императорские театры, где настал его личный Золотой век — период «театрального традиционализма».

Помимо упомянутого портрета Мейерхольда кисти Григорьева, здесь ещё портрет авторства Александра Головина (из собрания самого Театрального музея). Выставленный без стекла, буквально рукой подать, костюм Неизвестного, воплощавшего силу Рока, из «Маскарада». Ещё замечательные артефакты вроде маски баронессы Штраль, которую играла Елизавета Тиме, или реконструкционного макета к «Маскараду» 1937 года, когда Мейерхольд был ещё жив. Головинский эскиз голубого Пьеро, который может вызвать недоумение, ведь по традиции Пьеро должен быть в белом. «На первый взгляд может показаться, что… голубой костюм Пьеро — выдумка художника, так как традиционный костюм Пьеро белый. Но белое пятно его костюма «спорило» бы с белым домино Нины, а режиссёр непременно хотел поручить Пьеро пантомимную сцену с нею. Помню, как доволен был Головин, когда в какой-то старинной книге нашел изображение голубого Пьеро», — писал Борис Альмединген.

Или другой артефакт — зимний петербургский пейзаж, где угадывается фигурка Мейерхольда. Эта картина из собрания Дмитрия Чуковского называется «Мейерхольд, уходящий в ночь» и датирована 1939 годом — когда режиссёра арестовали и начались полгода адских кругов в застенках (в феврале 1940 он был расстрелян). Автор картины — Владимир Дмитриев, бывший участник мейерхольдовской студии.

Смерть — ещё один из главных героев этой экспозиции. Присутствие Смерти здесь ощутимо. Даже маска итальянской комедии середины XVIII века, маска дзанни, выставленная здесь в чёрной комнате под стеклянным колпаком, больше похожа на заспиртованный человеческий орган. Словно мы в анатомическом театре. Даже в «дельартевских» персонажах Глебовой-Судейкиной, помещённых тоже под стеклянные колбы, вдруг мерещится кунсткамера. Поэтому этой выставке так к лицу работа Александра Бенуа «Оргия», где среди всяческого рококо выглядывает скелет с косой. Поэтому так кстати здесь Сомов, представленный несколькими картинами. Ведь в мире этого «художника радуг и поцелуев», несмотря на всю воплощённую галантность, так чувствуется запах тления. «Я не могу понять, откуда художник взял эту маску с истерической впадиной под глазом, с красными, как у вампира, губами», — писала актриса Валентина Веригина про сомовский портрет Блока (на выставке представлен другой портрет Блока, авторства Татьяны Гиппиус, но и так лицо поэта кажется посмертной маской). Чувственные удовольствия, зависимость от «основного инстинкта», но и неотвратимая смертность человека — это Сомов умел передать как никто.

Отдельно следует сказать о прекрасной работе Юрия Сучкова, художника выставки, который погружает нас в Серебряный век как в какую-то Атлантиду. В оформлении всё продумано до мелочей. Это и игра теней, и резко очерченные вырезы света, падающие на ту или иную картину. Это и тканевая обивка стен: как эстетски, в духе будуаров рококо, в то же время от зала к залу цвета мрачнеют, краски сгущаются. Это и состаренное, поцарапанное стекло, через которое смотришь на вещицы прошлого. На выставке возникает ощущение, будто тебе все является сквозь благородную патину. Оказываешься словно в мистическом вигваме (привет, «Твин Пикс»).

Ещё недавно масочная тематика выставки вызвала бы ассоциации с коронавирусом, этой новейшей чумой, но обходится без этого. Сегодня возникают другие ассоциации, связанные, например, с эмиграцией. И всё-таки главное потрясение от этой выставки связано со смыслом жизнеутверждающим, с преодолением смертности и тлена. Смотришь на все это изобилие и думаешь: как в этом городе и в то тяжёлое время могло возникнуть соцветие таких гениальных людей, право же, построивших свой остров, как когда-то Петр построил на болоте сам Петербург. Как все эти люди умели творить, играть, любить — в то отпущенное судьбой время. А выходишь с выставки на мороз — и видишь справа заветный герб с девизом Deus conservat omnia (Бог сохраняет всё). Вряд ли так запланировано кураторами, но для этой конкретной выставки это очень важный «постскриптум». ■

Декабрь 2022

Фото предоставлены пресс-службой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Фото Елены Смирновой.

ПТИЦЫ, ЦВЕТЫ И МЕЧТЫ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ, АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

Выставка **«Птицы, цветы и мечты».** Живопись и графика театральных художников. Памяти С.Б. Бенедиктова. Зелёный зал Государственного института искусствознания.
8 – 23 декабря 2022

Живописные полотна и графические работы, созданные художниками театра, открывают грани их творчества, о которых публика часто не подозревает. Художник театра, как искусства синтетического, особенно близок к природе этого синтетизма. В создаваемых сценических пространствах ушедшие эпохи и цивилизации начинают дышать воздухом современности и соединяют время и людей. Воздух жизни пульсирует у художника театра не только в его театральных эскизах и макетах, вдохновение ведёт его дальше, от портала сцены – к горизонтам пейзажа, цветовому буйству натюрморта, полётности мечты о счастье, отображённой в графической нежности бумажного листа или картона, портрету на холсте.

Выставка посвящена памяти **Станислава Бенедиктова** (8 июня 1944 - 10 ноября 2022) – художника, творчество которого было обращено к лучшему в человеке и наполнено любовью к жизни и природе. Бенедиктов — художник редкого дара в современном театре – романтического. Романтизм, к счастью, никогда из искусства не уходил, каждый раз возрождаясь, словно мифологическая птица Феникс. Бенедиктов видел и чувствовал свет её пламени. В его действенной правдивой декорации созидалась другая реальность — реальность, которую можно только почувствовать, реальность поэтическая, неуловимая плоть настоящего искусства, что всегда загадка, притягательная энергия, влекущая тебя в мир мечты, мир подлинных героев, мир романтического путешествия. Поэтической реальностью дышат и его графические работы, представленные на выставке, из серии «Крыжовка» - «Окно в сад», «Садовый домик» и диптих «Вятка разлилась».

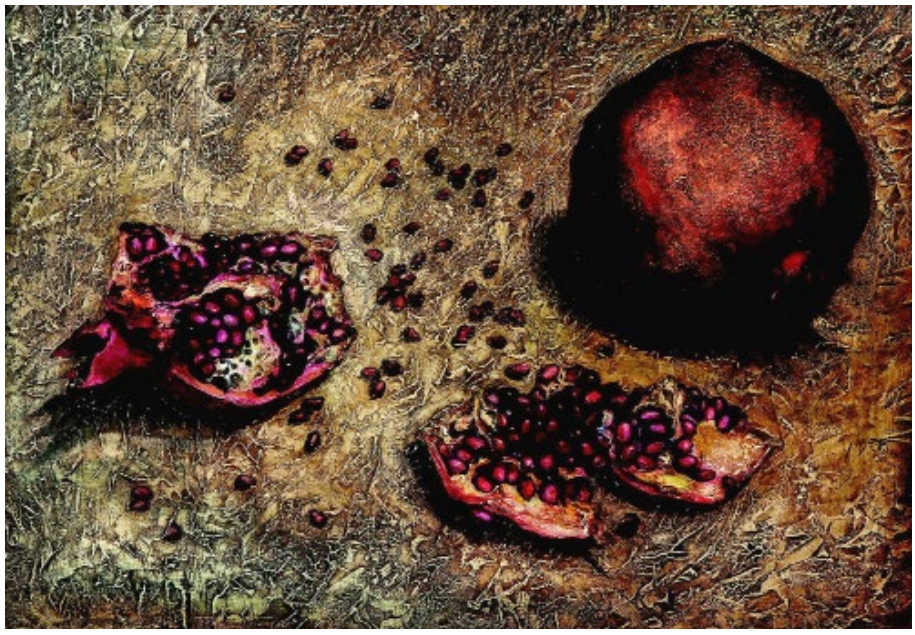
В работах **Сергея Бархина** - свободный и на равных диалог с искусством всех эпох, смелое соединение разных стилей, и свой особый стиль, который можно назвать историзмом Бархина. Античность, готика, романтизм, модерн и авангард существуют для Бархина в одном времени и одном пространстве живого дыхания искусства, и, в первую очередь, искусства театра, самого неуловимого и эфемерного из всех искусств. Бархин – блестящий книжный график. На выставке две его работы к «Маленьким трагедиям А.С. Пушкина (2019): «Александр Пушкин. Моцарт и Сальери» и «Александр Пушкин побеждает смерть». Название второго листа символично для творчества Бархина: оно утверждает жизнь вопреки всему, что мешает её победе.

Татьяна Сельвинская создаёт в живописных полотнах «драматургию цвета» (термин самого художника). Цвет – строительный материал пространства спектакля и живописных работ художника, их эмоциональный знак. Любимый формообразующий материал Сельвинской в Театре и Живописи – ткань. Ткань можно драпировать, из неё можно лепить, используя только ей присущие качества и свойства, тканью можно «живописать» и в сценическом пространстве, и на холсте, создавать фантастические композиции. Но фактура - не главное для Сельвинской, а лишь средство и способ движения к глубинным смыслам и философии живописного замысла («Вдохновение», 2010; «Камо грядеши, Человек?», 2011).

Пластические коды **Владимира Серебровского** притягательны и органически связаны

Т. Сельвинская.
Камо грядеши. 2011

К. Шимановская
Коридор моего детства. 1974



В. Никоненко. Гранаты. Диптих. 1 часть.

И. Балашевич
Ангел под дождем
2001

с классической живописной традицией. Не случайно и закономерно обращение Серебровского к традициям модерна, искусство которого вдруг ожило в современном преломлении в его прекрасных пейзажах («Мальвы», 2008). Работам **Марины Азизян** присуще редкостное чувство цвета, мастерство гармоничного соединения тонов, изысканный колорит, эмоциональная сила и яркая образность (акварель «Девушка с цветами»). Живописные полотна **Юрия Устинова** («Фиолент, 2021; «Бухта», 2020) и **Ирины Акимовой** («Солнечные блики», 2020; «Московские крыши», 2017) притягивают зрителя излучающей энергией мощного движения красок, в котором возникают полёты «во сне и наяву».

У **Ксении Шимановской,** как отмечала её учитель Т. И. Сельвинская – «Фантазия и раскрепощённость является самым сильным нервом в её живописи. Её эмоциональный темперамент, объём, линии, пластичность окрашенных пятен, шарм и загадочность образов – всё это сама Ксения, неотразимая женственность» («Коридор моего детства», 1974; «Любовь и Новый год», 1999). Натюрморты **Татьяны Спасоломской** больше, чем натюрморты, это живая жизнь цветов, деревьев, природы, тонкое чувствование дыхания жизни («Австралия Астралия», 1995; «Космос сада», 1996). В работах **Виктора Никоненко** за выразительностью живописного приёма, кажется, открываются тайные коды материи, её биения в каждом объекте, на котором останавливается взгляд художника (диптих «Гранат», 2017). **Мария Фёдорова** чутко и тонко чувствует природу русского фольклора. Народный костюм осваивается Марией Федоровой как богатейшее художественное наследие, как яркий самобытный элемент русской культуры, как синтез различных видов декоративного творчества («Сирин в стиле модерн», 2020).

Живописные работы **Ирины Балашевич** являют зрителю хрупкий мир природы, его тайну и красоту, зыбкую гармонию бытия («Ангел под дождём», 2003; «Побег», 2020). У **Александра Горенштейна** свойственное ему чувство юмора обретает в живописных и театральных работах чувственную плотность ирреальности, становящейся плотью новой художественной действительности («Натюрморт с бутылками»). Работы **Александра Кузнецова** – красочны, декоративны, нелинейны, ему близки библейские сюжеты. «Ветхий и Новый Завет – это лучшее из литературы, что создано человечеством. Читаю, перечитываю, крашу свои картинки. Ничего другого, кроме этого и театра мне не надо», – говорит художник («Бегство в Египет»).

У **Ильи Евдокимова** в серии «Летать» на картинах парящие атлеты, дирижабли полны романтики и воодушевления. «Настоящий ретро футуризм», – так определил эти произведения своего ученика С. М. Бархин. С раскинутыми как крылья руками «взлетающие» или «пикирующие» люди Евдокимова, то ли Гелиосы, то ли Икары, парят в свободной левитации между небом и землёй, между прошлым и будущим, между удручающей фантазией и радостной мечтой.

Выставка «Птицы, цветы и мечты» - подарок участникам и гостям Премии в области литературы о театре «Театральный роман». Вернисаж предварил торжественную церемонию объявления лауреатов премии и состоялся благодаря поддержке Государственного института искусствознания и его директора Н. В. Сиповской. ■

НЕМНОГО ТИШИНЫ... К ЮБИЛЕЮ ОЛЕГА ЕФРЕМОВА

НИКОЛАЙ СКОРИК

Благотворительный вечер **к 95-летию со дня рождения Олега Ефремова.** «Немного тишины...». МХТ имени А.П. Чехова. Сценарий и режиссёр вечера **Николай Скорик.** Художник **Николай Симонов.** Художник по свету **Иван Виноградов.** Видео **Александр Глазов, Александра Стрелкова.** Исполнители: нар. арт. РФ **Константин Хабенский,** солист балета **Сергей Полунин,** пианист **Андрей Коробейников** и группа «Дирижабльстрой». **3 октября 2022.**

Раздвигается основной занавес с Чайкой. На сцене загорается лампа на режиссёрском столике. Чашка с чаем. Пепельница. Сигарета. Дым от сигареты.

Дым.

В глубине сцены угадывается закрытый занавес Художественного театра. Чайка на занавесе.

«Звук» из спектакля Олега Ефремова «Чайка».

Крики чайки из спектакля.

Второй занавес раздвигается.

Ефремов: (видео) «Для меня музыка и поэзия – вот что выстраивает человека... выстраивает его душу... Нам сейчас тишины, сосредоточенности некоторой... Понимаете? Размышлений о существовании нашем... Насколько оно прекрасно в любых своих формах, так или иначе...»

ВИДЕО: в вечернем парке жгут осенние листья. Дым от костров на экране и дым на сцене. «Звук» из ефремовской «Чайки» ...

Голос ЕФРЕМОВА, читающего Пушкина –

...В парке бабье лепетанье
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

«Звук» из Ефремовской «Чайки».

ХАБЕНСКИЙ:

Олег Ефремов. Письмо родителям.

«26 июля 1948-го года

Гурзуф

Доброе утро! Я уже встречаю третье крымское утро. В Гурзуфе чудесно. Мало сказать чудесно – необыкновенно. Еще ни разу так не отдыхал.

Вас, конечно, беспокоит в первую очередь как, мол, ем, есть ли режим и прочее, прочее. Ем очень хорошо, режим установлен железный. Так что об этом не беспокойтесь. Специально сообщаю вам: мой вес 62 кг 700 г., чтобы потом можно было сравнить.

Теперь несколько слов о том, где живу, что меня окружает. Гурзуф – нерусский город; очень маленький. Расположен на склоне горы, так что непрерывные каменные лестницы, улочки, переулочки – все узкие, ступенчатые – ходим по крышам домов. Если идешь вечером, то так и кажется, что сейчас появится женщина в чадре и еще что-нибудь в этом роде.

Дом Ольги Леонардовны Книппер–Чеховой у самого моря. По вечерам сидим в шезлонгах и смотрим на море без конца. От луны лунная дорожка. Море все время разное – как будто живое. Вчера волновалось. Волны, набегая на прибрежные скалы, разбивались, отступали, оставляя белый след пены.

Дом окружён садом: розы, пальмы, олеандры, всякие цветы, шелковица, инжир (который, когда поспеет, буду есть – он помогает при лечении голосовых связок). У меня отдельная комната. В ней только сплю. Хорошо обставлена. Завтракаем и вообще едим на террасе, а остальное время в саду на море. Все здесь удивительно нежно: очертания гор, растения – кипарисы на фоне ярко голубого неба, наконец, море, воздух, полный всяких ароматов. О Гурзуфе не напишешь – приеду, расскажу. Пушкин здесь жил и писал стихи.

Вчера смотрели кино на берегу моря на воздухе. Шум прибоя мешался с музыкой из фильма. Буду готовить что-нибудь Пушкина. Скоро поедем в Ялту к Марии Павловне Чеховой».

КОРОБЕЙНИКОВ. Скрябин. Прелюдия.

ХАБЕНСКИЙ: *слушая музыку, продолжает.*

«В общем, всё мне очень нравится. Я никогда так не отдыхал. Пишите мне сюда обязательно.

Крепко вас целую. Олег.

Мой адрес: Гурзуф. Дом Ольги Леонардовны Книппер–Чеховой. Ефремову Олегу Николаевичу. Все.»

Шум прибоя. Крики чайки из спектакля. «Звук» из «Чайки».

ПЕРЕМЕНА СВЕТА.

КОРОБЕЙНИКОВ.

продолжает играть Скрябина

ХАБЕНСКИЙ:

Олегу Ефремову 20 лет. Это его стихи: «Я видел сон чудесный

Что я с любимой в лодке
Что ветер перекрестный
Наводит зыбь на воду.
Плывем мы – грустны оба…
На небе звезды блещут
И вечера такого
Мы не увидим вечность
Слова не нужны – ветер
Поет нам серенады
А мы сидим, конечно
Сидим и грустны оба
Куда плывем не знаем
Не хочется расстаться
И ветер перекрёстный
А нам бы всё кататься
Я видел сон чудесный…»

НА ЭКРАНЕ *возникает слово СОН на фоне фотографий из жизни молодого «Современника»*

КОРОБЕЙНИКОВ

Скрябин Две поэмы соч. 32

ПОЛУНИН

импровизация на музыку Скрябина

СВЕТ МЕНЯЕТСЯ

К. Хабенский. Вечер «Немного тишины...» МХТ. им. А.П. Чехова. Фото Екатерины Цветковой

НА ЭКРАНЕ заявление Ефремова в военно-морское училище.

ХАБЕНСКИЙ:

«Заместителю народного комиссара просвещения РСФСР генерал-майору товарищу Борисову от Ефремова Олега окончившего восьмой класс средней школы. Заявление. Желаю в будущем работать по морской специальности. Считаю ее одной из важнейших для будущего развития моей Родины. Прошу вашего распоряжения принять меня в военно-морскую спец школу, которая находится в городе Куйбышеве. 16 июня 1943 год»

Не известно, что ответил будущему главному режиссёру Московского Художественного театра генерал-майор Борисов. Послушаем отца Олега Николаевича Николая Ивановича Ефремова.

Николай Иванович ЕФРЕМОВ (видео) –

«Откуда у него взялись способности к артистической деятельности? Не знаю. Мой прадед носил фамилию Шутов. Тогда фамилии давали по роду деятельности. Может, предки наши были шутами»

СВЕТ МЕНЯЕТСЯ

На сцене группа **ДИРИЖАБЛЬСТРОЙ**. «Ритмические импровизации»

ХАБЕНСКИЙ:
Нет, это не молодости
Молот в сердце ворочается,
Кровь гоняя по шлангам-артериям.
Это у меня из другой области,
Где талант, одарённость критерием.
Не вдаваясь в детали чувств
Скажу, если в глубины залезть
Я не Пушкин и не Качалов.
Маяковский – пусть.
Но что-то от них во мне есть.
Я чувствую всем сентиментом души
Как они великанили – гении.
а меня хоть бей, хоть круши
НА ЭКРАНЕ: меня хоть бей, хоть круши!
Говорю: «У меня не менее»

Тут же - на полях этой страницы Ефремов пишет строчки:

«Последняя буква – Я.
А лезет, противная, наперёд!
Но как без я –
«я люблю тебя»?
Здесь субъективности тоже налёт?
Нет, без Я
Нет житья!
Да здравствую Я!
НА ЭКРАНЕ – *Да здравствую Я!*
ХАБЕНСКИЙ: Хотя Я - свинья.»
НА ЭКРАНЕ: Я – свинья!

ХАБЕНСКИЙ: Следующая строфа Ефремовым взята в скобки, перечеркнута карандашом, помечена - «лишнее». А вписаны слова такие –

«Какая в жизни цель?
Как жизнь прожить полезно?
Как жизнь пройти железно.
Не сесть на мель?»
НА ЭКРАНЕ: *Как жизнь прожить?*

ХАБЕНСКИЙ: Олегу Ефремову 19 лет. Он назвал это стихотворение «Желание славы». Стихотворение с точно таким же названием есть у Александра Сергеевича Пушкина. И именно с этим стихотворением Пушкина Олег Ефремов поступал в Школу-Студию МХАТ.

НА ЭКРАНЕ: Журналист - Ну вот, значит вы расписались кровью? И Аджубей был? ЕФРЕМОВ – Это был и Аджубей, это был и я, это… Журналист - Можно сказать, что будущий зять Хрущева и всесильный журналист, учась в Школе-студии МХАТ, расписался кровью.? ЕФРЕМОВ – Да. Да. Журналист – А о чем вы так? ЕФРЕМОВ – Преданность театру. Журналист – Вот этому театру или вообще театру? ЕФРЕМОВ – Другого театра и не существовало в сознании, ты понимаешь. Журналист – Надрез какой-то сделали? ЕФРЕМОВ – Да. Ну а как? Я думаю, может быть, в его каких-то бумагах, в архивах. Может у меня где-то. Может я и найду. Сейчас это все на чердаке где-то, на даче у меня… всегда откладывал, чтоб разобраться.

В руках Хабенского и на экране лист с клятвой студентов Школы-студии МХАТ в верности театру.

ХАБЕНСКИЙ: (*читает*): «ПАМЯТКА ПОМНИ, что мы решили, собравшись 29 марта 1947 года. Мы не просто группа людей, объединенных официально, чтобы пройти курс обучения в институте, - мы творческий и не только творческий, но и дружеский коллектив людей, истинно преданных искусству, пришедших для того, чтобы вместе учиться, вместе жить, вместе творить.»

«Памятка» заканчивается словами: ВПЕРЁД! ВПЕРЁД! БЫТЬ ВСЁ ВРЕМЯ ОГНЕННЫМИ! ВСЁ ВРЕМЯ ГОРЕТЬ!

Дальше идут подписи. Кровью. За 75 лет кровь на бумаге выцвела, стала бледно-коричневого цвета, чьи-то подписи едва угадываются. Но подпись Ефремова ещё разобрать можно.

ХАБЕНСКИЙ *берёт самодельную записную книжечку, когда-то сделанную Олегом Ефремовым. Читает:* «Ну, мой современник, поговорим о нашей жизни…»

В архивах Олега Николаевича слово «современник» впервые встречается именно здесь, на этих разрозненных листках в клеточку. Принято считать, что это конспект какого-то его выступления. Где должно было быть это выступление – узнать не получилось, но вот год написания работникам нашего музея установить удалось точный – 1950-й. Пройдёт ещё шесть лет и слово «современник» Ефремов навсегда впишет в историю отечественного театра. Театр «Современник» тех лет стал легендой.

И так, запись 50-го года. Написано карандашом. Текст местами не разобрать. Поэтому прочту фрагменты.

НА ЭКРАНЕ *крупным планом страницы записной книжечки Ефремова.*

ХАБЕНСКИЙ (*читает*): «Ну, мой современник, поговорим о нашей жизни. Разговор будет серьезный.

Трудно изменить облик земли, построить города, но мы это сделаем. Но самое главное, трудно изменить человека, создать того, кто достойно войдёт в наше будущее. Мы хотим поговорить о Родине, поговорить о том, как каждый живёт в ней и с ней, что сделала с человеком советская власть, что такое наша Россия».

Олегу Ефремову 23 года. А, может быть, это не конспект его выступления, а первые наброски

творческой программы уже задуманного им будущего театра, с уже точно определившимся названием? Поставленные тут задачи очень узнаваемы. Театр с названием «СОВРЕМЕННИК», созданный Ефремовым через 6 лет, жил этими задачами. Мы все это знаем. Но это лишь наша, сегодняшняя версия появления записей Ефремова в этом маленьком, теперь уже музейном, экспонате.

И еще один конспект. Всё тот же узнаваемый формат (*берёт ещё одну маленькую тетрадочку*). С теми же перечёркиваниями, с тем же мелким почерком, и с вписываньем на полях ещё более мелким и неровным... Так же иногда невозможно разобрать, что написано. Но в данном случае точно определено – это конспект речи. Это 60-е годы. Адресат известен точный – артисты театра Современник. Ефремов обращается к ним. Его, их театр в это время в зените славы и любви зрителей.

Группа ДИРИЖАБЛЬСТРОЙ - *неотвратимое нарастание ритмов.*

«Не надо писать манифесты, программы. Груз невыполненных обязательств гнетет. Всё - в спектаклях. Программа МХАТ – это все труды Станиславского. Программа Современника – это всё, что связано с традицией русской интеллигенции – искусство для блага людей, «и чувства добрые я лирой пробуждал». Непоставленная пьеса Виктора Розова привлекла нас своей выстраданностью (речь о первой постановке Современника – пьесе «Вечно живые», написанной фронтовиком). Театр – это энтузиазм, дисциплина, этика. Энтузиазм – это азарт, вера, единство.

Группа «Дирижабльстрой» - СОЛО.

в это время на экране: **ТЕАТР ЭТО АЗАРТ ВЕРА ЕДИНСТВО ЭТИКА ДИСЦИПЛИНА**

ХАБЕНСКИЙ: «Постановка «Вечно живых» добавила к этому чувство самостоятельности, чувство, что идём в ногу со временем. Да, программа была! И именно она определила возникновение Современника».

ПЕРЕМЕНА СВЕТА.

КОРОБЕЙНИКОВ Шостакович. Фрагменты Сонаты №2 для фортепиано.

НА ЭКРАНЕ наплывы эскизов Валерия ЛЕВЕНТАЛЯ к ефремовским спектаклям МХАТ по Чехову.

ХАБЕНСКИЙ:

Я сижу за зелёным столом
За окном зелёная ночь
Тишина... Только мышь под полом
Шебуршит... словно хочет помочь
На экране возникает слово ШОРОХИ
Мне сидеть за зелёным столом
И искать ту, которой и нет.
Ту, что вдруг в воображеньи моём
Промелькнет... и простынет след
Ту, которой может и нет...
Вот! В зелёной ночи –
Завернулась в зелёный свет
Промелькнула... ищи, ищи...
Мышь, поможешь ты мне или нет
Отыскать её... Вон опять
Завернулась в зелёный свет...
Находить... и терять, терять...
Мышь, поможешь ты мне или нет!

КОРОБЕЙНИКОВ продолжает исполнять фрагменты Сонаты №2 Шостаковича.

ПОЛУНИН импровизации на музыку Шостаковича

Все в гармонии стройной слилось
Погрузилось в тончайшие шорохи...
Хорошо... Но расстаться пришлось.
Олег, иди спать! Иди спать!

КОРОБЕЙНИКОВ оборвал исполнение

ЭКРАН погас.

Громко тикают часы.

ХАБЕНСКИЙ

Что делать мне?
Когда тоскующее сердце стучит
И просит буйный ритм свой
В волнующие строчки обуздать.
Что делать мне?
Когда упрямица – что свыше
Нам шлёт свои дары
Поэтами она зовется музой
Нейдёт в мой скромный дом
Что делать мне?
Напрасно я волную кровь виденьями
Как ни готово сердце раскрыться перед всеми
Исторгнуться слезами и тоской
Напрасно – музы нет
Что делать мне?

КОРОБЕЙНИКОВ исполняет финал сонаты Шостаковича

СВЕТ меняется. НА ЭКРАНЕ Москва весенняя.

ХАБЕНСКИЙ: Записи в дневнике Олега Ефремова. У него было два дневника – поначалу он вёл только, как он называл, «жизненный» дневник. Но спустя пять лет появился ещё один - «творческий».

(читает) «Решил начать творческий дневник. Моя актёрская работа, режиссёрская, писательская, если таковая будет, (вот тут и выяснится – могу ли я быть писателем? выяснится – писатель ли я?) – всё здесь будет записано, обдума-

но, решено. Выводы, сомнения, размышления… Творческого дневника мне не хватало всё время. Жизненный не может всего вместить. И путать эти дневники нельзя.»

Из «жизненного» дневника.

«1951-й год. Ноябрь.

КОРОБЕЙНИКОВ. Цфасман. Вальс

Я опять люблю, а меня нет!

Очень давно не записывал в дневник… И запишу очень мало. Я сейчас пьян – это раз. Я влюблен, вернее люблю – люблю Тоню – это два. А три – это то, что она человеческое говно. Абсолютное! Я бы хотел, чтобы она была моя жена. Наверное, этого не будет.

Декабрь.

Вчера с Ритой были в театре до 2-х часов.

Январь

Люблю Тоню. С Ритой всё ссоримся.

Февраль

Никого не люблю. Тоска…

И когда темнота из окна
Разбивалась о свет фонаря
И когда тишина, тишина
Сердце рвало свои якоря
И когда только осы шуршали
Будто дождик робея кропил
Я был где-нибудь там, на вокзале,
И тебя в суете находил…

Март

Живу с Ритой. Очень привязался к ней.

Май

Вот и весна пронеслася бессонницей
Появилась, взбудоражила, обманула
Пролетела звенящею конницей
И пропала… нет, утонула.
Утонула в роскоши лета
В роскоши женщины зрелой
Утонула, но прежде успела
Обмануть меня напоследок

ХАБЕНСКИЙ:

Запись в «творческом» дневнике Олега Ефремова. 2 октября 1951 года. Вчера этой записи исполнился ровно 71 год.

«Я поставил самостоятельно «Хирургию» Чехова.

НА ЭКРАНЕ фотографии Ефремова в роли Ивана в спектакле Центрального Детского театра «Конёк-Горбунок».

Намерения мои были поставить эту легковесную шутку всерьёз. Ухватить в материале шутки – общечеловеческое. Короче, копнуть поглубже. Для этого – заставить студентов собирать материал, наблюдать жизнь, заразить их подлинностью жизни на сцене.

На обсуждении все говорили – «не знаем, в чём тут секрет, но очень всё смешно». Подлинное общение – вот в чём секрет, то, что отличает школу представления от школы переживания.

На этой работе я понял, что главное в театре – актёр. Понял, что творческая работа режиссёра – проникнуть в творчество актёра. Понял, что, работая, режиссёр должен учитывать не только свой режиссёрский план, но включать в него индивидуальность актёра.

Я считаю эту работу над Чеховым удачной. Она вселила в меня надежду, что режиссёром я быть смогу».

ВИДЕО: Ефремов репетирует «Три сестры».

ХАБЕНСКИЙ: Репетиция, которую вы только что видели, происходила в день рождения Олега Николаевича. 1 октября 1997 года. Четверть века назад. В тот день Главному режиссёру и Художественному руководителю МХАТ имени Чехова исполнилось 70 лет. И вновь с ним Чехов.

(берёт лист со стенограммой) А это из первого разговора Ефремова с актёрами на первой репетиции «Трёх сестёр», – последнего спектакля грандиозной чеховиады Ефремова, поставившего на сцене Художественного театра все пьесы Чехова –

«Нам надо возрождать тёмную страну. Абсолютно теперь бездуховную. А какой был слой интеллигенции! Изумительный, мыслящий… какие фигуры!

Сегодня я вам советую просто почитать Чехова. «Просто перечитать Чехова», —так я скажу вам, с уважением. Перечитать «Три года», «Мою жизнь», «Дом с мезонином» … Там вы ощутите этот чеховский подход, ощутите его поэзию. Потому что вне закономерностей поэтических – вы сами понимаете, поэзия – это не обязательно рифмоплетство, так вот, вне законов поэтических и вне законов музыкальных, Чехова мы заново не поймём. Она будет существовать в нашем спектакле эта жизнь, будет её течение. Но организовывать, определять её будут подводные течения Чехова-поэта. Ведь это они диктуют ему, так или иначе, не только психологию, не только характеры… диктуют поэтическое пребывание. Мы иногда не понимаем откуда, из чего это вдруг такие монологи… откуда это всё… и вот если вы начнете учить сразу этот текст, погрузитесь в него, вплоть до каждой запятой, вы поймете, что всё не случайно… И начнём мы тогда понемножку заглядывать в Существо».

ВИДЕО: Репетиция «Трех сестер» с Невинным и видеозапись этой же сцены в спектакле:

Н. В. Скорик и участники вечера «Немного тишины...» - А. Коробейников, С. Полунин, К. Хабенский, группа «Дирижабльстрой». МХТ им. А.П. Чехова. Фото Екатерины Цветковой

Чебутыкин (роняет часы, которые разбиваются). Вдребезги! Кулыгин Разбить такую дорогую вещь — ах, Иван Романыч, Иван Романыч! Ноль с минусом вам за поведение! Ирина. Это часы покойной мамы.

Чебутыкин Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает.

ХАБЕНСКИЙ: Следующая запись из «жизненного» дневника молодого артиста Центрального Детского театра. Вы будете первыми, кто услышит её. Думаю, вы уже поняли, что многое сегодня вечером звучало и ещё прозвучит - впервые. И что звучат сегодня только стихи Ефремова и боготворимого им Пушкина. Через всю жизнь Ефремов пронёс верность трём своим кумирам – Станиславскому, Чехову, Пушкину. Или Чехову, Пушкину, Станиславскому или Пушкину, Станиславскому, Чехову – их очередность по Ефремову определить невозможно...

Из «жизненного» дневника. «8 марта 1953 года. Тяжелые дни... Умер Сталин. 5-го марта в 9 часов 50 минут умер Сталин. В горе вся страна. Очень больно, но боль коллективная. В этом есть что-то заставляющее быть гордым за свой народ, и опять комок слез в горле... Утром, когда я после сообщения ехал в театр – в метро все грустные, глаза опущены, друг на друга люди не смотрят, многие плачут... Я выступал на траурном митинге... После выступления я горько плакал, правда, этого никто не видал. Не сказал я об очень многом - не мог говорить. Хотел же я сказать о том, что Сталин – это для нас моральный критерий. В нём мы видели, каково должно быть соотношение личного и общественного – единство; он образец скромности, смелости и принципиальности. А для меня - силы. Хотел сказать о том, что в эти дни надо отбросить всё мелкое, что накопилось между всеми нами.

9 марта. В Москве столпотворение. В эти дни я решил быть твёрдым, прямым, принципиальным человеком. Хочу поступить в партию. Не формально, а пересмотрев все свои недостатки и достоинства, и объявив борьбу первым. Я был ответственен только перед самим собой. Сверхзадача была: хочу быть первым, хочу славы – в этом жизнь. Мелко, по-мещански. Все желания остаются, но они должны быть облагорожены другой сверхзадачей – хочу со всеми вместе строить коммунизм.»

Жизнь показала, что Ефремов был честен в выполнении поставленных перед собою задач.

НА ЭКРАНЕ:

БЫТЬ ТВЁРДЫМ

БЫТЬ ПРЯМЫМ

БЫТЬ ПРИНЦИПИАЛЬНЫМ

Парадокс жизни в том, что осознание невозможности своей дальнейшей жизнь без этих

высоких, и одновременно простых, и ясных, элементарных человеческих качеств,

НА ЭКРАНЕ:

СКРОМНОСТЬ

СМЕЛОСТЬ

СИЛА

приходит к Ефремову в дни, когда он искренне потрясён смертью Сталина, и именно эти качества, в дальнейшем делают его убеждённым антисталинистом.

ВИДЕО: Ефремов гримируется, одевается, готовится к роли Бориса Годунова. Когда на видеозаписи возникает финальный крупный план Ефремова-Бориса перед выходом на сцену, звучат

КОЛОКОЛА

НА ЭКРАНЕ возникает слово РОЛЬ

ХАБЕНСКИЙ:

Я постарел на целый день
Луна. Полумрак. Тишина вокруг
Силуэты мебели… тень
Крадётся сон… вот уже… вот вдруг!
Очнулся… слушаю: что там?
Знакомый, знакомый звук
Он преследует, ходит за мной по пятам
Сосёт меня, как… паук

Голос Ефремова в роли Бориса Годунова –

Ух, тяжело. Дай дух переведу.
Я чувствовал вся кровь моя
В лицо мне кинулась и тяжко опускалась…

ХАБЕНСКИЙ: Откуда я знаю его? В полусне
Разбираюсь, ищу, неужели?
Неужели пришла, прилетела во сне
Неужели даже в постели…
Не может быть – отогнать
Проверяю себя до болей
Нет она, нет пришла опять
Пришла и отдался ей

голос Ефремова в роли Бориса Годунова – Конь иногда сбивает седока!!

Сын у отца не вечно в полной воле!!

ХАБЕНСКИЙ

Конь иногда сбивает седока!!
На улице я у ней в когтях!
За обедом владеет мной!
На концерте, в уборной, в гостях
Эта мысль, эта дума о той
Что люблю иногда – горю
Иногда ненавижу – кляну
Хоть не верю – Богу молитву творю
Хоть и плачу, но рад что в плену
И теперь овладела всем существом
Волей, сердцем моим и сном
И отдался, как женщина ей и забыл
Что клял её и казнил…
Конь иногда сбивает седока!!

голос Ефремова: Даже, если мы провалимся, то что я хоть немножко погрузился во всё это, и понял, как это возникало, отчего возникало, судьбу дальнейшую, я уже всё равно буду благодарен...

Звучат «КОЛОКОЛА»

Импровизация ПОЛУНИНА

КОРОБЕЙНИКОВ. Шостакович. Прелюдия и фуга ре-минор

СВЕТ МЕНЯЕТСЯ

ХАБЕНСКИЙ:

Репетиция «Трёх сестёр». (*читает*) Ефремов – «А вот хорошо бы в начале репетиций Трёх сестёр, репетиций Чехова, взять болдинский период Пушкина, и что бы каждый из вас взял бы и выучил какое-нибудь стихотворение... приятно будет, наверное.

«ЗВУК» из Ефремовского спектакля Чайка.

Он в это время пишет такую лирику потрясающую, Александр Сергеевич. Да, самая красивая женщина и самый первый поэт страны! (*а он это знал и понимал про себя, что он гений*). Да, он пишет ей стихи. Но в это же время он прощается со всем своим прошлым, со всеми теми, действительно кого любил… И какие это стихи.

КОРОБЕЙНИКОВ. Скрябин. Этюд

Дело ведь не в том, чтобы просто почитать Пушкина, а чтобы какой-то камертон возникал сразу в нас, в нашей работе. Это уже будет музыка будущего спектакля...»

Звучит фонограмма из спектакля «Три сестры», на которой звучит тот же Этюд Скрябина в обработке. Фонограмма спектакля и исполнение КОРОБЕЙНИКОВЫМ, звучат в едином ансамбле.

ЕФРЕМОВ читает Пушкина:

Когда подымет океан
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозою грянут тучи —
Храни меня, мой талисман.
В уединенье чуждых стран,
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман.
Священный сладостный обман,
Души волшебное светило…
Оно сокрылось, изменило…
Храни меня, мой талисман.
Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.

«ЗВУК» из спектакля «Чайка». ГОЛОС ЕФРЕМОВА: Нам сейчас размышлений о существо-

вании нашем… Понимаете? Насколько оно прекрасно в любых своих формах, так или иначе…

ВИДЕО спектакля «ТРИ СЕСТРЫ». *Во время сцены иногда возникают наплывы крупных планов Олега Ефремова.*

Вершинин. Давайте помечтаем… например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста.

Тузенбах. Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется всё та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. (наплывом на сцену из спектакля возникает портрет Ефремова) И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжко жить!» – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти.

Вершинин. Как вам сказать? Мне кажется, всё на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. (*возникает портрет Ефремова*) Через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для неё живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим её – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье.

Маша тихо смеется.

Тузенбах. Что вы?

Маша. Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра.

Вершинин. Как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас… Мы должны только работать и работать, (*на экране возникает портрет Ефремова*) а счастье это удел наших далеких потомков. Не я, то хоть потомки потомков моих.

Тузенбах. По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!

Вершинин. Нет.

Тузенбах (*смеясь*). Очевидно, мы не понимаем друг друга. Ну, как мне убедить вас?

Маша тихо смеётся.

Тузенбах. Смейтесь! Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остаётся постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелётные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели…

Маша. Всё-таки смысл?

Тузенбах. Смысл… Вот снег идет. Какой смысл?

«ЗВУК» из спектакля «Чайка». ГОЛОС ЕФРЕМОВА: Нам сейчас тишины, сосредоточенности некоторой… Понимаете?

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста… Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звёзды на небе… Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава.

«**ЗВУК**» *из спектакля Чайка.*

НА ЭКРАНЕ *возникают слова* – ВОТ СНЕГ ИДЁТ…

ХАБЕНСКИЙ (*возвращается к листку стенограммы репетиции, читает*)

«Чтобы каждый… какое-нибудь стихотворение Пушкина… приятно будет… наверное…»

КОРОБЕЙНИКОВ *играет «Мелодию» Рахманинова…*

Выходит **ПОЛУНИН**.

ХАБЕНСКИЙ *…читает стихотворение Пушкина.*

ЕФРЕМОВ.

Когда гроза пройдёт,
Толпою суеверной
Сбирайтеь иногда
Читать мой свиток *верный.*
На сцену падает редкий снег.
И долго слушая,
Скажите – это он,
А я, забыв могильный сон
Зайду невидимо
И сяду между вами
И сам заслушаюсь,
И вашими слезами
Упьюсь, и может быть
Утешен буду я любовью.

Сквозь падающий снег возникает ВИДЕОЗАПИСЬ крупного плана долго молчащего, смотрящего в зал Ефремова.

Снег падает и падает…

ХАБЕНСКИЙ

«Чтобы каждый… стихотворение Пушкина…»

И ещё. В тот день первой репетиции «Трёх сестер». Всего три слова Ефремова. (*читает*) «- Ну, что? Начнём?»

Падает снег.

ХАБЕНСКИЙ (к залу) Ну, что? Начнём?

Закрывается занавес 2.

Закрывается основной занавес.

Затемнение… ■

ОСЕТИНСКИЙ ТЕАТР ХУДОЖНИКА: СПЕКТАКЛЬ «НЕБЕСНОЕ ЗЕРКАЛО» ОБРЯДОВОГО ТЕАТРА «АРВАЙДАН» ВИОЛЫ ХОДОВОЙ

АЛАН КОКАЕВ

Осетинская народная культура, осетинский эпос по своей природе театральны. Это сумела почувствовать и воплотить в законченной и острой театральной форме художник Виола Ходова (1973-2015).

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА «НЕБЕСНОГО ЗЕРКАЛА»

Тысячелетия человек заклинал неотвратимую быстротечность своей судьбы, непредсказуемость природы, пугающую непостижимость богов, покрывая таинственными знаками тела, одежду, предметы и сооружения. Повторяя многовековые ритуалы, он определял своё место в мире, соотнося основные циклы своей жизни с мощным дыханием Вселенной. Древний пласт традиционной культуры Осетии, выраженный через обряд и ритуал, стал основой театрального действия «Арвайдан».

Подобно тому, как все основные комплексы духовной и материальной культуры Осетии многократно повторяют троичные структуры, восходящие к древнейшей (зародившейся ещё в эпоху мифологического мышления) индоевропейской идее о трёхфункциональности, основу концепции «Небесного зеркала» составляют три части: «Рождение», «Жизнь», «Смерть», обозначенные цветовой символикой: Белое, Красное, Чёрное.

Возвращение культуры к своим истокам на пороге третьего тысячелетия, по мысли Виолы Ходовой, имеет характер цикличной неизбежности. «Как бы далеко не увела человечество дорога технократической цивилизации от мира традиций и природы, на пороге нового века вновь замыкается круг. И мы понимаем, что суть бытия в бесконечной и неизбежной повторяемости циклов жизни и смерти, отражённых божественной беспристрастностью небесного зеркала»[1].

ОБ ИСТОКАХ ТВОРЧЕСТВА ВИОЛЫ ХОДОВОЙ

Виола Николаевна Ходова окончила владикавказское художественное училище и факультет искусств Северо-Осетинского государственного университета. Уже её студенческая дипломная работа художника-сценографа и художника по костюмам «Осенние цветы» на сцене Северо-Осетинского академического театра заставила говорить о ней, как о самобытном художнике, родившейся в известной в Осетии творческой семье.

Отец Виолы, Николай Ходов, - скульптор-монументалист. Он автор памятника Уастырджи (1995), североосетинского прообраза Георгия Победоносца, героя нартского эпоса, легендарного дзуара, богатыря на коне, покровителя воинов. Памятник Уастырджи весом 28 тонн находится на маршруте Транскавказской магистрали в Алагирском ущелье и помещён непосредственно в скалу, как будто прорастает из неё. Внизу, под памятником Уастырджи находится ритуальная пещера. Легенда об Уастырджи отражает целый комплекс верований народов Северного Кавказа, выражающих надежду на чистоту человеческой природы.

Во владикавказском парке «Нартон» на проспекте Коста расположились железобетонные фигуры нартского эпоса работы Николая Ходова, задумавшего эту работу ещё в юности и завершившего её в начале 2020-х годов. В интервью «Художник работает

[1] *«Небесное зеркало» [буклет к спектаклю]. — Театр «Арвайдан». — Владикавказ, 1999.*

Сцена из танца Акыло

Танец симд

Танец Ерышы кафт

Мизансцена «Три пирога»

Мизансцена «Три пирога»

Танец чепена

Траурное хонга

не для себя» Николай Ходов говорит: «Для меня герои нартского эпоса словно живые люди. Я делаю эту серию так, как я их себе представляю. <…> Творчество — это мука. И судят всегда по результату. На этот счёт была замечательная карикатура в журнале «Огонек»: эпоха каменного века, два аборигена, один другого поставил ногами на плечи и говорит: «Рисуй повыше, чтобы наши потомки подумали, что мы были большими»[2].

Мама Виолы Ходовой, Агунда Татаркановна Кокойти – народная артистка РСО-Алания, заслуженная артистка России, лауреат Государственной премии РФ и Государственной премии имени К. Хетагурова, обладатель медали «Во славу Осетии», художественный руководитель и дирижёр Государственного камерного хора «Алания». Её отец — известный осетинский композитор, автор первой осетинской симфонии и оперы «Нарт Сослан» Татаркан Кокойти. Мама Агунды Татаркановны Клавдия Дзускаева была танцовщицей осетинского ансамбля песни и танца «Алан». В 1981 году Агунда Кокойти создала Камерный хор «Алания», успешно развивающийся и гастролирующий по сей день. В основе репертуара хора «Алания» - профессиональная и народная осетинская и русская духовная музыка. Естественно, что творческая среда в семье нашла благотворное отражение в становлении художественных интересов Виолы Ходовой и дала свои плоды в проекте «Арвайдан».

ТЕАТР ХУДОЖНИКА ВИОЛЫ ХОДОВОЙ

В «Арвайдане» Виола Ходова выступила как автор идеи, режиссёр-постановщик, художник-сценограф и художник по костюмам. «Арвайдан» в переводе с осетинского – «Небесное зеркало». Одноимённый с названием театра спектакль стал главным в репертуаре проекта и принёс ему всероссийскую и международную славу.

Премьера состоялась в октябре 1999 года во Владикавказе, на сцене Северо-Осетинского драматического театра имени В. В. Тхапсаева. В 2001 году спектакль был показан на Новой сцене Большого театра в рамках фестиваля-конкурса «Золотая маска» и получил награду в номинации «Новация», был показан на фестивалях «Балтийский дом» в Петербурге и на Эдинбургском театральном фестивале в Шотландии. В 2003 году Виола Ходова получила за спектакль Государственную премию РФ из рук Владимира Путина.

Монументальность энергетичных образов-символов спектакля словно вдохновлена скульптурами отца: мы видим Мать, Невесту, Женихов, Вдову… Музыкальная ткань спектакля вступает в творческий диалог с художественным вкусом мамы-дирижёра; гены бабушки диктуют включённость хореографического текста в синтетическое обрядовое действо, завораживающее погружённостью автора в мир аланской культуры.

Мифопоэтическое наследие предков современных осетин (скифов, сарматов, аланов) о важнейших событиях жизненного цикла человека: рождении, свадьбе, детях, земледелии и войнах, гибели и загробном мире было интерпретировано художником в форме яркого визуального театра, театра художника. Визуальный театр — это спектакли, которые говорят со зрителем с помощью сценических картин. Этот театр существует на границах жанров.

Концепция постановки «Небесное зеркало» возникла из идеи «Мирового древа» с его трёхслойной структурой «небесный мир – земной мир – мир мёртвых». Виола Ходова, по воспоминаниям друзей, была вдохновлена выставкой художника Валерия Цагараева «Древо жизни», прошедшей в Музее театрального искусства имени Владимира Тхапсаева в 1998 году. Уникальные театральные костюмы и одежда сцены соединили на сцене древний скифо-сармато-аланский миф, музыку Жанны Плиевой, танец и новаторское воплощение древних аланских образов-символов.

Каждой мизансцене соответствует свой цветовой код. Яркие, контрастные моноцвета костюмов, полотен, занавесов играют в спектакле самодостаточную роль. Учитель Виолы Ходовой, живописец Шалва Бедоев говорил о своей ученице, что она близка к Сезанну, Матиссу, для которых цвет значил больше всего, то есть тут «та самая декоративность, без которой невозможно представить себе театр и подиум»[3]. Солярные символы украшали занавесы и дробили сценические эпизоды. Подчёркивающая костюмы пластика рассказывала зрителю в выразительной форме о древних корнях осетинской обрядовой культуры. Журнал «Александровский проспект» писал о том, что архаичный мир осетин впервые постулировался

[2] *Николай Ходов. Художник работает не для себя. Интернет-ресурс «Владикавказ без формата». 11. 01.2019.// https://vladikavkaz.bezformata.com/listnews/nikolaj-hodov-hudozhnik-rabotaet/50592272/ [дата обращения 02. 12. 2022].*

[3] *М. Гаштанте. «Арвайден – неземное великолепие». Журнал «Александровский проспект», декабрь 1999, с. 25.*

в современном культурном русле, организованном «в концентрированной символике посредством более пятидесяти костюмов, пышность и изысканность которых не видели доселе в Осетии»[4]. Круглые символы с простым архаичным рисунком внутри на разноцветных занавесах между мизансценами символизировали бесконечность, цикличность происходящего. Художественно оформленных задников было десять. Одежда сцены и костюмы изготавливались в мастерских Большого театра. Пошивом костюмов руководила опытный мастер Большого театра Галина Нуриджанова.

МУЗЫКА ЖАННЫ ПЛИЕВОЙ

Экспериментальная музыка осетинского композитора Жанны Васильевной Плиевой ярко скрепила живописный парад авангардных театральных костюмов. Выпускница Ленинградской консерватории, ассистентка С.М. Слонимского, директор музыкального училища в г. Цхинвал, важная фигура музыкально-хореографического общества Южной Осетии, за музыку к спектаклю «Небесное зеркало» Плиева была также удостоена Государственной премии РФ.

В монографии «Музыкальное искусство Осетии XX-XXI веков» музыковед Т. Э. Батагова отмечает, что Плиева рано обрела свой стиль как композитор ярко национальный и при этом чуткий к мультикультурным влияниям, вслушивающийся в разноязыкие голоса современности.

Авангардно-архаическая музыка Плиевой, соединяющая электронно-мистические треки и инструментально-хоровые сюиты, в «Небесном зеркале» была энергетически тотальной: «синтезатор, смешанный хор, чтецы, архивные записи осетинской гармоники и осетинская скрипка, шум ветра, дождя, удары грома»[5].

Связь человека с неземными силами отражается в электронной музыке - например, в частях «Рождение ребенка» и «Жертвоприношение». В обрядовые номера композитор поместила фольклорные подлинники — «Ерыш кафт» (танец-состязание), «Акыло»[6], «Три пирога»[7]. Но наиболее впечатляющими оказываются те части музыкального материала, в которых автор «синтезирует фольклорно-архаическое мышление с современно-электронным»[8]. Батагова отмечает бурную игру стилей в музыкальном языке композитора, а также указывает на то, что в спектакле нет прямых нартовских цитат, однако налицо «идея художественного освоения/воссоздания архаичного мира. <…> Хронотоп «Небесного зеркала» внеисторичен, но вполне реален. Герои безымянно-символичны, и вместе с тем конкретны, совсем как нарты, которых, по мысли Ж. Дюмезиля, «осетины представляют себе… существами сверхъестественными и в то же время горцами на свой лад»[9].

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ ТИМУРА СИКОЕВА

Обрядовые действия, которые в обычной жизни нартов отражают рождение, жизнь и смерть, сопровождаются пластическими ритуалами в хореографической постановке Тимура Сикоева.

Балетмейстер-постановщик театра «Арвайдан» Тимур Сикоев вспоминал: «В процессе обсуждения идея создания пластики для дефиле её костюмов переросла в идею создания театра. Спектакль состоял из трёх больших частей: «Рождение», «Жизнь», «Смерть» и выстраивался вокруг традиционных осетинских обрядов. Всё было очень стилизовано, очень ярко. Видение осетинского обрядового театра Виолы Ходовой многие оценили только со временем»[10].

---

[4] *М. Гаштанте. «Арвайден – неземное великолепие». Журнал «Александровский проспект», декабрь 1999,. С. 26.*

[5] *Т. Э. Батагова. Музыкальное искусство Осетии XX-XXI веков. – Владикавказ: Ир, 2020. С 241.*

[6] *Акыло (дождевая кукла). Во время засухи женщины устраивали обрядовые шествия, выпрашивая дождь. Они шли к камню, пораженному ударом молнии, где купались или обливались водой, говоря: «Хандзае Гуасае уарын уарзы» («Невеста дождя любит дождь»). После купания самой высокой женщине связывали косынкой руки, поднятые над головой. На них сверху надевался кусок белой или красной материи, делали Акыло подобием куклы. Женщина в таком виде размахивала руками и смешила окружающих. В спектакле вместо куклы действует не кукла, а женщина, одетая в платье из белой и красной материи, цветов, символизирующих понятия жизни, чистоты, добра, благодати.*

[7] *Три пирога выступают частью традиционного осетинского религиозного обряда, совершаемого в большие национальные религиозные (осет. бæрæгбон) или фамильные праздники (осет. куывд). Их подача сопровождается произнесением молитв в порядке строгой очерёдности. Во время больших праздников, сопровождающихся жертвоприношениями животных, наряду с тремя пирогами, подаются три ребра от жертвенного животного, или голова и шея (осет. сæр æмæ бæрзæй). По мнению В. С. Уарзиати, символика трёх жертвенных пирогов с сыром отражает древнейшую троичную модель мира: Бог, солнце и земля. Три пирога, лежащие друг на друге, могут трактоваться как три уровня: небо — верхний, вода — средний, земля — нижний. Также есть трактовка, согласно которой пироги обозначают прошлое, настоящее и будущее, а их круглая форма — землю. В поминальной обрядности остаются только два пирога, так как солнце этого мира уже не светит над покойным. // https://ru.wikipedia.org/wiki/Три_пирога*

[8] *Т. Э. Батагова, с. 242.*

[9] *Т. Э. Батагова. «Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов». Известия СОИГСИ, №5 (44), 2011, сс. 54-68.*

[10] *Сикоев Т. М. Аудиоинтервью. — Личный архив А. Т. Кокаева. — Устная речь: исполнительская. — Текст (слуховой): аудио. — 2021. — 18 сентября.*

Для «Небесного зеркала» Т. Сикоев поставил девятнадцать танцев, синтезирующих современную и архаическую пластику, и несколько традиционных осетинских танцев. Характер движения дополнительно менялся в авторских костюмах Ходовой: некоторые комплекты одежды были очень тяжёлыми и меняли своим весом движения: надо было применяться к весу костюмов, менять темп. Некоторые мизансцены из-за драматичного напряжения музыки Жанны Плиевой и яркости костюмов требовали выразительной статики, чтобы художественный результат не был чрезмерным. Артисты, привыкшие к кавказскому квадрату, в музыке Жанны Плиевой ориентировались по переходу на другую линию танца. В спектакле были задействованы танцовщики ведущих ансамблей Осетии.

В интервью автору Т. Сикоев отмечал: «Виола поставила задачу предельно просто: «Хочу национальный колорит, национальные акценты в проходках». Мне было очень интересно и очень страшно. Все театральные костюмы Виолы надо было пропустить через себя, понять, осмыслить, чтобы её идеи стали ближе. Но с ней было очень легко. Она была заряжена положительной энергетикой поиска»[11].

Роль женщины в спектакле «Небесное зеркало» укрупнена. Ходова много исследовала осетинскую обрядовость, и её акцентирование роли женщины в осетинском мире имеет научное обоснование. Археологи-кавказоведы (Е. И. Крупнов, Л. П. Семёнов) отмечали яркие проявления элементов матриархата у сарматов и исключительную роль Шата́ны — «хозяйки нартов» в эпосе. Нарты воюют с великанами, а также с отдельными феодальными властителями, против которых они совершают лихие набеги. Их община имеет военно-демократический характер. Многие сказания (песни) начинаются с описания пира и плясок на собрании воинов. Женщин на это мужское собрание не допускают, однако настоящим главой нартов парадоксальным образом является Шата́на.

Геродот писал о существовании воинственных женщин типа скифских амазонок. От браков с ними появились сарматы, и у них было много воинов-женщин: «Ездят на охоту с мужьями и без них, выходят на войну и носят одинаковую с мужчинами одежду»[12].

В сказании «Песнь о героических женщинах нартов» говорится о борьбе с маликами, арабскими доисламскими монархами, и великанами. На это указывает нартовед Л. А. Чибиров в труде «Осетинская нартиада»[13].

В сказании «Смерть Болатбарзая» говорится:

«Стрела и меч знакомы девам стали,

Из лука все без промаха стреляли,

Готовились без устали к сраженьям,

Их вдохновило будущее мщенье»[14].

В эпосе, действительно, создан образ женщины-воительницы. Шатана помогает мужу Урузмагу военными советами, собирает с подругой Агундой девичье войско, которое три дня сражается с великанами. В финальном поединке предводителей с головы Агунды слетает шапка и главный великан обнаруживает, что сражался с женщинами[15].

«Я старался понять идею Виолы о том, что женское начало главенствует во всех частях»[16], - говорит Т. Сикоев. Тема плодородия занимает большую часть спектакля. В танце «Чепена» звучит хор Агунды Кокойти «Алания», усиливая витальность и веселье этого обряда. Обрядовые моменты разрывания платка, развязывания узлов, связанные с материнством, проходят в спектакле сквозным действием. В жертвоприношении с птицами центральный персонаж - женщина. Во время этой сцены она приносит себя в жертву во время рождения ребенка.

Танец-состязание, ерышкафт, практикуется и сейчас. Аланки в определённый период были воинами. На раскопках до сих пор находят женские останки с метательными ножами, с точилами для ножей. В ерыш-кафте женщина тоже исполняет мужские движения на пальцах. Виола Ходова пыталась отразить исторические моменты, когда девушки выходили за рамки женских обязанностей, могли постоять за себя и в какой-то степени исполняли мужские роли.

В мизансцене «траурный хонга» под материей костюма была коробочка в человеческий рост: танцовщики были одеты в костюмы «памятников», надгробных плит. Они выглядели как тёмные прямоугольники с округлыми закрытыми тёмной тканью сферами на месте головы. Финальный танец памятников проходил под траурным флагом.

---

11 *Сикоев Т. М. Аудиоинтервью. — Личный архив А. Т. Кокаева. — 2021. — 18 сентября.*
12 *Геродот. История в девяти книгах. Л., 1972. Т. 4. С. 116.*
13 *Л. А. Чибиров. «Осетинская нартиада». Владикавказ, Ир, 2021 - 418 с., цв. ил.*
14 *Нартский эпос. Сборник статей. Орджоникидзе, 1957, с. 40.*
15 *Памятники народного творчества осетин в 2-х тт., Владикавказ, 1927, Т. 2, с. 383.*
16 *Сикоев Т. М. Аудиоинтервью. — Личный архив А. Т. Кокаева. — 2021. — 18 сентября.*

Массовый танец с трещотками Ерысы кафт

Траурный флаг представлял собой комбинированное полотнище чёрного и белого цветов. Верхняя часть полотнища чёрного цвета, на ней по краям нашиты два белых креста из ткани. Нижняя часть из белой ткани, несколько короче верхней. На ней также по краям прямо верхним нашиты два чёрных креста. В центральной части полотнища пришит ромбообразный фигурный крест розового цвета. Специфический способ изготовления ступенчатого выреза на нижнем свободном конце полотнища символизирует уход человека из нашей жизни. Траурный характер знамени подсказывают две пары крестов, поскольку в осетинской обрядности чётные числа связаны с похоронно-поминальной практикой. Сочетание чёрного и белого цветов, объединённых фрагментом розового, подчёркивают понятие смерти, чистоты и жизни. Это сочетание связано с идеей перевоплощения покойного и его перемещения в настоящий мир.

Загробная жизнь представлялась древним аланам как продолжение земной. С покойником в могилу клали его оружие, предметы быта. В сказании «Смерть Сослана» рассказывается о том, как оплакивали нарты умирающего Сослана: мужчины от горя царапают лицо, женщины рвут на себе волосы (сцена «Цоппай» в спектакле)[17].

Тимур Сикоев: «Непросто было в мизансцене «траурный хонга» на кладбище: музыкальный размер стремительно менялся с пяти четвертей на три четверти. Тема страдания парня по умершей девушке, чей дух, как ему казалось, витал где-то неподалеку, требовала выразительного актёрского мастерства. Однако мы справились»[18].

Спектакль завершался симдом, танцем общего примирения и торжества жизни. Перед симдом был устроен парад-дефиле всех костюмов и занавесов, использованных в спектакле.

Сейчас костюмы Виолы Ходовой к спектаклю «Небесное зеркало» театра «Арвайден», просуществовавшего всего пять лет (1999-2004) находятся в постоянной экспозиции владикавказского Музея театрального искусства имени Владимира Тхапсаева. ■

Фото из архива семьи В. Ходовой предоставлены автором

---

[17] *Сказания о нартах. Цхинвал. 1981, с. 191.*

[18] *Сикоев Т. М. Аудиоинтервью. — Личный архив А. Т. Кокаева. — 2021. — 18 сентября.*

АЙВЕНГО ЧЕЛИДЗЕ – РЫЦАРЬ ГРУЗИНСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

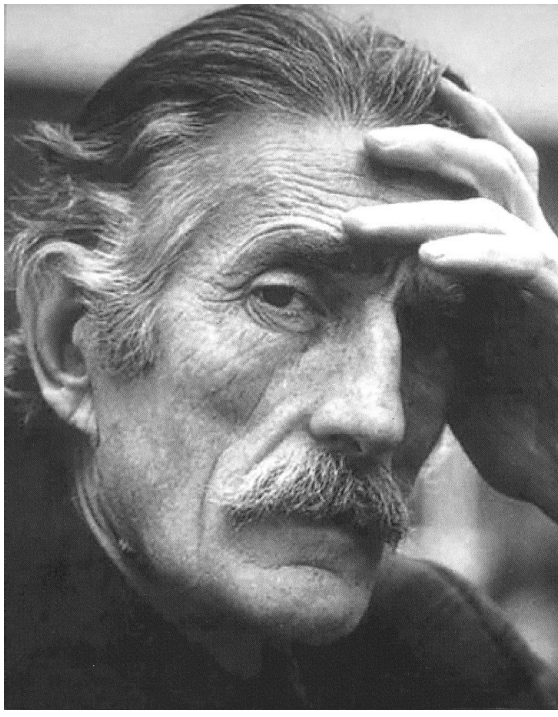
ИННА БЕЗИРГАНОВА

На сцене Тбилисского русского театра имени А.С. Грибоедова шёл спектакль «Достоевский.ru» по мотивам рассказа «Акулькин муж» («Записки из Мертвого дома» Ф. Достоевского). Персонажи, только обозначенные писателем, зажили полнокровной жизнью, некоторые были просто выдуманы автором инсценировки – режиссёром А. Енукидзе, и несколько страничек рассказа воплотились в сочное, кипящее «достоевскими» страстями представление. В спектакле трагическое сосуществовало с комическим, реалистическое – с фантастическим в понимании этого эпитета самим писателем, подразумевающим некую сгущенную реальность, квинтэссенцию бытия. Здесь реальность была выражена очень лаконично – в образе серого сруба с могильным крестом на крыше. Сруб был развернут, как книжка, угол её «раскрытия» менялся, «книжка» вращалась на сценическом круге, создавая атмосферу однообразной и вместе с тем стихийно меняющейся жизни, неизбежно несущей гибель. С ускорением темпоритма спектакля росла и скорость вращения деревянного сооружения. «Мой принцип – изменение в постоянстве», – говорит художник спектакля «Достоевский.ru», старейший грузинский сценограф Айвенго Челидзе.

Челидзе, с его благородной внешностью сурового мудреца, удивительно подходит «вальтерскоттовское» имя – Айвенго. Не зря художника называют рыцарем грузинского театра – ведь он самоотверженно, фанатично служит ему более шести десятилетий. На счету Айвенго более 200 оформленных спектаклей, сотрудничество с 68 режиссёрами в 28 театрах Грузии и за границей. «Статистику я люблю. Она о многом говорит», – улыбается Челидзе. С этим утверждением не поспоришь.

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ПРОФЕССИИ

Родился грузинский рыцарь сценографии в самом сердце Кавказа – городке Они, административном центре верхней Рачи, у основания снежной горы. Интерес к творчеству у Айвенго возник под влиянием школьного учителя рисования Валико Мизандари (полный тезка данелиевского Мимино) – именно он открыл мальчику мир искусства. Потрясением стала приобретённая по случаю уникальная книга Лионелло Вентури «От Моне до Лотрека», по прочтении которой в сознании Айвенго что-то повернулось. Для одаренного подростка она стала в каком-то смысле окном в Европу, в её многообразный художественный мир. «Эта книга для меня и по сей день – источник вдохновения и путеводитель в искусстве!», – говорит сценограф.



Айвенго Челидзе

А потом родители привезли ему из Москвы этюдник, и первый свой этюд Айвенго сделал во дворе величественного кафедрального собора Баграта. В Кутаиси стал посещать театр, где в те годы работали известные грузинские режиссеры Васо Кушиташвили, Гига Лордкипанидзе.

«В доме, где жила тогда моя семья, театру принадлежало несколько квартир», – вспоминает Челидзе. – «Большое впечатление на меня произвёл бывший политзаключенный, бутафор Александр Бранновер, он был родом из Бессарабии. В тот период главным режиссёром кутаисского театра имени Ладо Месхишвили был выдающийся актёр, режиссер, педагог Акакий Васадзе. Первый поставленный им в Кутаиси спектакль – «Изгнанник» Важа Пшавела. Художник Парнавоз Лапиашвили попросил помочь ему в работе над оформлением, что я охотно и сделал. Саша Бранновер научил меня технике линогравюры, и это очень увлекло меня. Однажды он повёз мои работы в Тбилиси и показал художнику Ревазу Тархан-Моурави. В результате я был приглашён в грузинскую столицу в качестве ассистента художника короткометражной картины Тенгиза Магалашвили. Раскадровка, декорация в павильоне, декорация на натуре – всё это стало для меня серьёзной школой. В театре Марджанишвили увидел в тот же период «Ричарда III» в постановке Васо Кушиташвили. Под сильнейшим впечатлением от спектакля, оформленного Жозефом Сумбаташвили, написал эскиз, что явилось толчком для моих размышлений о работе в театре».

Попытка Айвенго стать студентом факультета живописи Тбилисской Академии художеств успехом не увенчалась из-за огромного конкурса, и ему пришлось поступить на декоративно-прикладной с намерением позднее перевестись на театрально-декорационный факультет. Однако Челидзе так и остался на декоративно-прикладном, о чем в дальнейшем ни разу не пожалел: научился здесь многим важным, полезным вещам, проходил проектирование, начертательную геометрию.

Челидзе: «Лекции по этим дисциплинам мы слушали вместе с архитекторами. Учились скульптуре, живописи, рисованию. Приобретённые в академии знания мне очень пригодились в дальнейшем – в работе сценографа. По окончании учёбы оформил три спектакля в кутаисском театре. Над пьесой Вадима Собко «Дальние окна» работали вместе с Джейраном Пачуашвили и придумали сценографию в абстрактном стиле – установили куб и другие геометрические фигуры вместо реалистической декорации. Следующим спектаклем была «Мораль пани Дульской» Габриэлы Запольской, который я, без ложной скромности, оформил на высоком эстетическом уровне. Затем в Тбилисском театральном институте вместе с группой Саши Микеладзе придумал сценографию мольеровского «Скупого». Настолько увлёкся, что выполнил всю техническую работу своими руками».

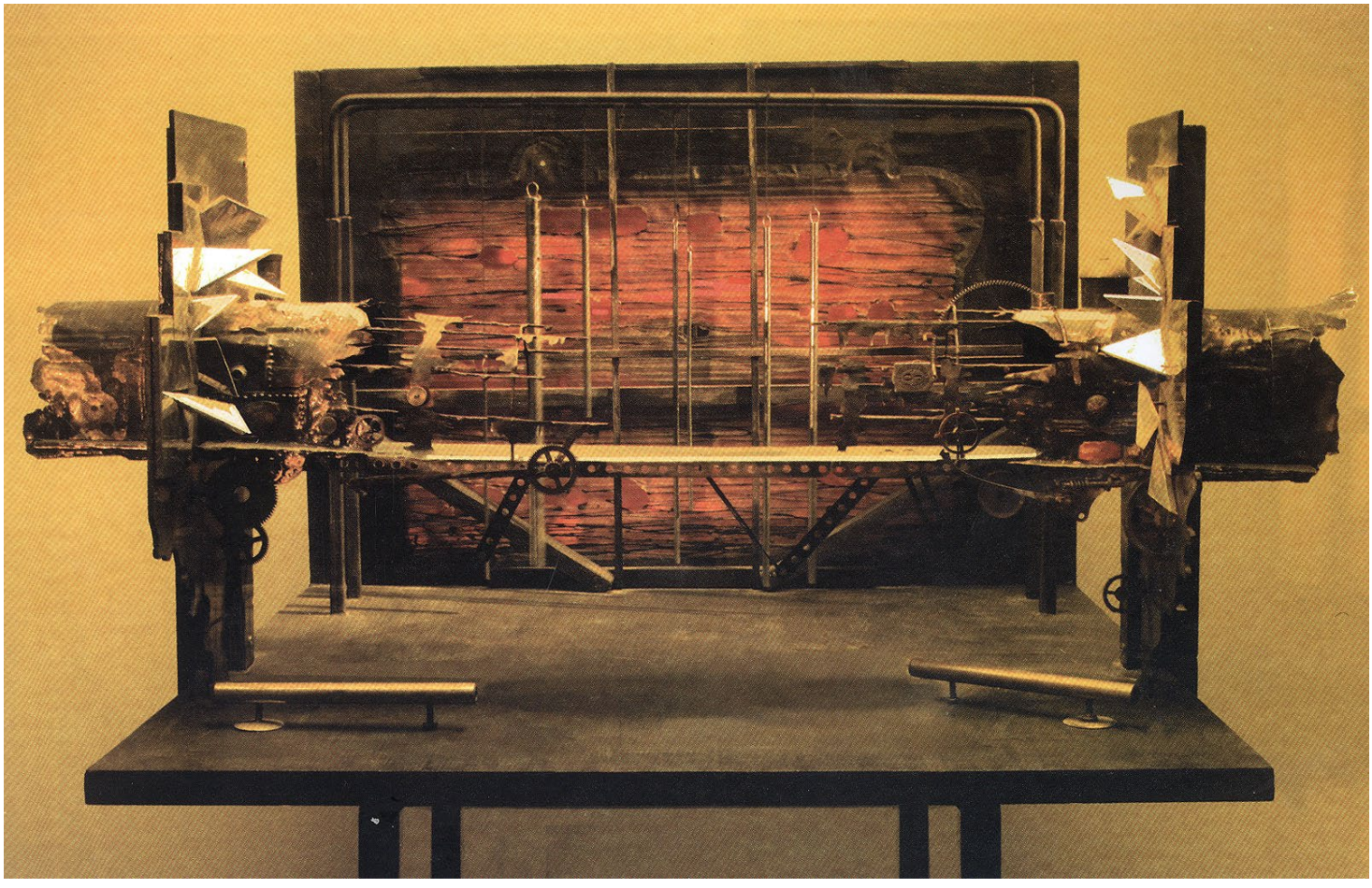
«ЧАЙКА» НА «ПРАЗДНИКЕ ОДИНОЧЕСТВА»

Судьбоносным для Челидзе стало знакомство с директором Руставского театра, актёром Нодаром Мгалоблишвили (российскому зрителю он хорошо знаком по роли графа Калиостро в фильме Марка Захарова) – в 1970 году он предложил даровитому молодому человеку должность главного художника. И Айвенго взял, как говорится, быка за рога. Начал с того, что обновил мастерские. Главный художник оперного театра Георгия Гуниа, высоко оценивший работу Челидзе, попросил свою дирекцию заказать для руставцев мебель и аксессуары.

Это был очень плодотворный для Айвенго период. Именно в молодом, набирающем силы Руставском театре, созданном в 1967 году энергичным Гигой Лордкипанидзе и отличавшемся эстетическим многообразием, Челидзе заявил о себе как интересный, своеобразный художник. Он оформил здесь: «Вчерашние» Ш. Дадиани, «Шесть старых дев и один мужчина» О. Иоселиани, «Праздник одиночества» В. Коростылева, «Волки» Р. Роллана, «Рождение» и «Что скажет народ» Р. Табукашвили, «Ревизор» Н. Гоголя, «Водевили» Р. Эристави, «Потоп» Х. Бергера и т. д.

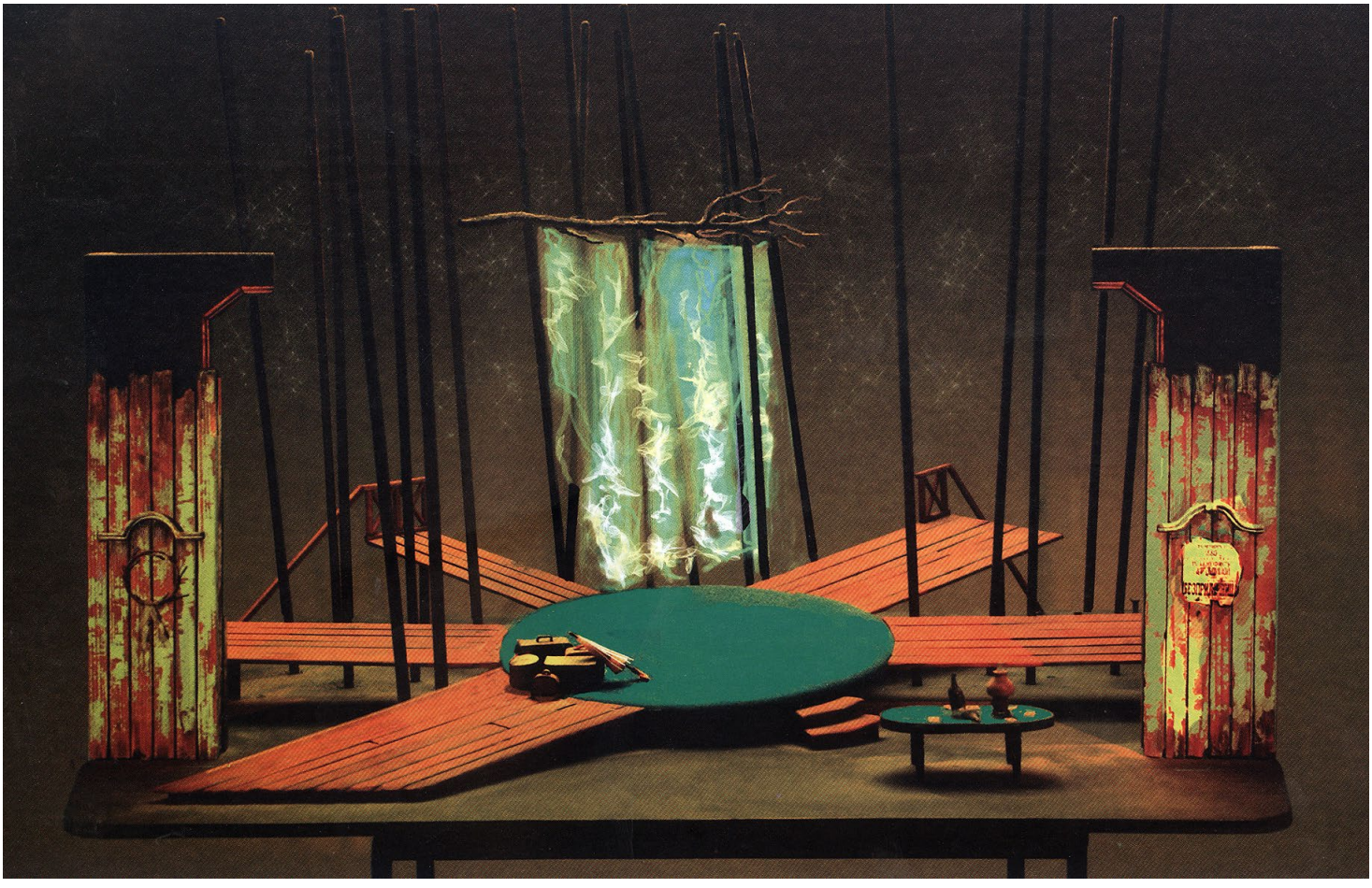
«В 1971 году к нам приехала венгерская группа – она собиралась поставить у нас патриотическую пьесу «Банк бан» Йожефа Катона», – вспоминает художник. – «За 24 дня нам нужно было подготовить декорации и костюмы по эскизам гостей. Руставский завод металлоконструкций сделал для нас монорельсовые пути, по которым в спектакле двигались десятиметровые колонны и пилоны. В итоге мы успешно, на уровне европейских стандартов, выдержали экзамен. В 1973 году театр отправился в Венгрию на гастроли. Спектакль имел большой успех: в нём принимали участие Отар Мегвинетухуцеси, Акакий Васадзе, Нодар Мгалоблишвили, Гизо Сихарулидзе, Тамар Схиртладзе – весь цвет грузинского актёрского сообщества. Иногда Руставский той поры сравнивают с Таганкой и Паневежисским драматическим театром. Но это неправильно. Потому что они выражали эстетику одного режиссёра – Юрия Любимова и Юозаса Мильтиниса. В то время как Руставский театр отличался стилистическим многообразием: здесь творили совершенно не похожие друг на друга режиссёры и художники. Я работал в Рустави со многими режиссёрами, но для меня главным всегда было – получить импульс от самой драматургии, от

▸ *А. Челидзе. Макет оформления спектакля «Достоевский.ru». Русский драматический театр им. А. Грибоедова. г. Тбилиси. 2009.*



▸ *А. Челидзе. Макет оформления спектакля «Визит старой дамы». Драматический театр г. Рустави. 2001.*

А. Челидзе. Эскиз декорации. «Ревизор» Н. Гоголя. Тбилисский драматический театр им. К. Марджанишвили. 2012.



А. Челидзе. Макет оформления спектакля «Хаджи-Мурат» по Л. Толстому. Тбилисский драматический театр им. К. Марджанишвили. 2015.

самого литературного материала. При этом художественное лицо моих спектаклей никогда не было статичным, существовало в развитии – менялось».

Эпический масштаб отличал сценографию спектакля «Праздник одиночества» В. Коростылева – о художнике Нико Пиросмани. «Челидзе ничего не конкретизировал – ни эпоху, ни быт, ни костюмы. Чёрный фон подчёркивал обобщённый характер оформления. В этом обобщении выражалось взбудораженное воображение Пиросмани, его ассоциации, вся палитра обречённости и жажды жизни. На нейтральном чёрном фоне с помощью сценического света было обозначено несколько игровых площадок. Каждый уголок света, каждая игровая площадка были представлены как кинокадры – крупным планом. С полотен Пиросмани словно сходили на сцену его персонажи»[1].

«Гига Лордкипанидзе выразил желание, чтобы ожившие персонажи картин Пиросмани находились на сцене. Они общались, спорили с художником. Я сделал станок для Нико, которого играл гениальный актер Отар Мегвинетухуцеси. На тумбах сидели три князя («Кутеж трех князей на лужайке»), актриса Маргарита, Рыбак. А ближе к финалу появлялись другие мотивы и образы – например, с картины «Сбор винограда», возникало мажорное настроение», – рассказывает Айвенго Челидзе.

Большой интерес вызвала чеховская «Чайка» в постановке Анзора Кутателадзе.

«В моём решении жизненная игра как бы перекликается с игрой в биллиард. В сценографии показаны расходящиеся пути, дороги, которые никуда не ведут. Они разобщают, разводят персонажей. На московских гастролях спектакль имел большой успех. Один рецензент даже отметил, что в грузинской «Чайке» на сцене были настоящие дворяне», – вспоминает художник.

А вот как написала о спектакле чеховед Татьяна Шах-Азизова: «Из впечатлений личных и давних память подсказывает небудничную, яркую «Чайку» (1980, режиссер Анзор Кутателадзе), привезённую в Москву из Рустави, с юным Треплевым в центре, прекрасным и гордым, как грузинский князь. Вдруг проступал, свободно и театрально, спрятанный ироническим автором подспудный романтизм пьесы, и она казалась легендой»[2].

И ещё: «В Рустави впервые на грузинской сцене поставлена «Чайка» Чехова. Поставлена очень строго, даже аскетично. Мощная театральность, столь свойственная грузинским актёрам, беспощадно убрана режиссёром А. Кутателадзе из этого спектакля… Театр показывает духовную глухоту благополучия. Не случайно в одной фронтальной мизансцене на расстоянии буквально шага пойдут параллельно две сцены: игры в лото и прощания Нины с Треплевым. Слёз Нины, её сумасшествия там – по соседству – не услышат. Как не услышат выстрела Треплева…»[3].

ОТ ГОГОЛЯ ДО ТОЛСТОГО

В Руставском театре произошла первая встреча Айвенго Челидзе с гоголевским «Ревизором». Он тогда создал декорацию, выражавшую жизнь российского городка XIX века, она была дана на сером округлом фоне, абстрактная живопись которого рождала ассоциации с мертвыми, заплесневелыми стенами.

Спустя годы Челидзе возвращается к «Ревизору» – в спектакле Гизо Жордания, поставленном в театре имени Марджанишвили. И здесь уже предлагает новое решение, диктуемое современной режиссёрской трактовкой. Из моей рецензии: «В спектакле Г. Жордания царит атмосфера тотального блефа! Все стараются надуть друг друга, все – аферисты. Начиная от Городничего и закачивая унтер-офицерской вдовой. Хотя при этом симпатичные, не лишённые обаяния люди. Но – устои общества, закон выживания в «крысином» мире диктует именно такой стиль поведения: ты не обманешь – тебя обманут. И все включены в некую авантюрную игру, ломают комедию – это театр в театре! Не зря часть оформления спектакля – театральные ложи слева и справа: они превращаются то в уютные кресла в гостиной городского головы, то в трибуны, с которых вещают персонажи, а в одной из сцен ложи складываются в какое-то подобие островка, на котором чиновники пытаются спастись от предполагаемого возмездия. Между тем Городничему нет места на этом безопасном островке – он как всегда особняком»[4].

В театре Марджанишвили тот же Гизо Жордания поставил толстовского «Хаджи-Мурата», вновь с Айвенго Челидзе. И художник в очередной раз проявляет свою уникальную способность передать суть произведения в лаконичном, глубоком художе-

[1] *«Этери Гугушвили. // газета «Комунисти», 15 июня 1975.*
[2] *Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960-2010. - М.: Прогресс-Традиция, 2011. С.?*
[3] *Овчинникова С. В суфлерской будке Времени. // «Новый мир». 1983. №5.*
[4] *Инна Безирганова. Ревизор» вернулся... через шестьдесят лет. // «Независимая газета», 26 марта 2012.*

ственном решении. Отправной точкой в спектакле стал толстовский образ репейника. Увидев однажды искореженный репей, автор вспоминает Хаджи-Мурата – героя Кавказской войны: «Мне вздумалось сорвать этот репей и положить его в середину букета. Я слез в канаву и, согнав впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля, принялся срывать цветок. Но это было очень трудно: мало того, что стебель колался со всех сторон, даже через платок, которым я завернул руку, – он был так страшно крепок, что я бился с ним минут пять, по одному разрывая волокна. Когда я, наконец, оторвал цветок, стебель уже был весь в лохмотьях, да и цветок уже не казался так свеж и красив. Кроме того, он по своей грубости и аляповатости не подходил к нежным цветам букета. Я пожалел, что напрасно погубил цветок, который был хорош в своём месте, и бросил его. «Какая, однако, энергия и сила жизни, – подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок. - Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь»[5].

В прологе спектакля Г. Жордания звучали именно эти слова (ими начинается повесть «Хаджи-Мурат») – от автора. Образ репейника в спектакле, как и в повести, – художественная метафора. За ней – личность Хаджи-Мурата, но не только. Репей символизирует свободолюбивый Кавказ. Образ репейника – часть сценографии спектакля. Яркий цветок был изображён на заднике. Репейник жил своей жизнью, время от времени менял цвет, но казался незыблемым, вечным. Как кавказские горы, как народ Кавказа.

В спектакле были чётко противопоставлены два мира – горцев и царской России. Это выражалось и в сценографии Челидзе: слева – образ Кавказ, справа – самодержавной России.

Еще в 1980-е годы в русском театре Грибоедова Айвенго Челидзе оформил «Доходное место» Островского (режиссёр Гига Лордкипанидзе). Верный себе, он предложил оригинальное, ёмкое концептуальное решение, отталкиваясь от драматургии. «На сцене жизнь «столпов хищного общества» протекает как бы в двух плоскостях: созданы легкие павильоны: в верхнем этаже обретается элита, сам статский генерал Вышневский. А под ним располагаются «ничтожества» – его подчинённые, бедная мещанка Кукушкина, там же трактир и, наконец, жалкое пристанище Жадова. И если в верхних сферах всё чинно, холодно, мертво, безлюдно, то внизу кипит жизнь, страсти, и снизу вверх, к доходным, богатым должностям тянутся юсовы, белогубовы и им подобные. Спектакль отличается внешним лаконизмом» – пишет в своей рецензии театровед Надежда Шалуташвили[6].

Уже в наши дни произошла встреча Айвенго с творчеством Пушкина. «Дон Гуан» в постановке Андро Енукидзе прозвучал в театре Грибоедова остро и современно. И во многом благодаря Челидзе. Тремя подвижными ширмами исчерпывается минималистичная, предельно условная сценография спектакля. Ведь театр, как известно, родился на площади – вот мы и становимся свидетелями в каком-то смысле площадного представления, и здесь вполне уместна… детская лошадка, на которой в Мадрид въезжает Дон Гуан вместе с Лепорелло.

Необычную сценографию придумал художник в спектакле «Избранник судьбы» Б. Шоу (режиссёр А. Енукидзе). Немногочисленные зрители, пришедшие в Грибоедовский театр, окружали небольшую сценическую «арену», на которой и разыгрывался занятный «пустячок». Время от времени «пятачок» сцены вращался, меняя ракурс восприятия зрителем происходящего, заставляя его под иным углом увидеть мизансцену и сообщая действию новую энергию. Выразительные элементы сценографии – огромная карта мира и парящая над сценой белая лошадь, – знаменовали наполеоновские победы.

МЕТАЛЛ, ДЕРЕВО, ПЛАСТИК, СТЕКЛО…

С приглашением на должность главного художника в Тбилисский театр имени Сандро Ахметели, созданный режиссёром Лери Паксашвили в 1981 году, в творчестве Айвенго Челидзе начался новый этап. Расширился его сценографический диапазон. Как отмечает искусствовед Хатуна Киквадзе, декорации Айвенго Челидзе отличаются разнообразием формы и использованного материала. «Художник хорошо чувствует возможности металла, дерева, пластика, стекла, оргстекла, ткани. Владеет искусством организации пространства и создания конструкции».[7]

Большой творческой удачей Айвенго стало оформление спектакля «Визит дамы» Ф. Дюрренматта. Над художественным воплощением этого произведения ему довелось работать дважды, и оба раза Челидзе был отмечен в номинации «лучшая сценография года». В первый – ещё

[5] *Толстой. Л.Н. Воскресение. Повести. Рассказы. – М.: Художественная литература, 1976. С. 596.*
[6] *Надежда Шалуташвили. // «Заря Востока», 21 января 1987.*
[7] *Хатуна Киквадзе. Творчество Айвенго Челидзе. //*

в Руставе, в спектакле Андро Енукидзе, во второй – в театре Ахметели, в постановке Давида Андгуладзе. В новом, «ахметелиевском», варианте Челидзе разделил сцену порталами, придумал коллажное плакатное панно, на разных уровнях расположенные площадки, проржавевшие, превратившиеся в мусор (индустриальные остатки) части поезда на заднем плане.

«На сцене был мост, на нём – поезд, выхолощенный и превратившийся в мираж, в финале рушилась вся эта иллюзорная конструкция, актёры зависали на тросах, звучала песня в исполнении Марлен Дитрих», – рассказывает Айвенго, представляя автору этих строк макеты своих спектаклей в музее театра Ахметели. – «Художественное решение обычно исходит от меня, я сам предлагаю какие-то идеи, показываю режиссёру. А потом мы ищем вместе, выбираем лучший вариант. Были у меня и нереализованные идеи. Так случилось с шекспировским «Макбетом». Собирались ставить его в грузинском ТЮЗе, но исполнительницу главной роли Нино Касрадзе забрал в свой театр Роберт Стуруа, а мы остались без актрисы, с готовым макетом. Позднее я все-таки поставил «Макбета» в Румынии... Очень интересно было придумывать оформление «Измены» Гарольда Пинтера в театре Ахметели. Режиссёр Давид Андгуладзе не оставил ни одной неиспользованной детали сценографии. Вращалась сцена и менялся её наклон... Три стеклянные двери крутились вокруг своей оси. Это, как мне кажется, лучшая моя сценография, потому что такого синхронного спектакля я просто никогда не видел. Запомнилась работа в Тбилисском театре киноактера, где я оформил постановку Наны Квасхвадзе «Медея – разорванный мир» греческого драматурга Ольги Таксиду, в которой заглавную роль сыграла Кети Долидзе. Героини спектакля превращались на глазах зрителей в кариатиды. «Медею» мы повезли сперва на Эдинбургский фестиваль, потом играли его в Польше, в театре Адама Ханушкевича, показали его в Москве, в Сараево. А вот в сценографии спектакля «Деметре второй» Поликарпэ Какабадзе я исходил из евангельской тематики, темы Христа. Героя обезглавливают, церковь превращена в место для пыток... Все макеты выполнены моими руками, никто не помогал!

После премьеры спектакля «Избранник судьбы» Б. Шоу. 2006. Первый слева — Айвенго Челидзе, первый справа — режиссёр Андро Енукидзе.

Я работал не только в Тбилиси и за границей – очень много трудился и в грузинской провинции: в Чиатура, Гори, Батуми, Кутаиси. Беспрецедентный случай – я был главным художником одновременно в трёх театрах: в Руставском, Ахметелиевском и грузинском ТЮЗе. Конечно, трудно было справляться с этой махиной, но такой творческий режим – моя природа!».

РЕЖИССЁРЫ – ОБ АЙВЕНГО

Андро Енукидзе:

«Этот человек мне очень близок. Мы вместе выпустили много спектаклей на родине и за рубежом, в Румынии. У нас немало общих друзей. В конце концов нам надоело ездить в Румынию, и мы решили поставить спектакль в Чиатура. Однажды директор театра Нана Церетели повезла нас в ресторанчик, с балкона которого открывается чудесный вид на этот край – место, где родился поэт Акакий Церетели. Ели трогательные, скромные, но изысканные имеретинские кушанья, пили вино... Я выпил за Айвенго, у которого всю жизнь пытался чему-то научиться. В ответ он мне сказал: «В моей жизни плохо то, что когда я мог, то не знал как. А сейчас знаю как, но уже не могу!». Это была шутка, но... После этого мы сделали еще много спектаклей. Я хотел бы пожелать много добра этому удивительному человеку, эстету, сделавшему смыслом своей жизни красоту. У каждого

из нас бывают более успешные и менее успешные периоды. Айвенго всю жизнь жил скромно, и скромно служил красоте. Поэтому у него, возможно, немного меньше регалий, чем у других. Однако всё, что он «натворил» в театре, начиная с 60-х годов и по сей день, – абсолютный авангард. Никак не могу забыть его макет «Электры», потрясающий макет! В этой сценографии я готов репетировать хоть сейчас. Не важно, что он был создан для «Электры», ведь этот макет – сам театр, в нём можно репетировать любую пьесу. Мы встретились с Айвенго, когда в своей профессии я ещё ходил «пешком под стол», был выпускником вуза и только выходил на широкую дорогу приключений, которая и есть режиссура. И тут я встретил взрослого человека, поверившего в меня. Очень часто Челидзе сам брал в руки инструменты и строил декорации. Когда Анзор Кутателадзе организовал студию и мы ставили пьесу Гибсона «Клич» о молодости Шекспира, у нас ещё не было никакой постановочной структуры, и Айвенго взял в руки ножницы, пилу и сам построил мне декорацию. На такое способен только настоящий художник и настоящий человек. За это всю жизнь буду ему благодарен.

Особенность Айвенго как сценографа – скупость, ёмкость формы, соединённая с революционным построением пространства. Он прекрасно решает пространственные задачи! Никогда не забуду его потрясающую декорацию для «Доходного места» на сцене Руставского театра, в постановке Гиги Лордкипанидзе. То, что Айвенго сделал для меня в «Визите старой дамы», тоже незабываемо: это был пик абсолютного мастерства сценографа. А когда он вновь обратился к пьесе Дюрренматта уже в театре Ахметели, делая спектакль вместе с Давидом Андгуладзе, то просто поломал макет декорации, сделанный когда-то для меня, полностью трансформировал замысел. Эти обломки моего макета в новой трактовке стали настоящим творческим полётом – над сценой летал паровоз, люди летали! Челидзе может предложить тебе абсолютно детский способ восприятия того или иного персонажа, а пространство решить дерзко, по-хулигански... Это очень редкое свойство – так хулиганить с пространством. Сцена для него паспарту, рамка. И в этой рамке он творит чудеса. Не знаю, как можно выдумывать что-то необыкновенное на открытом воздухе – в архитектуре свои законы. Но если говорить о том, что находится в коробке сцены, в этом чёрном кабинете, – здесь Айвенго не сравним ни с кем. Смелые пространственные формы на сцене более охотно воспринимаются, чем в жизни. Потому что в театре не быт, а что-то другое, обусловленное тематикой произведения, тем, что хочет сказать режиссёр вместе с художником, о чём играют артисты. Когда всё это соединяется, получается хороший спектакль, с интересной формой. Айвенго никогда не называл себя формалистом, но всегда таковым являлся. Мне так кажется…».

Автандил Варсимашвили:

«Челидзе всё время ищет нестандартные решения. Его декорации отличаются минимализмом и конструктивизмом. В каждом сантиметре его сценографии заложен глубокий смысл. Он часто предлагает метафоры, любит, чтобы декорация двигалась. У Айвенго много ключей, и один из них – эрудиция, он неустанно интересуется новыми технологиями, новыми формами, не боится экспериментировать. И ещё одно, весьма важное качество: его завидный профессионализм. Если Челидзе берётся оформлять спектакль, можно быть уверенным в том, что он доведёт дело до конца. Не отойдёт от мастеров, портных, сам пойдёт за материалами».

Александр Кантария:

«Когда я пришёл в театр Ахметели худруком, то стремился к многоцветью. И собирался этого достичь, приглашая разных художников. Однако в дальнейшем все мои спектакли оформлял только главный художник Айвенго Челидзе, потому что многообразие – в самой его индивидуальности. Айвенго – особенный художник, он предлагает необычную интерпретацию идеи произведения, благодаря чему замысел режиссёра максимально раскрывается. Актёрам в созданном им пространстве интересно и комфортно играть. У тебя появляется ощущение, что причина удачи только в твоём замысле. А потом осознаешь, что Айвенго с успехом работает и с другими режиссёрами, и именно потому его творчество такое особенное и многообразное». ■

Фото предоставлены автором

СЛУЖЕНИЕ СВЕТУ, ЛЮБВИ И ДОБРУ

ПАМЯТИ ГАЛИНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ ПИСАРЕНКО

АНДРЕЙ СЛОНИМ

В человеческой жизни свершаются события, в реальность которых не хочется верить. Не могут смириться разум и душа с горестной и скорбной потерей, которую, как и всегда в этих тягчайших случаях мы ещё не осознали и не постигли в её неумолимой мере.

Наш мир покинула Галина Писаренко…

Покинула и в тягостной однозначности грозного недуга – и в скорбности ран душ множества людей, близко и светло знавших её творчество, жизнь, особенности натуры, неповторимость красок души. Галина Алексеевна ушла, оставив за собой в сообществе людей не только невосполнимую горечь тяжелейшей утраты. Но и – огромный как планета мир её редкостного по озарённости таланта, удивительного, неповторимого творчества, света её духа, умения видеть в реалиях жизни нечто особое, видимое только её душе. И раскрывать всё это – необъятное, не всегда постигаемое! – так тонко, своеобразно, с красками и штрихами, присущими только её несходству с другими, удивляющими свежестью чертами и контурами всего, что ей в её большой жизни и обширности творений удалось осознать, воплотить и подарить всем нам…

…С чего начать осмысление особенностей её невероятного излучения всем сплетением творческих свойств? С её голоса? Да, он невероятно самобытен в своей обаятельной «округлости», индивидуальности тембра, поразительной теплоте. Наследница великих традиций «дорлиаковской» вокально-исполнительской школы, Галина Писаренко всю свою красивую и истинную творческую жизнь несла заветные свойства «излучений», игры тембральных красок, замечательной полетности и «купольности» верхнего регистра. И много, много всего иного, что заложено свыше в свойствах и возможностях великого дара Пения, который издавна дан Господом людям для того, чтобы выражать самое Высокое и Сокровенное в моменты, когда бытовых, разговорных слов становится недостаточно. И этот предельно выразительный, окрашенный различными оттенками чувств тембр сплетался с особой выразительностью слова, а далее – с рождаемой авторской музыкальной драматургией выразительностью сценического действия. И что самое таинственное и прекрасное – не в «алгебраической сумме» всех этих начал, а в тончайшем сплетении их в нечто, рождающее особую правду

Галина Писаренко

«Сцена из спектакля «Богема» Дж. Пуччини. Мими - Галина Писаренко Рудольф - Анатолий Мищевский

«Манон Леско» Дж. Пуччини Манон - Галина Писаренко

театра Оперы, не совместимую ни с бытовой «заземлённостью», ни со снижением высоты полета души в её устремлениях…

Сплетение воедино и уникального певческого дара, и прекрасной в своём совершенстве красоты, изысканности, изящества, утонченного вкуса в своём непрестанном развитии и рождало воплощение множества разных, несхожих друг с другом образов. Характеров изменчивых и непостоянных в динамике их развития, натур контрастных и несущих внутри себя особую неповторимость. В редкостном сочетании с извечной «силой слабости», заложенной Творцом в суть истинно Женского начала мира – в образах, которые подарила нам Галина Писаренко живут и расцветают чувства в их устремленности к свободе, к воплощению права на свою полную гармонию в мире, полном… дисгармоний! И вот в этой борьбе гармоничного с дисгармоничным, в просветлённом устремлении любить и дарить Добро миру, переполненному явлениями Зла – совершенно разными путями, но в единой устремлённости живут все героини Галины Писаренко. Как в разнообразных операх – так и в романсах, песнях и других произведениях обширного камерного творчества – ведь и романс, и песня в воплощениях Певицы превращался в своеобразный мини-спектакль, где героиня органично и трепетно проживала свою судьбу в сжатом в минимально возможный размер отрезке времени.

Да – легендарная школа Нины Львовны Дорлиак… Школа, которая организует по определенным органичным законам не только весь вокально-физический аппарат, но и саму душу и естество, делая даже самый замечательный в своих свойствах голос действенным СРЕДСТВОМ для полноценного раскрытия сути чувств, поступков, оценок событий, изменения героини в борьбе с обстоятельствами, динамики экспрессии и эмоциональности – и ещё многого, многого в подтекстах, в глубинных планах.

Да – легендарная школа Станиславского, в принципах которой с первых лет творчества Галину Писаренко воспитал Театр, именованный и им, и его собратом по искусству Немировичем-Данченко – совсем иным, во многом не пересекающимся в своих принципах со Станиславским, но в не меньшей степени носителем принципиально обновлённых начал в природе театра. И неимоверно ценно, а ещё точнее – бесценно то, что с самых начал творчества юная Галина Писаренко была вовлечена в круг носителей устремлений школ этих родоначальников новых направлений театрального искусства – с ней «напрямую» работали над образами истинные ученики двух мэтров, сознательные и активные носители начал, завещанный им великими Основателями… И в единении с голосом и выразительным пением призваны трудиться и душа, и физика пластики и внешних выражений. Именно эти основы высшего Мастерства, опираясь на светлый талант и неповторимость взглядов на мир и явления Бытия – сформировали то, что лаконично можно назвать творческой индивидуальностью Галины Писаренко.

Судьба подарила мне добрую возможность наблюдать за самобытным творчеством Галины Алексеевны с достаточно ранне-

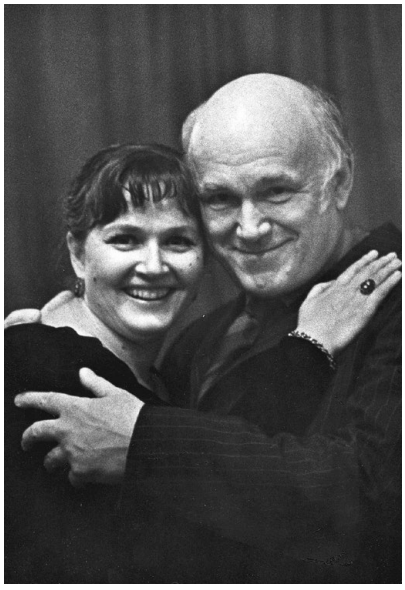
го периода её работы в театре. С дней моей юности постоянно бывал на множестве её спектаклей, а начав активную творческую жизнь, я получил благодатный дар судьбы – добрую и светлую дружбу с Галиной Алексеевной, начавшуюся сорок лет тому назад. И пронесённую через десятилетия в нескончаемой цепи замечательных впечатлений, тёплых и доверительных общений, восприятий множества её спектаклей и концертов. А ещё позднее – воплощённую в целый ряд интересных и плодотворных творческих проектов с активнейшим участием Галины Алексеевны в разных формах и при ее активнейшем добром содействии.

Упоминаю об этом и потому, что факт её горестного ухода отколол огромную глыбу от «утёса» жизненных событий на протяжении десятилетий. И дал повод ещё глубже вдуматься в суть всего поистине необъятного, что совершено ей в творчестве на оперной и концертной сцене, в многогранности педагогической, просветительской и общественной деятельности. И свойство нашей памяти в моменты таких осмыслений озарять сознание разнообразными «кадрами» впечатлений…

…Пожалуй, раньше всех других образов в сознании возникает её Татьяна. Воспринятая множество раз, в самые разные периоды жизни, с разными партнерами, в разных состояниях духа. Сказано и написано о Татьяне Галины Писаренко много. Этим образом искренне восхищался и далёкий от комплементарности Святослав Теофилович Рихтер, который всегда и во всём стремился и умел подметить нечто ускользающее от расхожих взглядов. Постараемся и мы подметить и оценить то, что с особой силой непривычности проявлялось в образе Татьяны, пронесённой Галиной Алексеевной через огромный период её творчества. Стоит, наверное, начать с того, что в её Татьяне не было и следа той унылой «странности», отрешённости. Напротив, всё её существо в день и миг, с которого начинается опера П.И. Чайковского – со всем устремлением ждало чего-то необычного, нового и радостного, что непременно должно было произойти. И само событие встречи с Онегиным, и её восторженное оцепенение от осознания того, что в её мечтательную, романтическую жизнь входит нечто светлое, сулящую неведомые радости. А сама ночь Письма у Татьяны Писаренко не мучительно-смятенная, полная предощущения истинного счастья, самая светлая ночь в её жизни! А потом – жёсткий и жестокий удар неприятия Онегиным её чувства и открытости духа, затаённость… А ещё далее – в блестящей Татьяне-княгине! – и неизбывная тоска по навсегда ушедшему привычному миру грез, и ощущение физического давления на душу положенных ритуалов светскости… И страсть Онегина реального, в этот момент предельно далёкого от того идеала, который в умчавшемся былом сформировался в её душе. И поразительная Мудрость «Заключительной сцены» - не банальная «отповедь», а мудрое увещевание смириться с тем, что жизнь не тождественна мечте, и им не суждено быть вместе – не только из абсолютной верности долгу, но и потому, что и в этот решающий момент Онегин реальный ни в чем не схож с тем образом, который живёт в её душе и остался лишь желанной, но невоплощенной грёзой… В невероятно многокрасочном звучании, весомом слове и необыкновенно импульсивном, ранимом, но сильном в некой высшей мере состоянием духа, разный и необыкновенно искренний – жил этот образ в бесконечной череде спектаклей, каждый раз заново прожитый и изменчивый…

И. С. Козловский и Г. А. Писаренко

И замечательная, особенная Иоланта Галины Писаренко тоже неизбывно в памяти. Именно той «памяти сердца, что сильней рассудка памяти печальной». Да, в согласии с драматургией оперы Иоланта слепа. Но Галина Алексеевна тонко и мудро раскрывает, пожалуй, самую сложную ипостась её образа. Она ни в коей мере не повторяет многократно встреченный штамп изображения «слепой» в механистической



Г.А. Писаренко и С. Т. Рихтер

пластике «нащупывания» предметов. Нет, её пластика совершенно естественна, голос пребывает в органичных и выразительных интонациях. Ведь пространство, в котором она живет, знакомо ей до миллиметра, - и в своей «темноте» взора её Иоланта порывами души видит (я не оговорился!) нечто иное, чем многие обычные люди. И не физическая слепота (которой она не осознает!) томит её – а неясное предчувствие чего-то нового, ещё не осознанного, тревожащего душу. Имея счастье наблюдать жизнь её Иоланты в десятках спектаклей, я не уставал поражаться, как ПРОСТО и ДРАМАТИЧНО раскрывала Галина Писаренко момент, когда поражённый Водемон с ужасом осознает, что она не может видеть! Не стираются из памяти спектакли, в которых в этой мудрой простоте выразительнейшего пения, фразирования и действия её Иоланта физически насыщала души зрителей высшим состоянием «катарсиса», очищения духа от восприятия истинной правды и органики вокально-сценического действия… И раскрывала сложнейший процесс не только физического, «медицинского» прозрения – но и высшего Прозрения Духа – о чём, по сути и была написана П.И. Чайковским его таинственная «Иоланта»…

А в кадрах памяти – и обреченная Мими с её светом души и беззаветностью любви к Рудольфу, с её страстным желанием быть с ним вопреки роковым обстоятельствам, и силой своей любви защитить от перипетий судьбы. И ещё один незабвенный парадокс творчества Галины Писаренко, как будто – устремлённого в движении по стезе лирической. Это – редкостная сила Доброты и света и в сиянии её голоса, и в

«Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Татьяна - Галина Писаренко

излучениях души, и во всём ином, что высказывается в энергетических порывах самого разного толка. Недаром Вальтер Фельзенштейн усмотрел в натуре Галины Алекксеевны черты особых свойств. И сумел в союзе с прекрасным артистизмом Певицы воссоздать её Микаэлу. Отнюдь не безвольно – «однотонную», а сильную, волевую, по-иному, но сопоставимую силой духа с энергетической мощью самой Кармен. Как не коснуться и неизменно возникающей в памяти её Манон – изысканно-прекрасную, поначалу даже утончённо-эгоцентричную в своих порывах и страстях. Но самое сложное на сцене вообще, а на оперной – в особенности – это раскрытие образов Любви – разных, не схожих друг с другом. Именно этим исключительным свойством умения раскрывать высшие свойства Любви в её озарённостях и противоречиях – в полной мере пронизано всё искусство Галины Писаренко. И вот эта дарованная свыше и отточенная в блистательной творческой Школе особенность – давала ей возможность вершить некие проявления самой высшей Правды чувств и проживаний на сцене, Правды внебытовой и свободной от заземлённых «правдоподобий» - но невероятно мощной в своей верности Любви и высшей гармонии духа… И каким разнообразными были воплощения этой Любви – от Адины в «Любовном напитке» - ироничной, скрывающей своё чувство за изящной маской своенравности! – до трагической призрачной Панночки в «Майской ночи» - уже вне «физической» жизни, но и там, в своём параллельном мире остающейся ранимой, страдающей, но хранящей величие Добра… Всё это связано с её выдающейся творческой деятельностью в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко, одним из знаковых символов которого стало её имя, а в заключительный период её сценического творчества – с «Новой Оперой»…

А сложный и противоречивый образ Гувернантки в опере Б. Бриттена «Поворот винта», который в рамках фестиваля «Декабрьские вечера» вдохновенно и талантливо ставил сам Святослав Теофилович Рихтер – также был в своей необычности раскрыт всем комплексом выразительности, и был живым, драматичным, глубоко трогающим душу. Да, эпоха героинь Писаренко на оперной сцене – это поистине целая «пла-

нета», полная многообразий, устремлений и порывов души, просветлений и душевных утрат во всей многоцветности того, что Галине Алексеевне довелось и успелось воплотить и щедро подарить всем нам…

Как не вспомнить и величайшее таинство творчества, которое возникало на концертах, организованных великим Иваном Семёновичем Козловским в уже достаточно зрелую пору его земного возраста, но с присущей ему юностью духа. Это были своеобразнейшие оперные спектакли с особой формой действия, в которой сложнейшие и противоречивые чувства раскрывались в особой приподнято-романтической форме. Иван Семёнович высоко ценил особый дар Галины Алексеевны и очень любил выступать в спектаклях-концертах с её участием. К счастью, и запечатлённые на кинопленке эти выступления сохранились – и по сей день излучают правду больших чувств и порывов духа. И дуэт замечательной сцены «Сада» из «Фауста», и знаменитая сцена объяснения Ромео и Джульетты по сей день, насколько это возможно в кинодокументе, раскрывает нам суть того удивительного вокально-сценического действа, которое раскрывалось на концертной сцене, без декораций, но в некой особой пластике и истине жизни на сцене. И слушая Козловского и Писаренко в этой сцене, и вникая в суть того, что звучало и происходило на сцене – я неоднократно вспоминал знаменитую цитату из романа «Сильна как Смерть» Мопассана. Знаковую фразу, в которой говорилось как раз о сцене Фауста и Маргариты – «звучал вечный голос Мужчины, который призывает, и вечный голос Женщины, которая уступает» …

Галина Алексеевна, к великому счастью для неё самой, и к неизбывной радости всех и каждого, кто её знал и восхищался её творчеством – в своей большой и многогранной жизни встретилась со многими яркими Талантами, которые оказали большое влияние на её творческое формирование. Удивительная, высокотребовательная, но устремляющая к вере в себя Нина Львовна Дорлиак… Поразительно индивидуальный в своих взглядах на мир и природу творчества Святослав Теофилович Рихтер, который увлечённо и плодотворно работал с Галиной Алексеевной над целым рядом оригинальных программ, которые были успешно воплощены…

«Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Татьяна - Галина Писаренко

Радуясь общению с Галиной Алексеевной, оценивая удивляющие результаты её творчества, я по сей миг не устаю поражаться её требовательности к самой себе, критическому анализу собственного творчества, умению (по Шекспиру) направить взор внутрь души, чтобы осознать и понять, что можно воплотить ещё лучше и совершеннее – и в деталях, и в целом? Вспоминаю блистательные её спектакли, после которых мы с моей супругой встречали её и говорили о своих впечатлениях. А она, благодаря, сдержанно замечала: «Нет, вы знаете – вот в этой сцене я могла бы точнее прожить вот этот момент, сегодня, как кажется, это не совсем получилось…». И вот в такой же неустанной требовательности она методично воспитывала и своих замечательных учениц, оценивая позитивное, но зорко и конкретно нацеливая на то, что ещё не вполне удалось – или в вокальном плане, или же – в тончайших нюансах правды жизни на сцене… Она блестяще учила не только совершенному, несущему высокие эмоции вокалу и органике сценических воплощений. Она внушала истинное и крупное восприятие Жизни, законов мира в его противоречиях. И направляла на раскрытие всеми возможностями голоса, психофизики, пластики и энергетики духа главной Правды образа как в оперном спектакле, так и в воплощении камерного произведения как моноспектакля, несущего свою правду и логику. Да и в реальной жизни относилась к каждой из учениц с истинно материнской горячностью души, готовая в любой момент помочь, подсказать, помочь разобраться и уяснить нечто особо важное – и по творчеству, и по жизненным сложностям…

…А безбрежное и разнообразное камерное творчество Галины Писаренко – это тоже некий обширный «архипелаг» с «островами» разных черт, особенностей, свойств. Целый мир романсов Глинки, Даргомыжского, полное романтических откровений «пространство» Чайковского, Рахманинова, Бородина, Метнера, Римского-Корсакова… И… и… и… И многое, многое, что осталось как великое наследие большого и настоящего мастера, твердо занявшего свою ни с кем не делимую нишу в истории оперного искусства и камерного исполнительства.

Галина Писаренко

А педагогический феномен Галины Алексеевны? Он также обособлен, высокоиндивидуален и имеет свои нерушимые свойства. Плодотворнейшие десятилетия самобытной и высокорезультативной педагогики, воспитавших многих и многих самобытнейших, не схожих ни с друг другом, ни со своей прекрасной наставницей… Среди них – и множество лауреатов престижнейших конкурсов, но что не менее весомо – истинная галерея индивидуальных талантов высшей пробы, наделённых выдающимися принципами школы профессора Галины Писаренко. И что особенно ценно и существенно – Галина Алексеевна не клонировала себе подобных (хотя видит Бог – в обилии было, ЧТО клонировать!). Именно в силу этого каждая из её знаменательных и индивидуально одарённых учениц, неся замечательные черты своей творческой школы – и индивидуальна, и умело и с достоинством несёт свои черты творчества…

Но Галина Алексеевна еще и одарённейший организатор, истинный просветитель и проповедник законов творчества. Потому с энтузиазмом и умением она в течение всей своей большой жизни плодотворно занималась объединением творческих людей в союзы единомышленников для развития достижений искусства. Председатель Моцартовского общества, неизменный и желанный организатор вокальных мастер-классов в самых разных странах, воплотитель и участник множества интереснейших и важных творческих проектов. А в самый последний период жизни – она была удостоена и высокого звания члена Академии Художеств. Непременный председатель или почётный член жюри множества престижных международных вокальных конкурсов и фестивалей, вдохновительница и активная участница многих важных творческих начинаний – Галина Писаренко всегда старалась опережать время в своих устремлениях, и, к счастью, во многом преуспела на этом прекрасном пути. Я несказанно рад, что в течение последнего десятилетия при активнейшем и плодотворном содействии и соучастии незабвенной и дорогой Галины Алексеевны, при участии её прекрасных талантливых учениц мне довелось организовать и провести на разных московских сценических площадках целый ряд вечеров памяти Ивана Семеновича Козловского. Осененные светом её духа и истинным Даром – эти вечера общими нашими усилиями, к счастью, были тепло приняты взыскательной общественностью Москвы. С особым теплом вспоминается уже достаточно давнее, но знаменательное – когда в 1990 году нам удалось организовать в Москве проведение гастролей оперной студии Ташкентской Государственной консерватории – именно Галина Алексеевна и наши общие творческие друзья не только помогли провести эти гастроли на должном уровне, но и способствовали усилению их «весомости». Поистине чудом стало то, что Галина Алексеевна согласилась лично участвовать в них, блистательно исполнив в окружении творческой группы из Узбекистана партию Виолетты в гастрольном втором действии из «Травиаты». По неясному стечению обстоятельств именно Виолетту, которая со всей очевидностью могла бы стать ещё одним откровением в творчестве Писаренко – ей в спектакле ни «своего» театра, ни на других сценах осуществить, к великому сожалению, – не довелось. И это знаковое выступление выдающегося мастера в гастрольном выступлении нашего театра-студии Консерватории – предмет большой нашей гордости и свет памяти сердца…

…Много сказанного и ещё больше несказАнного может быть или произнесено, или сложено в мыслях в эти уже не дни, а недели после невозвратной утраты – ухода талантливейшей певицы, мастера, педагога и просто необычайно прекрасной Женщины во всей полноте несущей свой высший дар красоты, любви и добра. Разум и душа отказываются признать этот уход и протестуют вопреки горестно свершившемуся. Но в неведомости граней ухода из земной жизни не покидает надежда, что светлые души неким неясным для нас способом находят путь, чтобы не прерывать общений с миром тех, кто остался на Земле. Воистину – да будет живо всё, что связано в душах каждого из нас с образом и великой сутью личности и творчества незабвенной Галины Алексеевны, да удостоится умиротворения и упокоения трепетная её душа, привыкшая служить в своём творчестве идеалам Любви и Добра. И да будет она жива в нашей памяти в сияющем свете всего, что довелось ей принести в мир людей – и в редкостном свойстве одаривать Высоким и прекрасным души человеческие… ■

АНТИГОНА РЕШИТЕЛЬНЫЙ ШАГ 1904

ГАЛИНА КАЗНОБ

Ида Львовна Рубинштейн (1883-1960), известная драматическая актриса и танцовщица, вписала уникальную страницу в историю театрального искусства. Первый шаг её творческого пути длиною почти полвека был таким же неординарным как все её последующие артистические начинания.

В 1904 году юная Ида Рубинштейн решает самостоятельно организовать постановку пьесы Софокла «Антигона» для того, чтобы сыграть в ней главную роль.

- «Я дебютировала в Петербурге [...] в роли Антигоны. Да, я начала с героини Софокла, отважной и безукоризненной, как мраморное изваяние классической древности. Я довольна и горжусь тем, что начала свою карьеру именно с этого древнегреческого источника»[1], *– рассказывает Ида Львовна в 1913 году.*

Но она не уточняет, что сама выбрала эту пьесу. На чём основывался её выбор? Знаменитая греческая легенда, представляет несомненный интерес, а образ Антигоны привлекателен тем, что героиня движима чувствами, которые никого не могут оставить равнодушным.

«Антигона» – одно из редких произведений, которое прочно закрепилось в веках. Премьера пьесы Софокла состоялась в 442 году до нашей эры. В своём произведении автор использует приёмы сценического искусства для отражения социально-политических проблем человеческого общества. Взяв за основу сюжет древней легенды, он представляет конфликт между устоявшимися многовековыми обычаями и государственными законами, меняющимися в зависимости от нужд правительства, управляющего страной. Такого рода конфликт проявляется поразному в зависимости от конкретной ситуации.

В начале XX века по разным причинам Россия находится в состоянии политического неравновесия, которое ощущается во всех сферах общественной жизни. Свободолюбивые высказывания Антигоны отвечают возрастающим антимонархическим настроениям. Героиня Софокла остаётся верной своему собственному мнению. Принятое ею решение и её личный выбор стоят выше амбиций государственной власти.

Стоит отметить, что в дальнейшем Ида Рубинштейн к этой теме никогда не возвращалась.

Л. Бакст. Ида Рубинштейн

[1] *RUBINSTEIN Ida «Mes rôles et mes chasses », Lectures pour tous, 15/61913.*

В 21 год она делает решительный шаг и осмеливается воплотить в жизнь свои юношеские мечты. Тысячи молодых девушек бредят театром и воображают себя романтическими героинями, но лишь редким единицам из них удаётся претворить в жизнь свои мечтания. Ида Рубинштейн одна из ярких личностей, переносящих строительство воздушных замков в реальную действительность.

Она не надеется и не ждёт, что кто-нибудь предложит ей маленькую роль дебютантки, она отваживается на свою собственную постановку с целью сыграть в ней главную роль.

- «Я решила поставить и сыграть Антигону. Может быть Вы согласитесь создать декорации и костюмы. В постановке будут принимать участие лучшие актёры. Спектакль будет благотворительным мероприятием», – обратилась Ида к Льву Баксту в начале 1904 года, постучав в дверь его петербургской квартиры.[2]

Художник был очень удивлён, когда Ида Рубинштейн попросила её принять. Они не были знакомы, и он никогда ничего не слышал об этой молодой девушке. Но она хорошо знала и высоко оценила декорации художника в постановке трагедии Еврипида «Ипполит» и трагедии Софокла «Эдип в Колоне»[3] в Александринском театре. Режиссёром обеих пьес был Юрий Эрастович Озаровский. Не исключено, что именно он посоветовал Иде обратиться к Баксту, к 1904 году уже состоявшемуся художнику-декоратору[4], но ещё несколько лет отделяют его от триумфальных успехов и мировой славы. Интуиция не подвела Иду Рубинштейн, она выбрала верный адрес.

В это время она посещает кружок любителей художественного чтения, организованный Юрием Озаровским в 1887 году. Основываясь на идее объединения музыки и поэзии, Юрий Эрастович развивает с участниками кружка свой замысел соединения слова с интонацией. Ида живо интересуется этими новаторскими идеями. Она хотела не просто сыграть Антигону, она горела желанием найти новую театральную форму, создать спектакль нового типа, превосходящий все существующие сценические постановки.

Для достижения своей цели

- «она много и кропотливо работает, тщательно изучая перед зеркалом выражения лица, которые она представит публике»[5].

Бакст, высоко оценив страстный порыв и смелость Иды, согласился заняться сценографией, но посоветовал отважной дебютантке ограничиться постановкой одного акта трагедии. Его театральный опыт подсказывал ему, что, к сожалению,

- «зрители всегда будут готовы высмеять молодую дерзкую девушку, которая осмелилась предстать перед публикой в главной роли великой трагедии, выбрав себе в партнёры известных талантливых актёров, что может оказаться смехотворным»[6].

Ида Рубинштейн последовала совету художника. Спектакль состоялся 16 апреля 1904 года на сцене «Нового театра», расположенного на Мойке, 61. Этот театр был создан одной из звёзд русского драматического искусства Лидией Яворской[7] после её увольнения из петербургского театра Литературно-художественного общества[8], где она отказалась играть в антисемитской пьесе В.А. Крылова «Контрабандисты».

«Новый театр» Лидии Яворской пользовался большим успехом у молодёжи, которая восхищалась смелостью его создательницы. В его обширном репертуаре были пьесы М. Горького, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, Х. Ибсена, Э. Ростана. Свободолюбивая хозяйка театра поощряла новые начинания и разделяла идеи молоденькой Иды Рубинштейн о необходимости реформ в сценическом искусстве. Забегая вперёд, можно сказать, что любимая цитата Лидии Яворской из «Фауста» Гете:

- «Но лёгкой удачи
Я знать не хочу,
В борьбе – не иначе –
Я счастья хочу», –
могла бы быть эпиграфом ко всем начинаниям Иды Рубинштейн.[9]

Постановка «Антигоны» с никому неизвестной Идой Львовской[10] в главной роли вызвала

---

[3] *NOZIERE Fernand, Ida Rubinstein, Chiberre, Paris, 1926, p.13.*

[4] *Премьера «Ипполита» - 14 октября 1902 года, «Эдипа в Колоне» - 9 января 1904 года.*

[5] *В 1902 году Бакст создал декорации и костюмы для пантомимы Ф. Февра (F. Febvre) «Сердце маркизы» на музыку Эрнеста Гиро (Ernest Guiraud,1837-1892), постановка М. Петипа, премьера которой состоялась 22/2/1/02 в театре Эрмитаж. В 1903 году – эскиз костюма Вильгельма Мейстера для Леонида Собинова в опере Амбруаз Тома (Ambroise Thomas, 1811-1896) «Миньон», премьера – 19/3/1903 в зале Петербургской консерватории с итальянской труппой; декорации и костюмы к балету Йозефа Байера (Josef Bayer) «Фея кукол», сценарий Йозефа Хасрайтера (Josef Hassreiter) и Ф.Гауля (F. Gaul), хореографы Сергей и Николай Легат, премьера – 7/2/1903 в театре Эрмитаж и 16/2/1903 в Мариинском театре.*

[6] *NOZIERE Fernand, Ida Rubinstein, Chiberre, Paris, 1926, p. 14.*

[7] *NOZIERE Fernand, Ida Rubinstein, Chiberre, Paris, 1926, p.13.*

[8] *Лидия Борисовна Яворская, урождённая фон Гюббенет, по мужу княгиня Барятинская (1871-1921), дочь киевского губернатора. В 1889 году против воли родителей уехала в Петербург, чтобы стать актрисой. В 1893 году дебютировала в «Даме с камелиями» в театре Ф. Корша в Москве. Она общалась с многими театральными деятелями своего времени. Антон Павлович Чехов читал свою «Чайку» гостям Лидии Яворской в её синей гостиной.*

интерес в литературно-театральных кругах столицы. На спектакле среди многих представителей театрального Петербурга присутствовал директор императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский. Консервативный и взыскательный высокопоставленный чиновник не одобрил дерзновенную постановку молодой девушки. После спектакля он записал в своём дневнике:

-«Присутствовал сегодня в Новом театре на представлении" Антигоны" под режиссёрством Озаровского. Роль Антигоны играла еврейка под фамилией Львовская, которой отчего-то очень интересуется (так в источнике), с одной стороны," Мир искусства", а с другой, евреи и представители греха содомского мужчины и женщины»[11].

Критика не оставила без внимания отважную дебютантку. Отмечая её несомненные артистические и творческие способности, начинающую актрису критиковали за отсутствие техники произношения и плохую артикуляцию, но обращали внимание на то, что она обладает сильным и приятным голосом. Один из журналистов обвиняет в этом её преподавателя:

- «Беда в том, что г-жа Львовская обучалась у г. Озаровского, у которого, что ни ученица, – непременно высокодаровитая исполнительница классических ролей. Уж такова специализация г. Озаровского: приготовление для Александринского театра актрис на классические роли, словно подряд взял у театра…

Л. Бакст. Ида Рубинштейн - Антигона

В результате недоразумение, г-жа Львовская ещё по сцене ходить не умеет, а её уже готовят в труппу Александринского театра и будто бы специально для таких пьес, как "Антигона"»[12].

Пресса отметила высокое качество постановки. Ида Рубинштейн с самого начала не сомневалась, что она сделала прекрасный выбор, обратившись

- «к Льву Баксту для создания костюмов и декораций! Со свойственной ему буйной и несравненной оригинальностью, великий художник отверг те условности и традиции, которые отягощали и искажали возобновляемые классические образы. Он вызвал из глубины веков то суровое и жестокое время, когда кричал Эдип и плакала Антигона. Он придал человеческому образу той эпохи трагическую остроту, подобную эмоциональному воздействию, возникающему при чтении классических произведений»[13].

---

9 *Одним из основателей этого театра был А.С. Суворин, поэтому его часто называли Суворинским театром.*

0 *ДИССАНАЯКЕ Наталия, «Русские судьбы в Лондоне», NED Publishing, 2017, стр. 290.*

10 *Псевдоним, который использовала Ида Рубинштейн для своего дебюта.*

11 *ТЕЛЯКОВСКИЙ Владимир, «Дневники директора Императорских театров. 1903-1906», Артист, Режиссёр, Театр, Москва, стр. 216.*

12 *Л.В. «Хроника театра и искусства», Театр и искусство, 25/4/1904.*

13 *RUBINSTEIN Ida «Mes rôles et mes chasses », Lectures pour tous, 15/61913.*

В 1924 году, вспоминая эту постановку, художник рассказывает:

- «Это было моё первое сотрудничество с этой необычной молодой девушкой, которая попросила меня создать для неё декорации и костюмы»[14].

И на вопрос о том, какова была реакция публики, Бакст отвечает:

- «Вы знаете, театр в России имеет очень важное значение. На этом дебюте молодой девушки было много народу, в зале присутствовали как скептики, готовые на критику в случае, если она переломает себе зубы, так и люди со вкусом, которые реагируют там более свободно, чем в Париже»[15].

«Антигона» Иды Рубинштейн произвела сильное впечатление на балетного критика Андрея Левинсона:

- «У меня сохранились самые светлые воспоминания об этом уникальном представлении. В моём воображении постоянно возникает образ надменной девы, окутанной многочисленными сложными складками платья плакальщицы. Таким искусным образом он [Бакст] объединил фрески старинных ваз…»[16], *– вспоминает Андрей Яковлевич в 1924 году.*

Сара Бернар рассказывает, что советник французского посольства, который был на этом спектакле, поделился с ней своими:

-«трудно определяемыми впечатлениями, которые он испытал во время утреннего благотворительного спектакля, данного в Петербурге в пользу бедняков Русской империи. Молодая девушка, почти ребёнок, играла "Антигону", переведённую на русский язык. Меня удивит, если об этой удивительной актрисе не заговорят в скором будущем.
- Вы её знаете? – спросила я.
- Нет. Я решил сохранить в себе это необъяснимое таинственное обаяние странного милого существа. Она бы Вам очень понравилась. Её стройная, гибкая фигура принимает гордые естественные позы; её голубые глаза всё время меняют выражение и цвет; её походка, немного восточного стиля, остаётся удивительно индивидуальной.
У неё очаровательный голос.
- Как её зовут?
- Я запомнил только её имя, оно ей идеально подходит: Ида»[17].

Этот дебют оказался первым скромным шагом длинного артистического пути Иды Рубинштейн и имел очень важное значение. «Антигона» не принесла желаемого успеха. Ида задаётся вопросом: «Почему?».

Она тщательно анализирует все критические замечания, досконально изучает все высказывания, прислушивается к каждому из них и ясно осознаёт: для того, чтобы стать профессиональной актрисой, ей необходимо учиться.

Кроме того, постановка «Антигоны» положила начало чрезвычайно плодотворному творческому сотрудничеству Иды Рубинштейн и Льва Самойловича Бакста:

-«С тех пор Лев Бакст никогда не покидал меня. Я заключила с ним артистический союз, исключительно важный для меня… Он принимал участие во всех моих артистических начинаниях»[18], *– рассказывала позже актриса.*

Что касается художника, то он с самого начала был уверен в успехе и считал, что Дягилев должен непременно увидеть этот спектакль:

- «Сходи посмотри, – говорил ему Бакст, – это нечто восхитительное, почти ребёнок! Дягилев[19], *с его удивительно живым умом, сразу понял, что из такого дарования можно извлечь пользу»*[20].

Лев Самойлович был убеждён, что роль Антигоны очень подходит Иде Рубинштейн. В 1912 году, в письме от 1 декабря он напишет Мейерхольду:

- «в ней [Иде Рубинштейн] слишком много Антигоны» . Заключение художника после представления «Антигоны»[21] *было коротко, безоговорочно и красноречиво: «Родилась Богиня».*[22] ■

---

14 *THOMAS Louis, « Le peintre Bakst parle de Mme Ida Rubinstein », Revue critique des idées et des livres, 25/2/1924, p.92.*
15 *RUBINSTEIN Ida «Mes rôles et mes chasses », Lectures pour tous, 15/61913.*
16 *LEVINSON André, Histoire de Léon Bakst, Ed. L'Art Russe, A.Kogan, p.156.*
17 *BERNHARDT Sarah, « Une nouvelle Tragédienne », Le Gaulois, 24/5/1920.*
18 *RUBINSTEIN Ida «Mes rôles et mes chasses », Lectures pour tous, 15/61913.*
19 *Присутствие Дягилева на спектакле «Антигона» подтверждает Владимир Теляковский в «Дневниках Директора Императорских театров. 1903-1906», Санкт-Петербург, Москва, 2006, стр. 216.*
20 *THOMAS Louis, « Le peintre Bakst parle de Mme Ida Rubinstein », Revue critique des idées et des livres, 25/2/1924, p.92.*
21 *Цит. по БАКСТ Лев, «Душа моя открыта», Т. 2, Искусство-XXI век, 2012, стр. 193.*
22 *THOMAS Louis, « Le peintre Bakst parle de Mme Ida Rubinstein », Revue critique des idées et des livres, 25/2/1924, p.92.*

ПРИОБЩАТЬ НОВЫЕ ПОКОЛЕНИЯ К КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВУ

ЕЛЕНА ХАЛИПОВА

Вот уже более двенадцати лет успешно развивается новый факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова – Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере. Факультет предлагает студентам интересную, содержательную учебную программу и готовит менеджеров и продюсеров для сферы культуры и спорта. Редакция журнала «Сцена» обратилась с вопросами о жизни факультета к его декану, доктору юридических, доктору социологических наук, профессору и члену нашего редакционного совета Елене Вячеславовне Халиповой.

Редакция: В чем особенности факультета и его уникальность, с Вашей точки зрения? История его создания?

Е. В. Халипова: Цель нашего факультета – подготовка специалистов-гуманитариев – управленцев и продюсеров для сферы культуры и спорта – людей с серьёзным фундаментальным университетским, с учётом инновационных подходов к управлению и продюсированию и при этом знающих современные практики, использующих эти подходы. При составлении программ обучения мы исходили из необходимости сделать наше образование максимально практико-ориентированным, с учётом самых современных требований к подготовке специалистов новой формации.

Факультет открывался с набора на магистерские программы «Менеджмент в культуре» и «Менеджмент в спорте», потом открыли магистерскую программу «Музейный и галерейный менеджмент». Также мы готовим продюсеров, первоначально – продюсеров исполнительских искусств. А в 2021 году мы открыли вторую специализацию «Продюсер кино и телевидения». У нас уникальный преподавательский состав – лучшие университетские профессора и преподаватели и звёздный состав привлечённых практиков и специалистов. Большинство лидеров и руководителей сферы культуры или преподают у нас, или проводят авторские мастер-классы, читают эксклюзивные лекции, курируют практику наших студентов и магистрантов.

Среди наших студентов, магистрантов, аспирантов и выпускников – звёзды Большого театра, артисты московских театров и различных творческих коллективов, работники музеев и галерей, руководители и сотрудники различных учреждений культуры, специалисты в области телевидения, чемпионы и призеры Олимпийских игр и чемпионатов мира, руководители и сотрудники спортивных федераций, клубов и других спортивных организаций.

Идея о создании такого уникального факультета родилась больше 12 лет назад. И я рада, что нам с профессором, доктором искусствоведения, Михаилом Ефимовичем Швыдким удалось ее воплотить в жизнь. М. Е. Швыдкой, специальный представитель Президента Российской Федерации по международному культурному сотрудничеству, является научным руководителем факультета и заведует кафедрой государственного управления в сфере культуры и спорта. Факультет все эти годы успешно развивается при всесторонней поддержке руководства Московского государственного университета.

Декан факультета, профессор Е.В.Халипова

На вручении дипломов магистрантам в театре «Геликон-опера»

Первый курс. Долгожданный студенческий билет получен

Выпускницы магистратуры - олимпийские чемпионки, звезды синхронного плавания

Несмотря на высочайшую занятость, Михаил Ефимович каждую субботу читает лекции и за все годы существования факультета не отменил ни одной из них. Его учебные курсы по введению в специальность, культурной политике, лекции по истории зарубежного театра собирают полные аудитории и всегда оставляют студентов под большим впечатлением. Лекции Михаила Ефимовича – великолепная школа высочайшего профессионализма, энциклопедических знаний, ораторского мастерства для наших студентов и магистров. Также он принимает участие во всех знаковых мероприятиях и акциях факультета. Возможность постоянного общения с такими уникальными людьми, авторитетными профессионалами, практиками – одна из задач, которую мы перед собой поставили и многие годы успешно воплощаем в жизнь.

Вот и учебный 2022/23 год на факультете начался с практики студентов и магистрантов в учреждениях культуры и в спортивных организациях. В числе наших партнёров – более пятидесяти театров и концертных организаций по всей стране, ведущие спортивные организации, в том числе федерального уровня, московские музеи и галереи, федеральные телеканалы.

Мы отслеживаем все современные тенденции в развитии культуры и искусства и уверены, что те специалисты, которых мы выпускаем, должны обладать более широким представлением, в том числе, о рынке медиа и о современных потребителях контента. Поэтому мы уже более четырёх лет тесно сотрудничаем с холдингом «Газпром-медиа». Программа включает специализированный курс лекций, мастер-классов и практик, направленных на подготовку и развитие квалифицированных кадров в кино- и телеиндустрии. Факультет активно взаимодействует и с кинокомпанией «Марс Медиа», курс включает в себя лекции и мастер-классы с участием продюсеров, сценаристов, шоураннеров, режиссёров монтажа, операторов и других специалистов кинокомпании.

Кроме театрального, теле- и кинопродюсирования наши студенты могут пробовать себя в различных управленческих профессиях: создавать и возглавлять творческие коллективы, управлять культурными проектами, работать администраторами. Предусмотрена и возможность дополнительного образования. На базе факультета работает научно-образовательный Корейский центр, благодаря которому студенты могут изучать корейский язык, знакомиться с культурой, традициями, историей, экономикой и реалиями корейского общества, а еще могут погру-

жаться в атмосферу корейского кино и изучать опыт кинопродюсирования этой страны.

Планку мы держим высоко: у нас уникальная программа подготовки, а учебные программы разработаны с учётом современных требований к профессии продюсера и менеджера. Наши преподаватели – это авторитетные эксперты, которые определяют основные направления гуманитарной и культурной жизни нашей страны, успешные управленцы, продюсеры, искусствоведы, режиссёры и представители других профессий сферы искусства и культуры. Выпускник, безусловно, должен получить необходимые теоретические знания, соответствующие уровню высшего образования, но доминанта его подготовки – приобретение практического профессионального мастерства. На органическом сочетании теоретической и практической подготовки строится наш учебный процесс.

Факультет у нас достаточно камерный – до 400 человек. Это позволяет сделать подход к обучению студентов более индивидуальным, выстраивать чёткую траекторию их развития. На сегодняшний день перед нами стоит задача, чтобы каждый студент получал персональную программу творческого и управленческого роста, чтобы выпускник нашего факультета выходил из вуза с достойным портфолио.

Ред.: Сегодня вопросы эффективного управления в области культуры как никогда обрели актуальное звучание для нашего общества. В чем специфика учебных программ факультета, позволяющих выпускать специалистов, способных отвечать на вызовы времени?

Е.Х.: Продюсер в сфере культуры сегодня – крайне востребованная профессия и на рынке есть большая потребность и дефицит этих кадров. Вместе с тем, в сфере образования достаточно высокая конкуренция по подготовке таких специалистов и у будущих профессионалов всегда возникает вопрос – какой вуз выбрать. Одно из наших конкурентных преимуществ – это то, что у нас есть возможность студентам за период обучения дать больше интересных и практических курсов, чем в других вузах. Оно более основательно даёт возможности на оттачивание всех «тонкостей» профессии.

Инициатива факультета – ежегодная спортивно-музыкальная олимпийская зарядка

Мы большое внимание уделяем именно формированию профессиональных компетенций и практических навыков. Ведь и продюсер, и управленец должны ориентироваться в полном комплексе вопросов, связанных с развитием и функционированием театра, театрального и кинопроцесса, телеиндустрии, музейного и галерейного дела, спорта и спортивного менеджмента. В данном случае мы говорим о специализации «Продюсер исполнительских искусств». Наш выпускник должен не только знать и понимать суть и особенности работы всех подразделений театра, ориентироваться во всех процессах, происходящих в его здании: чем оно «наполнено» внутри, знать сценические техники и технологии и многое-многое другое. При этом он должен чувствовать театр и современное состояние дел, любить его и его историю и традиции. Очень много уделяем внимания различным культурным проектам, фестивальному менеджменту. Один из таких курсов читает Карина Сергеевна Цатурова, генеральный директор Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова, на котором студенты проходят практику, доцент нашего факультета. Очень интересный и важный курс по музыкальному менеджменту читает Ирина Александровна Черномурова, начальник отдела перспективного планирования и специальных проектов Большого театра России, тоже доцент факультета. Есть курс по театральным музеям, который, наряду с другими курсами, читает главный редактор вашего прекрасного издания Дмитрий Викторович Родионов, кандидат искусствове-

Студенты увлечены лекцией Тимура Вайнштейна, генерального продюсера телеканала НТВ (холдинг «Газпром-медиа»)

дения, секретарь Союза театральных деятелей РФ. Авторское право читает профессор факультета Григорий Петрович Ивлиев, Президент Евразийского патентного ведомства (ЕАПВ) Евразийской патентной организации. Курс по экономике театра за рубежом читает Анатолий Геннадьевич Иксанов, исполнительный директор Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества СНГ, заслуженный работник культуры.

Очень интересны для студентов лекции Натальи Викторовны Дрожниковой, начальника Управления театров и концертных организаций Департамента культуры Москвы. Она тоже доцент нашего факультета. На факультете есть творческая лаборатория «Театральный диалог», руководителем и куратором которой она является и многие интереснейшие встречи с лидерами культуры проходили и проходят в рамках этой лаборатории. У нас много интересных преподавателей, но в одном интервью невозможно перечислить все фамилии – каждый из них яркая, харизматичная и интересная личность.

Есть у нас и основы актёрского мастерства, основы режиссуры. Студент должен узнать разные грани жизни театра и постараться проявить себя. Поэтому проводится множество внеучебных активностей. Мы стараемся делать новые формы практики. Пандемия нас подтолкнула к проведению встреч в онлайн-формате, и сделали два вида практики: традиционную, которая есть во всех творческих вузах, и «теоретико-практическую», которая представляет собой диалектичный набор мастер-классов, взаимосвязанных между собой. К студентам приходят лидеры профессии и делятся опытом, знакомят их с новейшими достижениями, с интереснейшими проектами, обсуждают новые, оригинальные идеи, которые можно воплотить в жизнь. Спикеры говорят не только о профессиональной деятельности, но подают им ярчайший личный пример профессионального роста. Важно отметить, что сразу после лекций студенты могут прийти на практику в учреждения, ими возглавляемые. Например, генеральный директор Российского национального музея музыки Михаил Аркадьевич Брызгалов выступал перед студентами, а потом они пришли к нему на практику. Некоторые занятия проходят в «поле»: студентам читают лекции в театрах и в музеях, а не только в стенах университета.

Одним словом, из наших стен выходят эрудированные, подготовленные специалисты с точки зрения истории мировой культуры. В отличие от других вузов сферы культуры и искусства, мы уделяем большое внимание истории Востока: изучаем культуру и традиции Китая, Кореи, Японии, искусство Индии и искусство стран мусульманского Востока. И у нас сильный блок по истории драматического и музыкального театра, как российского, так и зарубежного, истории хореографического искусства и всеобщей истории искусств. Большое внимание мы уделяем современному и актуальному искусству. У нас также много специальных курсов и семинаров по истории мировой культуры и актуальным проблемам современной культуры и искусства. Студенты изучают теорию и историю кино, например, есть интересный курс по истории Голливуда. Есть авторские курсы «Современное искусство и мода», «Кинематограф и мода». Также есть спецкурсы по театральным текстам. Например, Михаил Ефимович Швыдкой читал оригинальный курс по текстам Уильяма Шекспира, на котором студенты пошагово разбирали каждую строку произведений этого величайшего писателя.

Ред.: Вы активно развиваете для студентов проект «Задай вопросы лидеру культуры и спорта». Почему считаете его важным?

Е.Х.: Развитие культуры, сохранение культурно-исторического наследия и духовно-нравственное воспитание являются одними из приоритетных направлений государственной политики. Роль культурного фактора особенно возрастает в условиях санкционных ограничений и сложной

политической обстановки. Культура имеет огромный потенциал: она сближает страны и народы и сохраняет в себе лучшие достижения человечества. В свою очередь, спорт – это тоже явление культуры и культурные программы – неизменный спутник всех крупных спортивных событий. В некоторых странах культура и спорт курируются одним министерством. Мы решили логично объединить эти сферы: культуру и спорт.

К нам в гости приходят выдающиеся деятели, лидеры культуры и спорта, успешные топ-менеджеры и талантливые руководители из этих сфер. Только в 2022 году у нас в гостях побывали: Алексей Левыкин, директор Государственного Исторического музея; Сергей Данилян, руководитель продюсерского отдела Большого театра России, Рубен Дишдишян, генеральный продюсер кинокомпании «Марс Медиа»; Елизавета Лихачёва, директор Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева; Ольга Егошина, арт-директор фестиваля «Биеннале театрального искусства»; руководитель издательства «Навона» Елена Эриксен и многие другие, включая лидеров спорта и спортивных топ-менеджеров.

Были у нас в гостях и ведущие режиссёры, директора театров – директор Московского театра «Мастерская П.Н. Фоменко» Андрей Воробьев, директор Государственного академического театра имени Е. Вахтангова Кирилл Крок, директор Московского театра на Таганке и «Содружества актёров Таганки» Ирина Апексимова, генеральный директор Большого Московского государственного цирка на проспекте Вернадского Эдгард Запашный, художественный руководитель Театра на Малой Бронной Константин Богомолов. Это только несколько фамилий из большого списка, кто приходил к нашим студентам и магистрантам. Для студентов это всегда живое и неформальное общение, возможность получить ответы на самые волнующие и сокровенные вопросы.

Студенты и магистранты на лекции

Праздничный вечер в честь Дня факультета

Отмечу, что в числе студентов и выпускников факультета – настоящие звезды. Например, это звезда мирового и российского балета, прима-балерина Большого театра, народная артистка России Светлана Захарова тоже выпускница нашего факультета, премьер Большого театра России Денис Родькин, выпускник магистратуры и аспирант факультета. У нас учится и заслуженный артист России, ранее – премьер Мариинского театра Игорь Колб, который в 2022 году стал главным балетмейстером Большого театра Беларуси. Учились и учатся звезды Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

Спектакль театральной студии факультета

Важно отметить, что в числе студентов и выпускников факультета 25 олимпийских чемпионов! Они всегда открыты к диалогу и встречам с нашими студентами. Кстати, наши спортсмены вдохновили факультет на ежегодное проведение спортивно-музыкальной олимпийской зарядки, которая проходит перед летней сессией на ступеньках Шуваловского учебного корпуса под девизом «Экзаменационной сессии – олимпийский заряд!».

Ред.: Какие учебные практики Ваших студентов являются для Вас принципиальными в деле развития профессиональных навыков будущих менеджеров и продюсеров области культуры?

Е.Х.: Мы уделяем практике студентов особое внимание. Без этого сложно достичь уровня, необходимого для того, чтобы стать профессиональным управленцем, продюсером. Ведь только на практике можно отточить профессиональное мастерство, и я хочу от имени факультета поблагодарить руководителей театров, концертных организаций, музеев и спортивных организаций, телеканалов и киностудий, которые делают практику наших студентов и магистрантов интересной, содержательной и профессионально полезной.

С первого курса и на протяжении всех университетских лет ребята проходят практику в 52-х театрах и концертных организациях, на 10-ти телевизионных каналах, в 20-ти музеях и галереях, в спортивных клубах и федерациях. Кроме того, мы подключаем их к различным проектам и организации мероприятий. Например, наши студенты не раз участвовали в подготовке экспозиций в Пушкинском музее. На факультете несколько раз в год проходят различные культурные фестивали (итальянский, китайский, корейские) с участием почётных гостей. Недавно прошел фестиваль «Корейские краски московской осени», сейчас готовим китайский фестиваль.

В качестве волонтёров и стажёров наши студенты участвуют как в социальных мероприятиях, так и в тех, которые связаны с профессией. Так, они активно задействованы в организации и проведении театральных фестивалей. Например, Международном театральном фестивале имени А.П. Чехова. Есть интересный опыт работы с несколькими театрами из Китая, в том числе, Пекинской оперой, которые приезжали в Россию на Чеховский фестиваль. Зная традиции и современные реалии Китая, студенты смогли наладить межкультурную коммуникацию и помочь с проведением мероприятия. Этой весной студенты приняли участие в V Международном конкурсе молодых оперных режиссеров «Нано-Опера». И мы крайне признательны идеологу и председателю жюри конкурса, генеральному директору-художественному руководителю Московского музыкального театра «Геликон-опера», народному артисту России, профессору нашего факультета Дмитрию Александровичу Бертману за такую уникальную возможность.

Профессор нашего факультета Людмила Алексеевна Жумаева проводит интереснейшие мероприятия в «Геликон-опере». Наши студенты наряду с профессиональными артистами приняли участие в «Гостиной Людмилы Жумаевой», посвящённой МГУ. В декабре у нас блестяще прошёл образовательно-творческий вечер в музее-галерее Евгения Евтушенко в Переделкине, где студенты в рамках проекта факультета «Культура оттепели» выступили с насыщенной программой – презентациями, стихами и песнями. Они были тепло встречены директором музея Ниной Набиевной Назировой и, по её словам, сделали ей «настоящий новогодний подарок». Таких примеров много.

У нас очень интересный совместный образовательно-творческий проект по формированию театральных продюсеров с театром «Школа драматического искусства»: «Студенты-продюсеры МГУ и ШДИ. Новый взгляд». Этот проект лично курирует директор театра, заслуженный работник

Студенты факультета у Главного здания МГУ

культуры РФ Ольга Эдуардовна Соколова, а автором идеи проекта была Наталья Викторовна Дрожникова.

Студенты нашего факультета постоянно проводят музыкальные выступления с песнями, танцами и игрой на различных музыкальных инструментах, снимают видеоролики и клипы, участвуют во флешмобах. Словом, живут культурой. Многие выступают с творческими инициативами. Нам крайне важно их в этом поддерживать, развивать их профессиональный и креативный потенциал. Так, по предложению студентов на факультете открылся киноклуб, где есть возможность смотреть, обсуждать интересные ленты, пробовать свои силы в съёмке видеороликов, приглашать интересных людей.

Ред.: В чем сходство и в чем различие программ факультета по отношению к родственным направлениям, которые существуют в ведущих театральных вузах страны? Какую палитру возможностей дает факультет своим студентам?

Е.Х.: Во многих театральных вузах накоплен хороший опыт, и мы о нём знаем не понаслышке. У нас была возможность привнести новое в незыблемый федеральный стандарт и сделать свой образец. Мы решили использовать преимущества университета с фундаментальным шестилетним образованием, добавить к ним современные технологии и инновационные образовательные методики. Была усилена экономическая подготовка, ведь она чрезвычайно важна для тех, кто будет управлять сферой культуры. Введены курсы по управлению знаниями, нематериальным активам, финансовому менеджменту. Отдельные курсы для студентов читаются на английском языке. Отмечу, что в комиссию, которая принимает государственные экзамены, входят руководители учреждений культуры, а ее председателем является генеральный директор Большого театра России, Заслуженный деятель искусств РФ Владимир Георгиевич Урин.

Система преподавания на факультете имеет блочно-модульную структуру, в которой можно выделить пять ключевых блоков: управленческий, экономический, правовой, искусствоведческий и профессиональный. Наши выпускники обладают высоким уровнем компетенций в проектном управлении, ориентированы исключительно на практическую работу. Не секрет, что работодатели заинтересованы в специалистах, готовых к новому, проявляющих инициативу, предлагающих творческий подход, доводящих дело до конца. Выходя на рынок труда, наши выпускники отвечают всем требованиям, которые стоят перед

Вечер корейской культуры. Студентки факультета - победительницы конкурса

Концерт факультета на ступеньках Шуваловского корпуса МГУ

современными управленцами учреждений культуры.

Ред.: Какие достижения факультета для Вас наиболее важны и дороги, как декана?

Е.Х.: Главные достижения в жизни факультета – это успехи студентов. Перед нашими выпускниками открыты все пути, они становятся востребованными специалистами, делают карьеру и, что главное, уверены в своем будущем. И при этом они не теряют связь с факультетом. И сейчас мы занимаемся созданием клуба друзей и выпускников факультета. Некоторые наши студенты уже в процессе обучения становятся настоящими «местными» звёздами. В этом большую роль играют наши факультетские образовательные подходы к системе внеучебной деятельности с элементами профессиональной социализации. Выбор у студентов богатый: пойти в факультетский киноклуб или театральную студию, влиться в факультетскую команду КВН или команду по футболу «Культурные парни», организовать выставку или фестиваль. Эти увлечения способствуют формированию интересов, навыков, умений, которые необходимы руководителям нового типа в сфере культуры.

Ред.: Каковы перспективы развития факультета и в чём Вы видите «точки роста»?

Е.Х.: Основная наша задача – это сохранить и преумножить всё то, что было создано за многие годы, наши интеллектуальные ресурсы. Как я уже говорила, у нас учится около 400 человек. Это немного, но по-другому и быть не может, ведь подготовка специалистов такого рода – работа штучная. Подход к развитию студента индивидуальный, с учётом особенностей социокультурной политики и событий, происходящих в мире. Мы делаем отдельный упор на социокультурное проектирование и вопросы, связанные с региональным развитием, ведь к нам на учёбу приезжают студенты со всей страны. Надеюсь, что после получения дипломов они будут формировать и развивать социально-культурную среду в своих регионах, расширять зрительскую аудиторию и приобщать новые поколения к культуре и искусству.

Ред.: Спасибо, Елена Вячеславовна! Новых успехов Вам и факультету! ■

Фото предоставлены пресс-службой Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере.

ЗАМАХНУТЬСЯ НА ВИЛЬЯМА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Играем Шекспира». Автор **Сергей Плотов.** Режиссёр и художник **Виктор Никоненко**
Художник по костюмам **Илария Никоненко.** Художник по свету **Сергей Скорнецкий**
ГАЦТК им. С.В. Образцова. Премьера **27 октября 2022**

Спектакль кукольного театра «замахивается» на Шекспира, причём на шесть самых знаменитых его пьес: «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Отелло», «Король Лир». В нём заняты двенадцать (тоже не чуждое Великому Барду число) актёров, которые разыгрывают сцены из этих пьес, используя такое количество разных способов и видов театра кукол, что одно только это обстоятельство может сделать спектакль событием.

Художник Виктор Никоненко в отношении «кукольного» обеспечения шекспировских сюжетов – просто великолепен. Сложнее с режиссёрской составляющей (он и поставил спектакль), а также с драматургией Сергея Плотова. Перед нами бессмертный приём «театра в театре», репетиция, где актёры пробуют роли, о которых даже драматические актёры иной раз могут только мечтать, а кукольники и подавно. По ходу дела всплывают и межцеховые отношения, и замечания разной степени остроумности, и песни под гитару во славу вечного искусства сцены. Всё это, с одной стороны, беспроигрышно, но с другой – столько раз бывало в театральном употреблении, что истёрлось до ветоши. Не удивительно, что эта часть спектакля тормозит, повторяет и без того тривиальное и смотрится весьма старомодно.

Однако, как только начинается собственно Шекспир, преображается всё! Кукольный театр здесь демонстрирует небывалое количество образных возможностей, а актёры – нешуточные драматические кондиции. В ушах до сих пор звучит голоса Андрея Нечаева, исполняющего монолог Ричарда, и Дмитрия Чернова с хрестоматийным текстом «Быть или не быть?» Виртуозное кукловождение, свободное актёрское существование в самых разных жанрах – от «капустного» ёрничанья до пронзительной лирики и высокой трагедии – всему в шекспировских сценах находится место.

«Пирама и Фисбу», любимый всеми режиссёрами фрагмент из «Сна в летнюю ночь», играют на фоне некоей Стены, которую изображает актриса, и между её разведёнными «пальцами» происходит тайное общение влюблённых. Артист, снабжённый фонариком, выходит в роли «Лунного света». Половая щетка преображается в собаку… А однажды в качестве апофеоза выезжает на колесах громадная фарсовая голова льва, в зубах у которой – окровавленный шарф несчастной Фисбы…

Впервые эта сцена пародийно зарифмовалась у меня с финалом «Ромео и Джульетты» – ведь и там, и здесь Он решил, что Она умерла, и опрометчиво наложил на себя руки, в то время как возлюбленная оказалась живой. Эту рифму можно было бы в спектакле и обыграть. Жаль, не случилось. Играют «сцену на балконе», остроумно используя разные типы кукол: Джульетта тростевая, а Ромео – марионетка, вот вам Капулетти и Монтекки, дети враждующих семей. Впрочем, эти дети, в конце концов, рвут все свои «управляемые» снасти и воспаряют в небеса. Получилось легко, без трагедии, зато с изрядной долей романтики.

«Отелло» здесь чёрно-белый в буквальном смысле слова – через щели в пестром лоскутном занавесе появляются перчатки соответствующих цветов, которые с простодушием площадного балагана иллюстрируют чёрную ревность Мавра и белую невинность Дездемоны.

А вот и Гамлет, у которого возникает явное «раздвоение личности». Актёр проводит монолог, держа в руках, что твой череп

Сцена из спектакля «Играем Шекспира»
Режиссер и художник Виктор Никоненко. ГАЦТК им. С. В. Образцова

Йорика, точную копию собственной головы. Сцена с Йориком, впрочем, логично следует далее, и в руке Гамлета появляется игрушечная черепушка в колпаке с бубенцами.

Работа с разновеликими «головами» кажется отдельной и виртуозно разработанной визуальной темой спектакля Никоненко. Ведь, конце концов, все драмы и трагедии, как правило, идут «от головы», от качества её наполнения. И вот вслед за огромной львиной маской возникает на сцене и вовсе громадная, то ли античная, то ли тотемная голова-маска Лира. Конструкция, преображающаяся в голову у нас на глазах, насчитывает приблизительно метра два в высоту. Прорези глаз похожи на окошки, в которых появляются сначала физиономии актёров, а затем «настоящие» Лировы очи, полные вселенской скорби. Тут приходят на ум и сам, не видящий далее собственного носа, король, и буквально, физически ослеплённый граф Глостер. Да и масштабы головы-маски, и её страшноватый архаический облик, и её неожиданные игровые возможности – всё это создает впечатляющую картину.

Однако наиболее сильная, на мой взгляд, сцена спектакля – это монолог Ричарда III. «Я недоделан!» – говорит узурпатор, а тем временем актёр собирает уродца из каких-то обломков и черепков, нанизывает кривые детали на верёвочки, и сам этот процесс вкупе с сильным исполнением текста по-настоящему завораживает.

Казалось бы, давно известно, что хороший театр кукол может всё. Шекспир? Почему бы нет, если, скажем, последовать заветам Гамлета: «…будьте во всем ровны, ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость». У артистов Театра Образцова это получилось. ■

Фото предоставлены пресс-службой ГАЦТК имени С. Образцова.

Сцены из спектакля «Играем Шекспира». Режиссер и художник Виктор Никоненко. ГАЦТК им. С.В. Образцова

Семён Мандель. Плакат к программе «Миллион новобрачных». 1971

МИЛЛИОН НОВОБРАЧНЫХ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

В феврале 1971 года на улицах Ленинграда появился огромный плакат новой программы Ленинградского государственного мюзик-холла «Миллион новобрачных». Плакат заставлял прохожих остановиться и вглядеться более внимательно. Первое впечатление - русская красавица с букетом в руках на гладком черном фоне. При более детальном рассмотрении начинаешь понимать, что это прекрасно соединённые разноплановые части. И вот уже углубляешься в рассмотрении деталей этого пазла, который, как и само ревю мюзик-холла, создаёт полную картинку из мелких деталей - его отдельных номеров. Автор плаката - художник Семён Мандель, создавший декорации и костюмы этой феерии.

Так как сюжетные номера «Миллиона новобрачных» на музыку Мурада Кажлаева строились по принципу этнического калейдоскопа, декорации и костюмы потребовали от художника большой фантазии в соединении национального колорита и броской эффектности свойственной мюзик-холлу. Здесь были русские «Баянные кнопочки» и «Русская тройка», цыганский танец, узбекское «Белое золото», восточные миниатюры, грузинские песни и танцы, «Украинский вертунок» плюс жанровые «Гусарская баллада», «Песня о Неве", «Озорные пожарники» и феерические «Иллюзион», «Времена года» и «Феерия огня».

Многочисленных героев ревю и застывших в синхронной позе танцовщиц кордебалета художник вынес на плакат. Текст с использованием пяти различных шрифтов органически вписался в изображение. Здесь же присутствует и символ свадьбы - кольца новобрачных. Все детали были скомпонованы вместе как великолепный свадебный наряд.

Премьера ревю «Миллион новобрачных» состоялась 16 февраля 1971. Это был второй спектакль возрождённого через 30 лет Ленинградского мюзик-холла. Западный жанр мюзик-холла нашёл поклонников в Советской России, и в конце 1920-х гг. появились Московский и Ленинградский мюзик-холлы.

В 1934 г. в Ленинграде было представлено ревю «Небесные ласточки", основанное на сюжете оперетты Эрве «Мадемуазель Нитуш». Тремя годами позже в таком же стиле было поставлено обозрение "Попутный ветер.» Художником-постановщиком обеих программ выступил Семён Мандель. Созданные им плакаты анонсировали постановки. Мюзик-холл находился в поиске своего оригинального стиля, и это отразился на том, что графически он не приобрёл своего лица. Тем не менее в этих работах виден индивидуальный стиль Манделя, особенно, характерная для него способность оригинально вписывать текст в изображение. По праву можно сказать, что Семён Мандель стоял у истоков советского мюзик-холла, ставшего любовью юности художника. В 1937 г. театры этого свободного жанра были закрыты как буржуазные, вредные и не отвечающие духовным запросам советского человека.

Только три десятилетия спустя Семён Мандель вернулся во вновь открывшийся Ленинградский мюзик-холл под руководством Ильи Рахлина.

Авторы спектаклей возрождённого мюзик-холла поставили перед собой сложную творческую задачу создать гармоничное, органически связанное современное ревю из разножанровых элементов - эстрады, цирка, балета. При этом красочное сценическое оформление должно было служить связующим звеном разных частей программы. С последней задачей блестяще справился художник Семён Мандель, имевший к этому времени огромный опыт работы с театральными постановками, особенно музыкальными.

Для стилизованных под русский фольклор спектаклей художник создаёт афиши в декоративном стиле - с узорами, кокошниками и расписными костюмами танцовщиц. Они стали украшением рекламных щитов города.

Осенью 2022 г. в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства состоялась выставка «Семен Мандель.От кино до мюзикла», на которой было представлено более 100 работ, полученных музеем в дар от дочери художника Алисы Мандель. ■

ТЕАТРАЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ: К ВОПРОСАМ КОММУНИКАЦИИ СО ЗРИТЕЛЕМ

АНАСТАСИЯ МАКУХИНА

В 2023 году социальные сети можно назвать одним из важных и доступных способов коммуникации театра со зрителем. Суточный охват сетевых площадок исчисляется десятками миллионов пользователей. Количество ежедневной активной аудитории Телеграма составляет 41,5 млн человек[1], а отчет Вконтакте за III квартал 2022 года показал, что компания уверенно сохраняет свои лидерские позиции среди социальных сетей в России: средняя дневная аудитория выросла до 49,4 млн пользователей.[2]

В тоже время учитывая внешние кризисные условия, воздействующие на индустрию интернет-маркетинга, сетевые платформы столкнулись с определёнными трудностями. Согласно данным исследования HeadHunter, общее число вакансий в SMM сократилось на 26%. Уменьшилось и количество рекрутинговых объявлений с упоминанием Facebook на 45% (с 3 847 до 2 134) и Instagram на 38% (с 5 942 до 3 704).[3]

При этом сложившийся в 2020 тренд на цифровизацию культуры, вызванный ковидными ограничениями, продолжает набирать обороты. Получившие импульс для интеграции привычной театральной жизни в онлайн-формат, театры не останавливаются на спектаклях в компьютерных играх[4], подготовке подкастов с труппой, трансляциях читок, концертов и репетиций в YouTube. В июне 2022 года началось создание первой постановки с использованием NFT-технологий театром имени Андрея Миронова.[5]

Сегодня руководители театров ставят перед собой важную цель — объединить новые онлайн-форматы и привычную для зрителя сцену. При этом одной из задач является обеспечение достаточных условий для увеличения продаж билетов на спектакли через формирование лояльной аудитории в своих социальных сетях.

Необходимость этого также объясняется резким ростом общей аудитории соцсетей: число пользователей в интернет-сообществах в начале 2022 года составило 4,62 млрд. При этом 42% населения России ищут информацию о товарах и услугах не в браузере, а в поисковых строках социальных сетей.[6] По словам директора театра имени Евгения Вахтангова К.И. Крока, театр, который раньше «начинался с вешалки», теперь начинается с первого взаимодействия с онлайн-площадками.[7]

Однако одной из основных проблем текущего этапа развития интернет-маркетинга в театральной сфере является отсут-

---

1 *Как иностранные соцсети теряют популярность в России после «спецоперации» 08.08.2022 // Forbes [Электронный ресурс]. URL https://www.forbes.ru/tekhnologii/473713-kak-inostrannye-socseti-teraut-popularnost-v-rossii-posle-specoperacii*

2 *ВКонтакте представила итоги третьего квартала 2022 года: выручка выросла на 34%, а аудитория России на 6,9% — до рекордных 76,9 млн 10.11.2022 // Вконтакте [Электронный ресурс]. URL https://vk.com/press/q3-2022-results*

3 *Компании прекращают искать SMM-специалистов 21.04.2022 // Газета.ru [Электронный ресурс]. URL //https://www.gazeta.ru/business/2022/04/21/14763302.shtml?updated*

4 *Петербургский театр создаст первый в России NFT-спектакль 28.07.2022 // РБК [Электронный ресурс] URL https://www.rbc.ru/spb_sz/28/07/2022/62e24d599a7947a03d2b84f3*

5 *Digital 2021: Global Overview Report // DataReportal [Электронный ресурс] URL rehttps://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report*

6 *Прощание с вешалкой 29.07.2021 // Известия. [Электронный ресурс]. URL https://iz.ru/1199300/kirill-krok/proshchanie-s-veshalkoi*

ствие системной информации, посвящённой функциям социальных сетей в бизнес-процессах театра. Ввиду этого основной целью данной статьи является описание данных функций, а также инструментов их реализации, доступных SMM-специалистам. Стоит отметить, что текущая работа является первым этапом в исследовании роли социальных сетей в пространстве культурной жизни общества. Дальнейшее изучение комплексного явления интернет-пространств как площадки общения между людьми и организациями культуры будет направлено на получение ответа на вопрос: способны ли социальные сети преумножать общественное благосостояние путём вовлечения отдельных граждан и, возможно, частей общества в культурную жизнь страны и мира.

ФУНКЦИИ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ

Социальные сети — это мощная коммуникационная составляющая Интернета и сильный по своей эффективности ресурс для увеличения театрального спроса. Исследователи театра выделяют следующие причины для внедрения новых маркетинговых технологий:

- широкое конкурентное поле в сфере предложения мероприятий для досуга;
- неоднородность внутреннего конкурентного рынка;
- стремление государства минимизировать финансовое участие в сфере культуры.

При этом в коммерческой практике социальные сети позволяют решать целый комплекс бизнес-задач. Поэтому среди множества возможностей соцсетей предлагается выделить три основные функции, которые можно считать базовыми для театральных организаций на современном этапе онлайн-коммуникации с постоянной и потенциальной аудиторией спектаклей:

1. формирование дополнительного спроса на театральные блага;
2. увеличение узнаваемости бренда;
3. коммуникация со зрителями.

ФОРМИРОВАНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО СПРОСА НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ БЛАГА

Как правило, одной из важнейших целей внедрения социальных сетей в маркетинговую стратегию учреждения называют увеличение объема продаж билетов на постановки театра. Это происходит за счет увеличения ядра лояльной аудитории. Однако применение такой формулировки некорректно по отношению к работе SMM-специалиста, так как результатом его действий может являться количество заявок на покупку билетов, а не прямая продажа. За показатель конверсии в покупку отвечает отдел продаж. Для увеличения спроса на продукт театра необходимо использовать следующие инструменты:

- таргетированная реклама;
- продающий контент;
- UGC (User-generated content);
- использование конкурсных механик;
- маркетинговые триггеры.

ТАРГЕТИРОВАННАЯ РЕКЛАМА

Наиболее эффективный и простой с точки зрения оценки вложений и анализа маркетинговых гипотез — это таргетированная реклама, то есть целевая: ее видит конкретная аудитория пользователей, соответствующая заданным специалистом интересам, демографическим данным и другим условиям. Таргетолог может показать рекламу людям, которые увлечены театром и другими видами искусства. Большое преимущество этого инструмента заключается в возможности самостоятельно планировать выделяемый на рекламу бюджет.

Широкий функционал и инструментарий таргетированной рекламы позволяют работать с аудиторией на разных этапах воронки: как с пользователями, которые не знают о грядущих или прошедших событиях, так и с теми, кто уже покупал билеты или готов совершить покупку сейчас.

ПРОДАЮЩИЙ КОНТЕНТ

Глобально, контент — это любой опубликованный материал в сетевом пространстве: фото, видео, опросы, короткие видеоролики, тесты, статьи, чеклисты и гайды. Чаще всего эксперты разделяют контентные единицы на продающий, полезный и развлекательный виды контента. В этой статье мы рассмотрим более углубленную классификацию, отвечающую запросам учреждений исполнительских искусств.

Чтобы подготовить высококонверсионный продающий пост, специалист должен быть хорошо знаком с правилами нативных и прямых продаж, репертуаром, основными возражениями зрителей и конкурентными преимуществами театра. К таким публикациям можно отнести информацию о грядущих событиях в афише (Рисунок 1), выкладку отзывов и рецензий, знакомство с историей театра, ответы на основные вопросы.

UGC (User-generated content)

Пользовательский контент, то есть публикации, которые создаются самими зрителями. Это их фотографии, сделанные в театре, отзывы и впечатления (Рисунок 2).

Такие посты с живыми эмоциями и людьми сильнее всех остальных мотивируют потенциальных зрителей посетить театр. Они заставляют человека самоидентифицировать себя с тем, кто оставил отзыв, и побуждают оставить свой.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОНКУРСНЫХ МЕХАНИК

Еще один способ простимулировать спрос в театре — проведение конкурсов. Театры могут разыгрывать билеты на свои постановки (Рисунок 3). Подобные конкурсные механики всегда имели большой отклик у аудитории, что способствует росту охвата и подписчиков.

Для того, чтобы инструмент дал больший результат, необходимо привлечь к участию целевого платежеспособного зрителя. Чтобы увеличить долю нужной аудитории, можно разыграть не конкретный билет на определённый спектакль, а сертификат на покупку билетов, который не будет покрывать ее полную стоимость, или именной промокод на скидку, ограниченный во времени действия.

МАРКЕТИНГОВЫЕ ТРИГГЕРЫ

Одна из отличительных черт продающего текста — использование маркетинговых триггеров, психологических приемов, стимулирующих человека совершить определенное действие. В рассматриваемой ситуации — совершить покупку билета на показ.

Рассмотрим несколько триггеров копирайтинга на примере Московского академического Музыкального театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Триггер «Обращения»

Зритель МАМТ – человек, разбирающийся в искусстве и персональное обращение «Дамы и господа», используемое в публикациях подчеркивает этот факт и усиливает скорость и теплоту реакции на персонализированное приветствие.

Триггер «Авторитет»

Этот триггер срабатывает на подкорке головного мозга следующим образом: «Раз известный критик поставил высокую оценку этой опере, значит, она действительно хороша. Кому, как не театральному критику, разбираться в таких постановках?”. Массовому зрителю может показаться, что эксперт не может быть субъективен.

Так, МАМТ регулярно делится рецензиями на свои спектакли. Например, к публикациям о постановке «Робинзон Крузо» была прикреплена рецензия от обозревателя Литературной Газеты и интервью РИА Новости с Арифом Дадашевым — музыкальным руководителем постановки.

УВЕЛИЧЕНИЕ УЗНАВАЕМОСТИ БРЕНДА КОМПАНИИ

Большое преимущество социальных сетей – их широкий охват. Одной публикацией театр может охватить десятки тысяч человек. При грамотном использовании SMM-инструментов публикации профиля будут показываться чаще и охватывать новую аудиторию. Так, бренд культурного учреждения может стать более запоминаемым, что в будущем поможет нарастить количество потенциальных клиентов и отложенных покупок. Для этого необходимо использовать особые виды контента, наиболее интересного для аудитории театра: вирусный контент, полезный контент, развлекательный контент, коллаборации с брендами и блогерами, хештеги и геолокации. Разберём каждый из названных видов подробнее.

ВИРУСНЫЙ КОНТЕНТ

Контент, побуждающий человека поделиться постом с друзьями, выложить публикацию к себе на страницу и, тем самым, увеличить число подписчиков и охват профиля в социальной сети. Чаще всего SMM-специалисты используют шутки, адаптированные под специфику деятельности учреждения (Рисунок 4), или вдохновляющие эстетичные фото и видео.

ПОЛЕЗНЫЙ КОНТЕНТ

Тип контента, основная цель которого заключается в образовании подписчика. Если театр введет в свою маркетинговую стратегию регулярные рубрики о культуре и искусстве (Рисунок 5), он сможет заранее подготовить зрителя к просмотру спектакля. Также, с помощью таких публикаций до пользователя легко можно донести ценность подписки на канал учреждения и замотивировать на более частое взаимодействие с профилем театра. Как правило, такой контент часто сохраняется людьми и набирает большое количество лайков, что увеличивает охваты.

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ КОНТЕНТ

Основная цель развлекательных публикаций подарить подписчику приятную эмоцию, вдохновить, заставить его улыбнуться или как-то отвлечь от суеты. В рамках таких публикаций могут быть использованы цитаты героев, подборки фильмов и книг, ассоциативные картинка (Рисунок 6) опросы и викторины.

КОЛЛАБОРАЦИИ С БРЕНДАМИ И БЛОГЕРАМИ

Один из недооценённых форматов привлечения новой аудитории — интеграции с лидерами мнений и коллаборации с другими брендами в сетевом про-

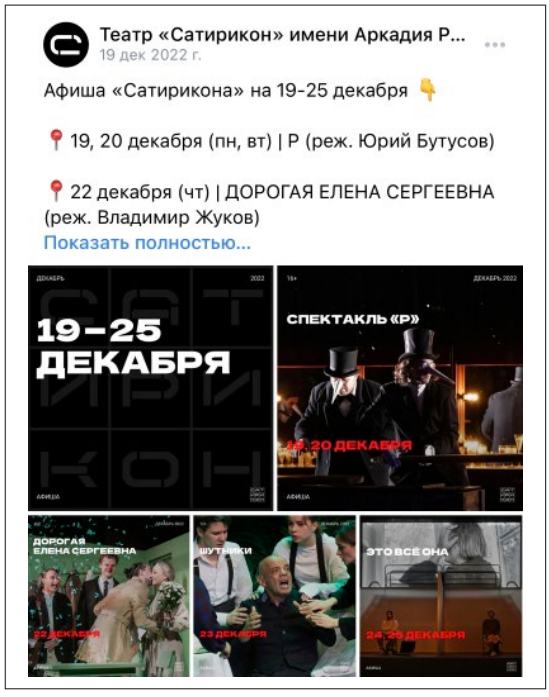


РИС. 1. Театр «Сатирикон» выкладывает афишу на неделю
Источник: Театр Сатирикон» имени Аркадия Райкина // Публикация во Вконтакте: 19.12.2022 (vk.com/satiricon_theatre?w=wall-45598611_11778)

РИС. 2. Зрительница спектакля «Война и мир» театра имени Евгения Вахтангова делится своим впечатлением от увиденного на своей странице и с отметкой профиля театральной организации
Источник: Катя Кат // Публикация во Вконтакте: 11.01.2023 (vk.com/wall262834353_2701)

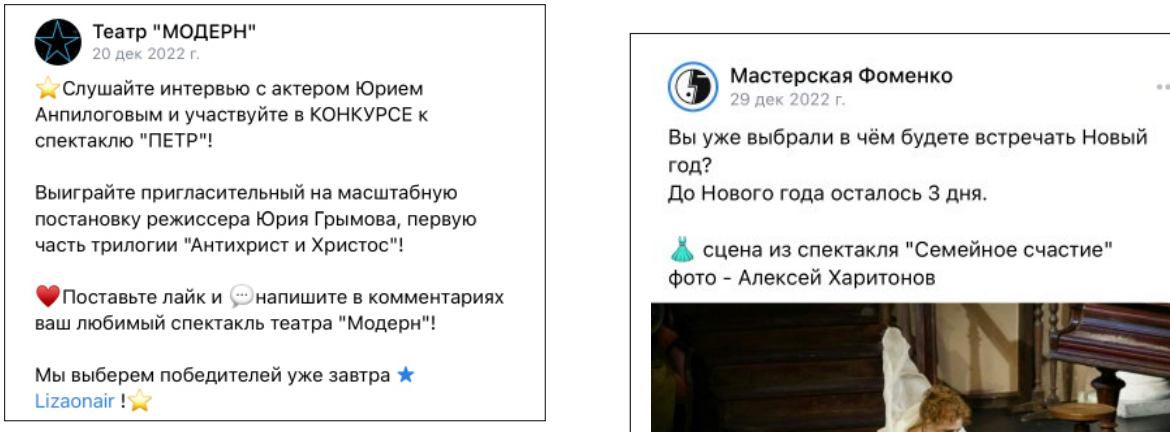


РИС. 3. Театр «Модерн» проводит розыгрыш билетов на спектакль «Петр Первый”
Источник: Театр «МОДЕРН» // Публикация во Вконтакте: 20.12.2022 (vk.com/teatr.modern?w=wall-2218446_6505)

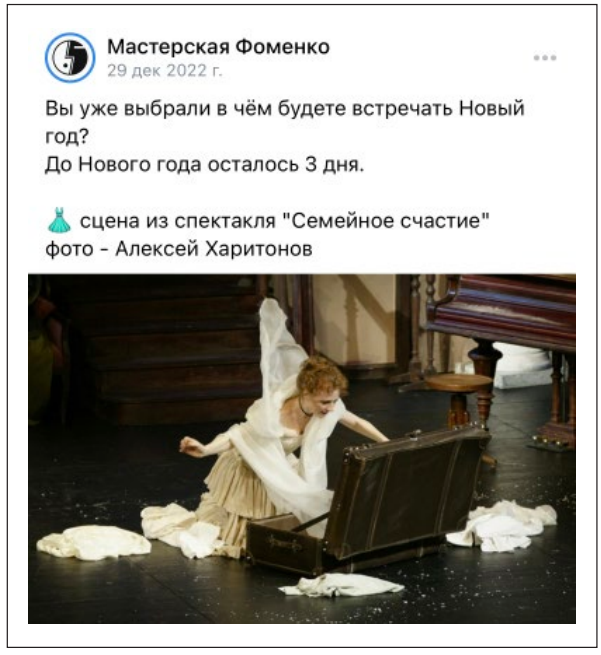


РИС. 4. Мастерская Фоменко использует фотографию из своего спектакля как актуальную предновогоднюю шутку для своей целевой аудитории.
Источник: Мастерская Фоменко // Публикация во Вконтакте: 29.12.2022 (vk.com/fomenko.theatre?w=wall-61028561_10127)

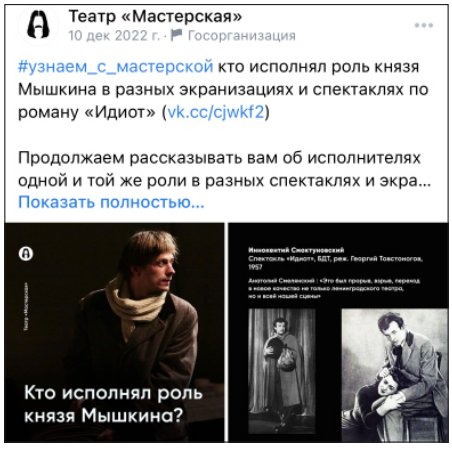


РИС. 5. Театр «Мастерская» рассказывает своей аудитории об экранизации роли князя Мышкина
Источник: Театр «Мастерская» // Публикация во Вконтакте: 10.12.2022 (/vk.com/vteatrekozlovnet?w=wall-28920624_35783)

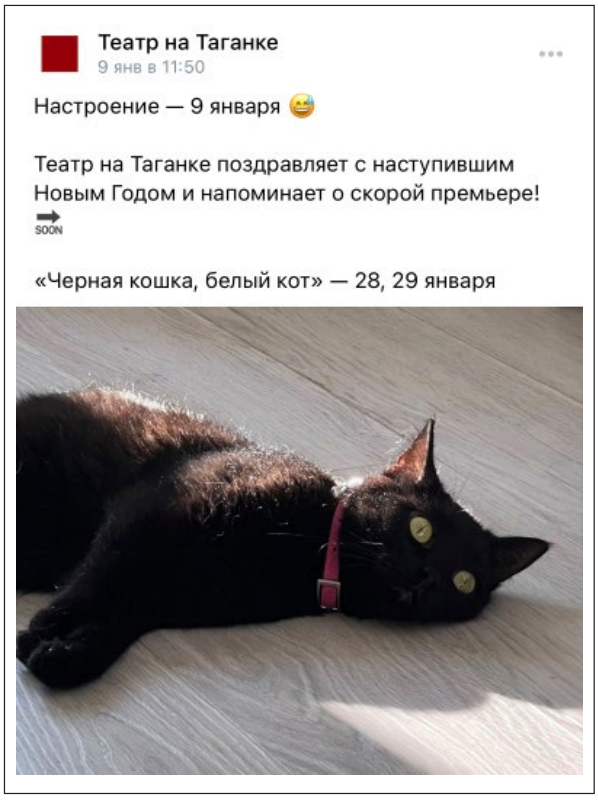


РИС. 6. Театр на Таганке прикрепляет забавную кошку к посту с отсылкой на грядущую премьеру
Источник: Театр на Таганке // Публикация во Вконтакте: 09.01.2023 (vk.com/vteatrekozlovnet?w=wall-28920624_35783)

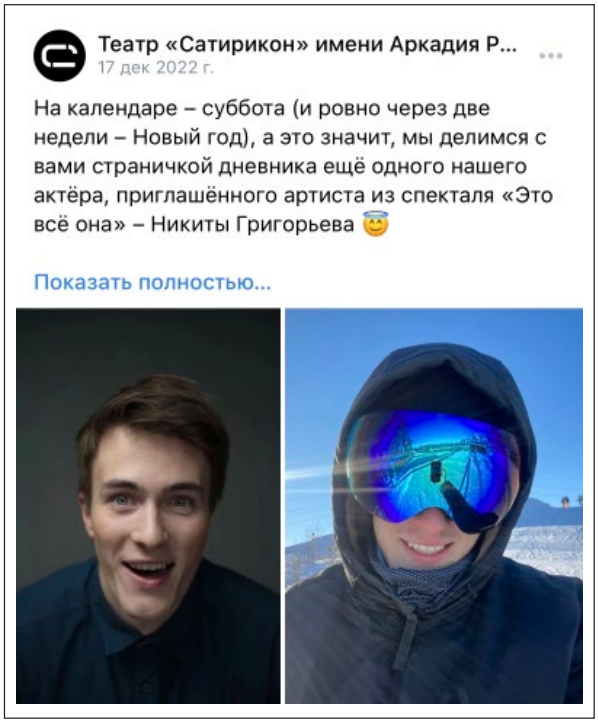


РИС. 9. Театр «Сатирикон» знакомит зрителей с новым увлечением своего артиста – Н. Григорьева
Источник: Театр «Сатирикон» имени Аркадия Райкина // Публикация во Вконтакте: 17.12.2022 (vk.com/satiricon_theatre?w=wall-45598611_11775)

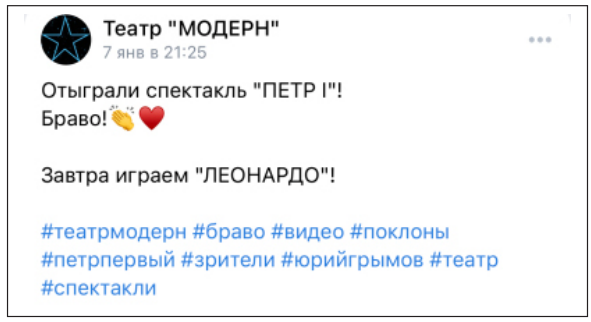


РИС. 7. Театр «Модерн» использует больше семи хештегов во Вконтакте, что приводит к ограничениям на распространение публикации
Источник: Театр «МОДЕРН» // Публикация во Вконтакте: 07.01.2023 (vk.com/teatr.modern?w=wall-2218446_6631)

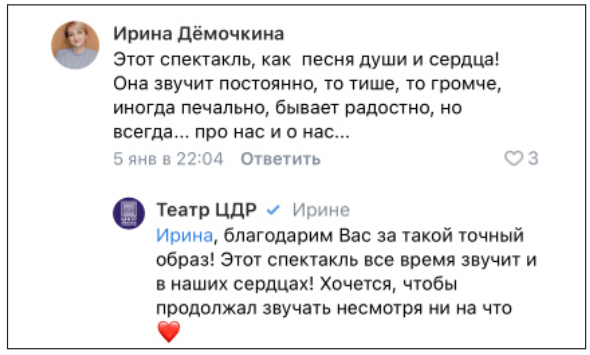


РИС. 8. Центр драматургии и режиссуры благодарит зрителя за оставленный отзыв.
Источник: : Театр ЦДР // Публикация во Вконтакте: 05.01.2023 (vk.com/cdr_theatre?w=wall-130235539_7333)

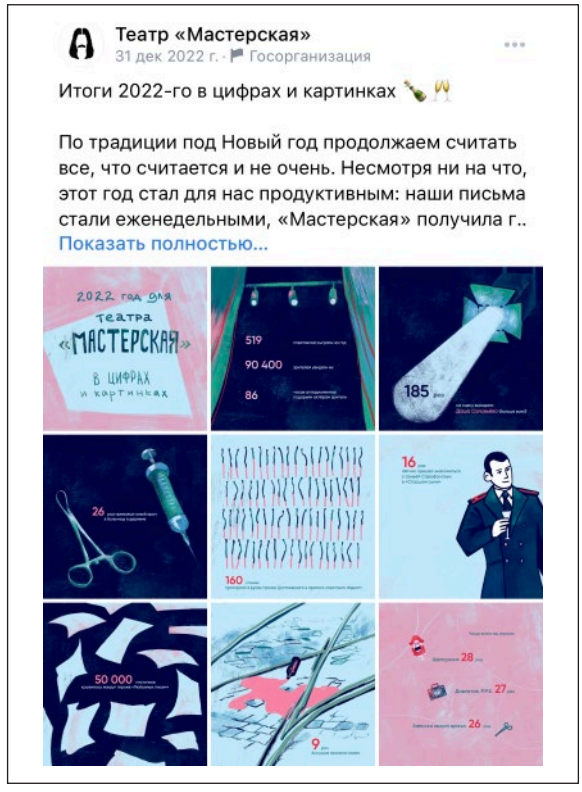


РИС. 10. Театр «Мастерская» делится с аудиторией своими итогами 2022
Источник: Театр «Мастерская» // Публикация во Вконтакте: 31.12.2022 (vk.com/vteatrekozlovnet?w=wall-28920624_36008)

странстве. В первом случае инфлюенсер может привлечь свою аудиторию в профиль театра, а во втором обе компании могут создать уникальное предложение, которое будет доступно только подписчикам их аккаунтов. Таким образом произойдёт обмен аудитории, которая будет заинтересована в предложении обоих учреждений.

Перед началом взаимодействия с аккаунтами блогеров и сторонних организаций необходимо убедиться в пересечении аудиторий и уточнить реальность присланных статистических показателей, с целью исключить вариант их накрутки.

ХЕШТЕГИ И ГЕОЛОКАЦИИ

Грамотно подобранные карты целевых хештегов и геолокаций, позволят увеличить охват пользователей, которые будут искать по ним информацию. Любой пользователь, вбивший в поисковую строку социальной сети название нужного театра, сможет увидеть весь контент, выложенный под этой меткой.

Для эффективной работы инструмента необходимо учитывать особенности социальных сетей. Например, если к посту во Вконтакте прикрепить больше семи хештегов (Рисунок 7), платформа отправит публикацию в теневой бан и не покажет ее на широкую аудиторию.

КОММУНИКАЦИЯ СО ЗРИТЕЛЯМИ

Социальные сети — это самый доступный инструмент для поддержания связи с аудиторией. С их помощью возможно оперативно сообщать об изменениях в афише, приглашать зрителей к участию в формировании художественной политики театра, собирать обратную связь от аудитории и формировать лояльное комьюнити, с использованием заданного инструментария: информационный контент, Call to Action, Tone of Voice, ответы на комментарии, принцип «Open Space». Коротко опишем каждый из инструментов.

ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОНТЕНТ

Последний рассматриваемый тип контента в рамках данной статьи - информационный. Его основная функция заключается в информировании аудитории о новостях театра: переменах в афише и составах, задействованных в спектаклях. Также, театр может спрашивать мнение зрителя о планируемых премьерах, вовлекать его в свою репертуарную политику и корректировать ее в зависимости от полученных ответов.

CALL TO ACTION

Призыв к действию, который побуждает пользователя совершить конкретное действие по отношению к публикации: поставить лайк, оставить комментарий, сохранить пост или перейти по ссылке, указанной в посте. Использование такого инструмента увеличивает количество взаимодействий с контентом.

TONE OF VOICE

Особое внимание уделяется голосу бренда - способу коммуникации с подписчиками, голосу театрального учреждения. Важно принять решение о стиле написания текстов и общения в комментариях: на Вы, вы или ты, использовать высокопарные слова или нет. То же самое относится к сложным конструкциям в предложениях, использованию эмодзи, канцеляризмов. С помощью тональности коммуникации театры могут устанавливать сильную эмоциональную связь с потребителем, которая приводит к совершению повторных покупок.

ОТВЕТЫ НА КОММЕНТАРИИ

Для мотивации пользователя чаще оставлять комментарии очень важно давать взаимную обратную связь (Рисунок 8) и как можно быстрее реагировать на каждое пользовательское действие. Чтобы пользователь чаще оставлял комментарии, нужно спрашивать его мнение и оставлять призывы к действию в конце публикации. Прямое общение с театральным учреждением также способно усилить связь с пользователем, его желание реагировать на контент и приходить на спектакли.

ПРИНЦИП «OPEN SPACE»

Придерживаясь принципа открытого пространства в своих социальных сетях, театр может ближе знакомить зрителя с командой (Рисунок 9), труппой, процессами выпуска спектаклей и декораций, пустить пользователя за кулисы, показывает подготовку спектакля или изготовление декораций, делиться своими планами и достижениями (Рисунок 10). Люди покупают у людей, поэтому зрителю очень важен эмоциональный контакт с командой театрального учреждения.

Деятельность компании Meta признана экстремистской на территории Российской Федерации[8] и соответственно государственные учреждения ушли с площадок Instagram и Facebook. При этом актуальность включения SMM-инструментов в маркетинговые стратегии театров укрепляет свои позиции.

[8] *В России признали экстремистскими и запретили Facebook и Instagram 21.03.2022 // РБК [Электронный ресурс]. URL //www.rbc.ru/politics/21/03/2022/623882d99a79476d9ca054ab*

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ИТОГИ

В рамках первого этапа исследования социальных сетей как возможного фактора накопления общественного благосостояния были рассмотрены основные функции, которые способны выполнять сети в театральных учреждениях. При этом предшествующее исследование влияния социальных сетей на формирование дополнительного спроса в театральных организациях продемонстрировало значимую взаимосвязь между качеством ведения профилей учреждений и объемом продаж билетов[9], а ежеквартальные отчеты соцсетей — постоянный прирост ежедневной активной аудитории.

Для получения эффективного и результативного использования функций социальных сетей (формирование дополнительного спроса, увеличение узнаваемости бренда и коммуникация со зрителем) в сложившейся ситуации маркетологам необходимо выстраивать план работы с опорой на позитивный эффект от социальных сетей в долгосрочной перспективе при формировании стратегии развития учреждений культуры.

При этом социальные сети — важный рекламный ресурс в структуре маркетинговой стратегии каждой театральной организации. Театральным менеджерам необходимо иметь базовое маркетинговое образование, для того чтобы оценить работу своего SMM-специалиста и проанализировать отдачу от инвестиций, вложенных в продвижение бренда театра внутри сетевых платформ. При правильно выстроенной системе онлайн-коммуникации с аудиторией возможно достижение не только коммерческих целей, но и эффективного исполнения социальной роли искусства в жизни общества. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бураков Н.А. Макухина А.В. Социальные сети как фактор формирования дополнительного спроса на театральные блага // Театральное дело: наука и практика. Выпуск 6. 2022.
2. Вконтакте (2022). ВКонтакте представила итоги третьего квартала 2022 года: выручка выросла на 34%, а аудитория России на 6,9% — до рекордных 76,9 млн. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vk.com/press/q3-2022-results свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 10.12.2022)
3. Газета.ru (2022). Компании прекращают искать SMM-специалистов [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.gazeta.ru/business/2022/04/21/14763302.shtml?updated свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 16.12.2022)
4. Известия (2021). Прощание с вешалкой. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://iz.ru/1199300/kirill-krok/proshchanie-s-veshalkoi свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 06.12.22)
5. РБК (2022). Петербургский театр создаст первый в России NFT-спектакль [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.rbc.ru/spb_sz/28/07/2022/62e24d599a7947a03d2b84f3 свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 06.12.22)
6. РБК (2022). В России признали экстремистскими и запретили Facebook и Instagram. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.rbc.ru/politics/21/03/2022/623882d99a79476d9ca054ab свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения 20.05.22)
7. Datereportal (2021). Digital 2021: Global Overview Report. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 16.12.22)
8. Esquire (2020). «Мастерская Брусникина» поставила спектакль в игре The Sims 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://esquire.ru/articles/183093-masterskaya-brusnikina-postavila-spektakl-v igre-the-sims-4/ свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 06.01.22)
9. Forbes (2022). Как иностранные соцсети теряют популярность в России после «спецоперации». [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.forbes.ru/tekhnologii/473713-kak-inostrannye-socseti-teraut-popularnost-v-rossii-posle-specoperacii свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 18.11.2022)

---

[9] *Бураков Н.А. Макухина А.В. Социальные сети как фактор формирования дополнительного спроса на театральные блага // Театральное дело: наука и практика – 2022. - Выпуск 6.- С. 150-168*

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО МИФА

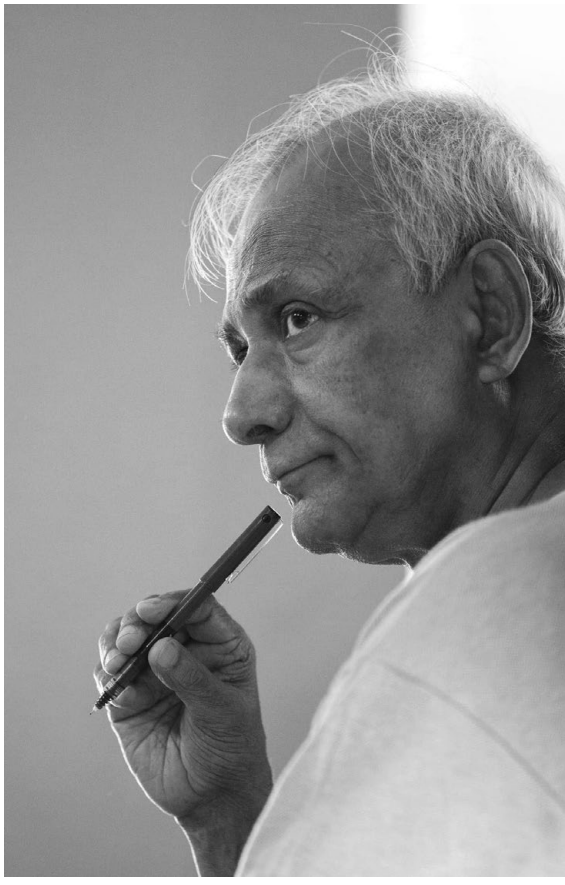
В СПЕКТАКЛЕ С. ДЖ. АХМЕДА «БЕХУЛА ПУСКАЕТ СВОЙ ПЛОТ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ»[1]

А.Б. МД ЗИАУЛ ХОК БУЙЯН

Спектакль Сайеда Джамиля Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения» впервые была поставлена в 2004 году на сцене «Нат-Мандал» в рамках постдипломного практического курса «Коренной театр Бангладеш» на кафедре театра[2] Даккского университета. Вторая версия спектакля вышла 1 – 4 января 2006 года также с участием студентов постдипломного курса и четверокурсников той же кафедры. 10 января того же года этот спектакль представлял Бангладеш на восьмом фестивале «Бхарат Ранг Махотсав» (2006), двухнедельном международном театральном мероприятии, организованном Национальной школой драмы (NSD) в Нью-Дели (Индия). В 2010 после четырехлетнего перерыва спектакль «Бехула пускает свой плот против течения» с новым составом из постдипломников и студентов-третьекурсников представлял Бангладеш на театральном фестивале «ЛИЛА» (недельный театральный фестиваль для женщин Южной Индии, организованный NSD).

Пьеса «Бехула пускает свой плот против течения» основана на средневековой легенде (XV – XVIII вв.), входящей в состав мифа о бенгальской богине змей Манасе. Этот миф описан в шести средневековых поэмах под названием «Падма-пурана» или «Манаса-мангала» (буквально «Благоприятная поэма» или «Поэма о благополучии»), в которые входит история Бехулы и Лакхиндара. Лакхиндар умирает в первую брачную ночь от укуса змеи, и Бехула в надежде оживить своего возлюбленного и мужа плывет на плоту с его телом для встречи с богами. Встречая по дороге различных мужчин, пытающихся принятыми в патриархальном обществе способами установить власть над ней, она достигает самопознания.

В самом начале XXI века спектакль «Бехула пускает свой плот против течения» оспаривал принятые и укоренившиеся в бенгальском обществе представления о гендерной идентичности женщины. По выражению режиссера спектакля С. Дж. Ахмеда, он задействовал «свежую динамику», чтобы пересмотреть эти глубоко укоренившиеся в патриархальном воображении представления о «женском Другом» [7. с. 35], представив новую интерпретацию 600-летнего мифа.



Режиссер Сайед Джамиль Ахмед
Фото: Джаннатул Мава

---

[1] *Статья написана на основе доклада, прочитанного на IV-й международной научной конференции «Современное искусство Востока: вызовы и реакции», которая прошла в Москве с 26 по 28 октября 2022 г. в Государственном институте искусствознания.*

[2] *Современное название «кафедра театра и исполнительских исследований».*

МИФ О БЕХУЛЕ

Написанные в период индийского средневековья в честь богини змей Манасы разными поэтами поэмы «Манаса-мангала» пользуются огромной популярностью у современной бенгальской публики. Кроме того, актеры традиционного театра также исполняют множество неопубликованных произведений, существующих в устной форме.

Во второй, третьей и четвертой частях поэм содержится рассказ о добродетельной деве по имени Бехула, которая выходит замуж за Лакхиндара (сына Чанда Садагара, который выступает в этом сюжете в качестве злодея), и ее муж умирает от укуса змеи в брачных покоях. После смерти Лакхиндара положение Бехулы становится неопределенным: ей нет места ни в доме мужа, ни у родителей. В отчаянной попытке вернуть мужа к жизни Бехула отправляется в путешествие на плоту с его мертвым телом. В пути она сталкивается с различными формами назойливого мужского внимания, от братской любви до попытки изнасилования. В конце концов, она прибывает в обитель богов, где ей предлагают танцевать, чтобы порадовать Шиву, и она добивается милости богини змей Манасы. В результате муж Бехулы возвращается к жизни. Кроме того, Бехула оживляет шестерых старших братьев мужа, которых до этого убила Манаса, и спасает четырнадцать торговых кораблей, принадлежавших ее свекру Чанду Садагару и потопленных Манасой. В обмен на это Чанд Садагар соглашается прекратить свою вражду с богиней и принести ей жертву (хоть и левой, т. е. нечистой, рукой). К сожалению, поскольку Бехула плыла против течения одна с мертвым телом и без сопровождения мужчин в течение долгого времени, ей, как Сите[3] в «Рамаяне», приходится подтверждать свою добродетель (сатитва)[4] в ходе испытания. В конце концов, не найдя для себя достойного места в обществе, она восходит на небеса вместе с мужем, что символизирует ее смерть.

ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ БЕХУЛЫ В РАМКАХ МИФА

Рамгати Ньяратна, на которую ссылается Амритлал Бала, объясняя величие женской идентичности Бехулы, определяет ее как «знамя чистоты и верности мужу» [16. С. 44], что отражает современное представление о гендерной идентичности Бехулы в бенгальском патриархальном сознании.

Джудит Батлер утверждает, что «гендер — это культурный конструкт» [1. с. 51]; так «сконструированная» гендерная идентичность Бехулы становится ее культурной идентичностью в патриархальном идеалистическом обществе. Следовательно, раз Бехула символизирует высшую форму идеальной женщины бенгальского общества, патриархальная система делает из ее «сконструированной» культурной женской идентичности образец для других женщин. Таким образом, ее «знамя чистоты и верности мужу» играет активную роль в конструировании гендерной идентичности всех женщин, и патриархальное сознание ожидает, что любая женщина, несомненно, будет вести себя так, как Бехула.

Вышеупомянутый аргумент Джудит Батлер находит отражение и в книге Симоны де Бовуар «Второй пол», где она замечает: «Женщиной не рождаются, ею становятся» [2. с. 336]. Симона де Бовуар также считает «сконструированной» гендерную идентичность женщины, утверждая, что женская гендерная идентичность всегда «становится» таковой «по культурному принуждению» [1. с. 55]. Таким образом, общепринятые представления о Бехуле в бенгальской мифологии можно понять, исследуя глубину и значение «сконструированной» мифом женской идентичности этой героини. Одновременно становится очевидно, что «сконструированная» женская идентичность превращается в инструмент эксплуатации женщины и, следовательно, оказывается эффективной так называемая «политика пола»[5] в идеалистическом патриархальном государстве.

Легенда о «чистоте и верности» Бехулы является главной причиной ее необычайной популярности, охватывающей больше половины тысячелетия [16. с. 44].

---

[3] *Сита – одна из пяти сати (целомудренных женщин), жена Рамачандра. Согласно эпосу «Рамаяна», когда Рамачандра отправился в изгнание, Сита в доказательство верности мужу отправилась вместе с ним, однако была похищена королем демонов Ланки Раваной, привлеченным ее красотой. Сосредоточив свое сердце на любви к мужу, Сита сохраняла целомудрие, на протяжении всего своего долгого заключения, пока Рамачандра не напал на Ланку и не вернул Ситу. Впоследствии, когда возникли вопросы о целомудрии Ситы, ей пришлось заявить о своей чистоте и доказать это, пройдя испытание огнем. Сита вышла невредимой из этого испытания, однако Рамачандра все равно из уважения к общественному мнению изгнал ее в лес [4; 12].*

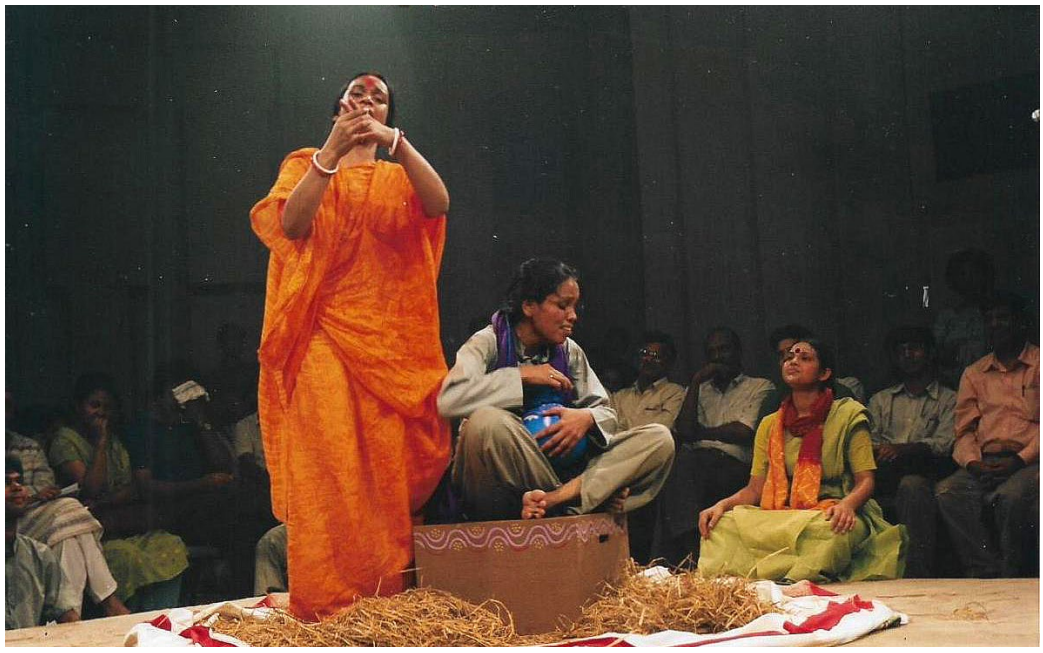
[4] *Сати в переводе с санскрита означает добродетельную женщину, обладающую высшей верностью своему мужу. Однако официально сати обозначает индийский обычай, согласно которому жена приносит себя в жертву на погребальном костре своего мужа [9], что выражает высшую форму женской преданности мужу. Соответственно, сатитва означает супружескую верность, проявляющуюся в кремации с трупом мужа [8].*

[5] *Впервые термин «политика пола» появляется в книге с одноименным названием американской писательницы-феминистки Кейт Миллет.*

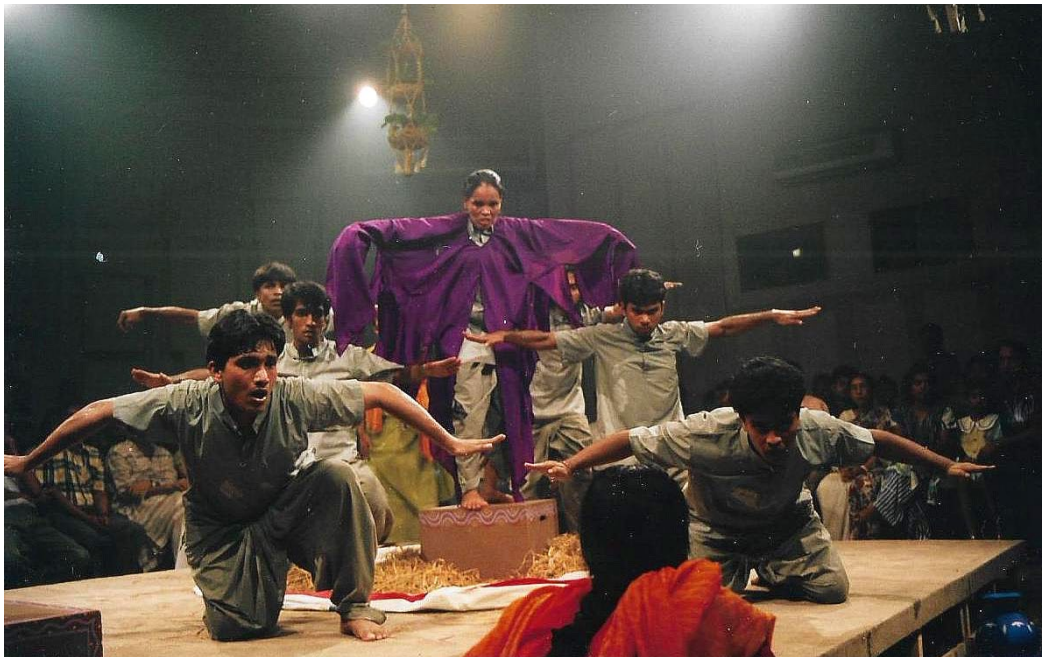
Чанд Садагар (стоит, Нахида Султана) обвиняет Бехулу (сидит, Тания Султана) в смерти своего сына. В этом спектакле женщины исполняют мужские роли.

Бехула (Тания Султана) сидит в центре на импровизированном плоту

Гайен-рассказчица (Фарида Ахтер, в голубом) представляет двуликого святого (Нахида Султана, в салатовом).



Бехула (Тания Султана, стоит) предлагает свое кольцо мошеннику (Нахида Султана, сидит в центре).



Коршун (бандит) (Нахида Султана в центре) и его банда нападают на Бехулу (Тания Султана), которая пытается убежать от них.

Нараян Дани (Нахида Султана, стоит слева) рассказывает Бехуле, что ее муж был насильником.

До отмены исторической традиции сати[6] вдова-индуистка сдерживала слезы и причитания после смерти мужа и не стирала со лба знак замужней женщины, но приносила себя в жертву и восходила на погребальный костер мертвого супруга. Таким образом, «знамя чистоты и верности» в форме принесения женщины в жертву на костре покойного мужа описывалось и восхвалялось как демонстрация «любви и красоты» бенгальских женщин по отношению к мужчинам. В идеалистическом патриархальном обществе «любовь» бенгальской женщины предполагает «смирение и полный отказ от собственной личности» [19. с. 172] ради мужа, а концепция красоты строится на «величии характера» женщин, т. е. женщины должны быть полностью альтруистичными, отказывающимися от себя, вечно щедрыми и дающими, чтобы стать «идеальной женой бенгальского дома» [16. с. 47].

В результате идеальные представления о бенгальской женщине конструируются с помощью этой концепции «любви и красоты» - самого большого комплимента женскому персонажу с точки зрения патриархата.

Почти во всех исследованиях, посвященных «Манаса-мангале», Бехула - «один из самых идеальных персонажей идеалистического общества» [17. с. 338]. Она не только «подвергается сексуальной объективации как идеал красоты» [3. с. 27], но и сознательно рассматривается и «конструируется» как высшая форма чистоты, что делает Бехулу «изобретением мужчин и каноническим средством проекции патриархальной идеологии» [3. с. 27].

Критика гендерной идентичности Бехулы в книге Ашутоша Бхаттачарьи «История бенгальской мангалакавьи», которая до сих пор считается наиболее достоверной работой о «Падма-пуране» или «Манаса-мангале», также привязана к ограничениям патриархата. Он сравнивает Бехулу одновременно с Ситой из «Рамаяны», которая стойко претерпевает невообразимые страдания, и с Савитри[7] из «Махабхараты», чья сила в борьбе со смертью неистощима [17. с. 338]. Он описывает Бехулу как женщину, чья способность переносить любые страдания бесконечна, она никогда не отказывается и не возражает против какого-либо действия. Таким образом, Бехула — идеальный женский персонаж, который никогда не рассматривает свою жизнь с точки зрения жертвы эксплуатации. Она демонстрирует чистоту, побеждающую мир, отвергая все земные блага, когда она плывет «в цвете юности» на плоту из банановых стеблей с мертвым мужем [17. с. 339]. Подобный анализ А. Бхаттачарьи конструирует патриархальную гендерную идентичность Бехулы, и впоследствии эта идентичность становится инструментом эксплуатации женщин в идеалистическом обществе. Тем не менее, несмотря на глубоко патриархальное понимание этого образа, А. Бхаттачарья не забывает обозначить, что в характере Бехулы заметно «чувство спящего бунта» [17. с. 339], проявляющееся в протесте Бехулы против обвинений Санаки (матери Лакхиндара), когда та винит ее в смерти сына.

ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ СПЕКТАКЛЯ

Желая исследовать точность гендерной идентичности женщины и оспорить патриархальный дискурс «Манаса-мангалы», режиссер Сайед Джамиль Ахмед начал работу над текстом пьесы «Бехула пускает свой плот против течения» в 2004 году совместно с тремя студентками-актрисами постдипломной программы (Фарида Ахтер, Тания Султана и Нахида Султана), которые впоследствии исполнили главные роли в спектакле того года.

Основной причиной включения студенток-актрис в создание текста пьесы было желание, «чтобы голоса женщин не потерялись в представлении» [3. с. 32]. В процессе создания текста было принято решение «убрать все упоминания божественного вмешательства Манасы» [3. с. 32], чтобы сделать представление более правдоподобным для публики XXI века. Сюжет был целиком сосредоточен «на путешествии Бехулы с мертвым телом мужа» [3. с. 32].

За месяц репетиций текст прошел дополнительную редакцию с участием Сайдура Рахмана Липона (ассистента режиссера и музыкального руководителя спектакля), Апурба Кумара Роя, Рокибула Хасана и других участников спектакля [7. с. 35].

Семь эпизодов из путешествия Бехулы основаны на отрывках из текстов шести «Манаса-мангал», написанных Нараяном Деба, Биджаем Гуптой, Кетакадасом Кшеманандой, Бипрадасом

[6] *Раджа Рам Мохан Рой, индийский общественный реформатор и сторонник прав женщин, а также британский христианский миссионер Уильям Кэри, выступали против этой практики, и, в конце концов ,британский генерал-губернатор Индии, лорд Уильям Бентинк, в 1829 году издал Положение о сати в Бенгалии или Положение номер XVII, согласно которому практика сати становилась незаконной во всех индийских юрисдикциях, а ее участники подвергались уголовному преследованию.*

[7] *Савитри - богиня в индуистской мифологии, дочь солнечного божества Савитар и жена бога-творца Брахмы. В Махабхарате (Великом эпосе династии Бхарата) рассказывается, что Савитри использовала силу своей преданности своему мужу Сатьявану, чтобы помешать богу мертвых Яме забрать его, когда ему было суждено умереть. Таким образом, она стала воплощением женской верности [5].*

Пипилаи, «Баишем Каби» и Тантрой Бибхути. Окончательный текст пьесы включил в себя также прозаическую часть, посвященную критике патриархального общества, написанную Биплабом Бала.

ПРОВЕДЕНИЕ «ПОЛИТИКИ ПОЛА» ЧЕРЕЗ ПАТРИАРХАЛЬНУЮ ЭКСПЛУАТАЦИЮ

В книге «Политика пола» американская писательница-феминистка Кейт Миллетт приходит к выводу, что в отношениях между мужчиной и женщиной со времени их институционализации мужчины (хоть это и не ожидается) всегда подавляли женщин, и главенство над женщинами стало неотъемлемым правом мужчин. По ее словам, «сексуальное доминирование» мужчин над женщинами «возможно, составляет самую распространенную идеологию нашей культуры и порождает фундаментальную концепцию власти» [10. с. 25]. Мужчины и женщины находятся в иерархических отношениях: системе, в которой мужчины контролируют и подавляют женщин, а женщины подчиняются мужчинам. В рамках этой иерархии женщины не просто становятся сексуальными объектами, но подвергаются «внутренней колонизации» [10. с. 25] со стороны мужчин даже в обществе двадцать первого века, в результате чего женщины думают так, как мужчины им позволяют. Согласно К. Миллетт, основная причина этой эксклюзивной институциональной власти мужчин над женщинами — «то, что наше общество, как все другие исторические цивилизации, является патриархальным» [10. с. 25]. Даже сейчас, в двадцать первом веке, патриархат как институт стал социальной константой, проникающей во все другие политические, социальные или экономические формы, будь то каста или класс, феодализм или бюрократия; он присутствует во всех крупных религиях и встречается в различных моментах истории в разных местах. Патриархат вездесущ, он колонизировал женщин, а мужчины стали естественными колонизаторами. По теории Кейт Миллетт, мужчины колонизируют женщин через эксплуатацию и доминирование на 8 стадиях: идеологической, биологической, социологической, классовой, экономической и образовательной, стадии физической силы, антропологической (миф и религия) и психологической [10. с. 25-58].

В спектакле «Бехула пускает свой плот против течения» режиссер С. Дж. Ахмед подчеркнул процесс эксплуатации женщин в патриархальном обществе, представив семь прототипов-мужчин, которых встречает Бехула с момента смерти мужа до момента, когда она признает, что ее муж был таким же, как все. Опыт встречи с семью мужскими персонажами не только отмечает семь поворотных моментов в жизни Бехулы, но и определяет основную форму патриархального общества. С. Дж. Ахмед демонстрирует критику и протест против современного положения женщин в Бангладеш, показывая ужасы сексуального угнетения в иерархической структуре отношений между мужчинами и женщинами.

Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения» начинается с банданы (приветственной песни) в честь Сарасвати[8], Манасы, Фатимы (дочери пророка Мухаммеда), Бога, пророка Мухаммеда, всех пиров[9], четырех сторон света, Солнца, бога Дхармы[10], Адама, Евы, предков актеров, гуру, то есть наставнику, зрителей и всех людей.

В следующих семи эпизодах раскрывается опыт встречи Бехулы с семью мужскими персонажами. В этих сценах богиня Манаса не вмешивается (как она делает в «Манаса-мангале»), чтобы помочь Бехуле выбраться из беды, и каждая сцена сопровождается песней хора, рассказывающей о путешествии Бехулы по реке жизни.

Эпизод с Чандом. В первой сцене спектакля Бехула оплакивает смерть своего мужа Лакхиндара, а ее свекор, Чанд Садагар - первый мужской персонаж пьесы - обвиняет ее в смерти сына. Чтобы сделать драматический конфликт более сжатым и противопоставить Бехулу патриархальному духу «Манаса-мангалы», Чанд Садагар произносит обвинительные реплики, которые в оригинале произносила Санака (жена Чанда Садагара и мать Лакхиндара) [13. с. 130]. Отец горюет по сыну, и ему нужна «ведьма», которую можно обвинить в его смерти. Он говорит Бехуле, что ее

---

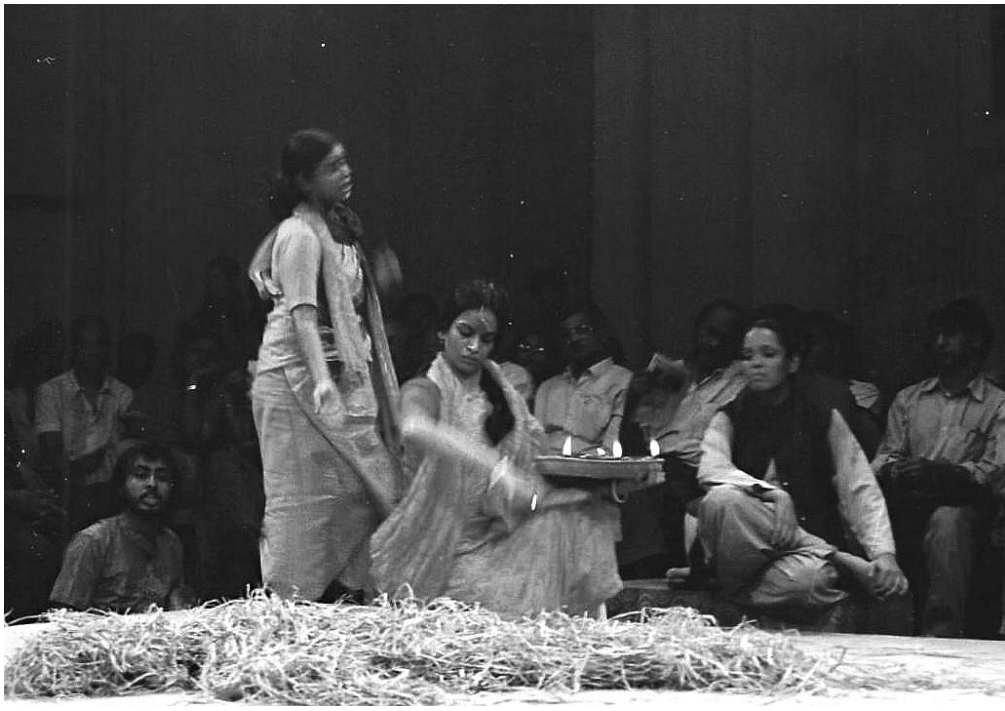
[8] *Сарасвати - индуистская богиня образования и искусств, особенно музыки. Она считается покровительницей искусства, музыки и литературы, а также изобретательницей санскритского языка [5].*

[9] *Пир - легендарный святой.*

[10] *Дхарма Тхакур - индуистское народное божество, символизирующее солнце; также известно как Дхармараджа. Дхарма Тхакур изначально был неарийским богом. Дхарма Тхакур ассоциируется с сельским хозяйством и человеческим плодородием. Ему поклоняются в основном индуисты низшей касты, которые верят, что он может вылечить проказу и благословить их детьми. Величие Дхармы Тхакура представлено в классе произведений бенгальской литературы, известных как Дхарма-мангал [11].*

зубы в крови и на волосах видны пятна крови; называя ее «адской кошкой», он утверждает, что она погубила красивого сына купца Чанда, «проглотив» его на брачном ложе.

Эти несправедливые обвинения, в основе которых лежит патриархальная иерархия и суеверия, являются результатом страха потери статуса в социальном клане[11], что оказывается важнее отцовских чувств. В связи с тем, что родственные отношения сконцентрированы вокруг мужа, сразу после его смерти в доме свекра вдова становится «Другим». При этом Бехула сознательно не идет на погребальный костер, решая бросить вызов структуре патриархата и отправиться в путешествие, чтобы совершить невозможное и оживить мужа.



Бехула зажигает семь светильников вокруг воссозданной фигуры своего мужа.

В данном эпизоде представления на первый план выходят два фактора, присущих патриархальному обществу: авторитет конкретного мужчины в родоплеменном обществе, то есть его заслуги перед социумом, и представление о женщине как о «Другом» в конструкте отношений между мужчиной и женщиной. На первом изгибе реки жизни Бехула встречает персонажа-мужчину, символизирующего патриархат и жажду власти.

Эпизод с Годой. Второй мужской персонаж, встречающийся Бехуле, — семидесятилетний рыбак по имени Года, страдающий от слоновой болезни и чрезмерного сексуального желания. Из-за своего увечья он не может обладать женщиной физически, но стремится овладеть Бехулой с помощью похотливых и грязных мечтаний с того момента, как он ее увидел. То есть он «внутренне колонизирует» женское тело с помощью своих недостойных желаний.

В этой сцене «мужское начало конструирует патриархальную архитектуру власти, а женское начало представляет собой горизонтальную сферу, которая всегда подчинена отношениям власти, подавлению и эксплуатации» [18. с. 165]. Считая Бехулу всего лишь «материалом» для своих сексуальных желаний, Года становится своеобразным образцом патриархального поведения, невзирая на свой возраст, социальный класс и болезнь, просто благодаря своим гендерным характеристикам.

Во втором эпизоде Бехула видит мужской персонаж, сосредоточенный на излишнем сексуальном желании, и сбегает от него, дав ложное обещание выйти за него замуж.

Эпизод с Хари Садху. Третьим мужским персонажем пьесы становится родной брат Бехулы – Хари Садху, который приглашает героиню вернуться в отчий дом. Эта попытка «защитить» сестру, спрятав ее дома, также является патриархальной эксплуатацией, так как существует культурно сконструированное представление о том, что женщина может находиться в безопасности только дома. При этом женщина не может быть идентифицирована отдельно от живого мужа – и эта культурно сконструированная идентичность, сосредоточенная вокруг мужчины, поддерживает в обществе патриархат.

[11] *Согласно мифу, Лакхиндар был последним сыном Чанда Садагара. Манаса убила предыдущих шестерых сыновей, так что после смерти Лахиндара в его клане никого не осталось. Чанд – староста общества деревни, а также известный торговец. Если у него нет наследников, то в будущем некому будет позаботиться о бизнесе, некому будет контролировать деревню. То есть после убийства последнего сына ставится вопрос о сохранении родословной Чанда и о достоинстве клана. Чанд Садагар возлагает всю ответственность за сохранение клана на Бехулу, говоря ей после смерти сына: «Женщина с дурным предзнаменованием, ты потопила родословную торговца».*

Таким образом, третий мужской персонаж своей братской любовью хочет «связать» и «защитить» Бехулу, однако, она понимает, что вдове нет места в отчем доме, и заставляет себя отказаться от предложения брата.

Эпизод с двуличным святым. Путешествуя по реке жизни, Бехула встречает необразованного, завистливого, жадного и двуличного святого в одежде отшельника, который хочет использовать ее ради собственного религиозного спасения. Бехуле удается спастись от мнимого святого, когда она просит его продемонстрировать свои силы и оживить Лакхиндара.

В этот момент жизни Бехула понимает, что религия является хорошей инвестицией в патриархальную систему эксплуатации, которая постоянно используется для подавления и угнетения женщин. Если цель религии — благополучие людей, то Бехула задается вопросом о конечной цели религии в трехсторонних отношениях между официальной религией, гуманизмом и доброжелательностью. Дело не в том, что духовное спасение людей совершается с помощью религии, а в том, что мужчины превратили религию в фундаментальный инструмент патриархальной структуры эксплуатации женщин.

Эпизод с игроком. В пятом эпизоде Бехула встречает бедного обаятельного мошенника, который потерял все свое богатство, детей и четырех жен из-за азартной игры. Бехула пытается помочь и дарит ему дорогое кольцо, однако вскоре узнает, что сделала это напрасно, потому что игромания неизлечима. Бехула видит перед собой образ патриархального дельца, чья личность строится на сочетании жульничества афериста и создании капитала, обманом полученного от других.

Эпизод с Коршуном (бандитом) и его шайкой. В эпизоде с хищным коршуном Бехула встречает шестого мужского персонажа — коршуна, бандита и насильника, и видит мужское начало общества, символизирующее насилие, в реальном и метафорическом образах. Бехула обещает коршунам на обратном пути подарить драгоценности, но им нужно только ее тело. В этой сцене режиссер представляет коршунов, которые налетают на Бехулу и пытаются съесть мертвое тело Лакхиндара, в виде шайки бандитов.

Стихи из оригинала для этой сцены не изменены, но в финале Бехулу насилуют, чего не было в «Манаса-мангале» [13. с. 130]. Бехула видит, как патриархальная жажда наслаждения женским телом превращает хищного коршуна-птицу в коршуна-мужчину и показывает хищную природу архетипа мужчины как насильника.

Эпизод с Нараяном Дани. В седьмом эпизоде Бехула встречается с дядей Лакхиндара по материнской линии, Нараяном Дани. Нараян Дани рассказывает Бехуле, что когда-то Лакхиндар изнасиловал свою тетю по материнской линии, Кошалью (жену Нараяна Дани)[12]. Исступленно желая мести за то, что Лакхиндар изнасиловал его жену, Нараян Дани пытается так же изнасиловать Бехулу, «чтобы Лакхиндар видел, как его дядя соединяется с его женой». Известие о прошлом преступлении мужа разбивает сердце Бехулы, поскольку она понимает, что ее муж Лакхиндар ничем не лучше остальных шестерых мужчин.

Бехула чувствует единение с судьбой изнасилованной Кошальи, внесценического персонажа пьесы. Подчинив свою жизнь неосуществимому желанию оживить своего мужа, теперь, узнав о его прошлом, Бехула чувствует тщетность и бессмысленность своего существования. На последнем изгибе реки жизни Бехула понимает, что в социальных реалиях патриархата женщин не существует.

Таким образом, столкнувшись с семью мужскими образами и узнав о прошлом своего мужа-насильника, Бехула начинает сомневаться в правильности своего намерения и признает абсолютную тщетность попытки оживить Лакхиндара[13].

Представление заканчивается исполнением мангал-гит (песни о благополучии), в которой актеры поют о том, что Бехула, их дорогая сестра и дочь, до сих пор плывет на плоту в дождевых тучах и в подземном мире. Они желают ей, чтобы ее мечты сбылись в конце пути. Также они благословляют семерых мужчин, которых она встретила на семи изгибах реки жизни, чтобы они могли искупить свои грехи. Актеры просят прощения у зрителей за свои ошибки и просят их спеть песню, где признается, что каждый из нас на самом деле не мужчина и не женщина, а человек [7. с. 35].

---

[12] *Эта сцена основана на эпизоде из версии «Манаса-мангалы» Тантры Бибхути, где упоминается обвинение в изнасиловании против Лакхиндара (однако произносит его тетя Лакхиндара по материнской линии Кошалья в разговоре с матерью Лакхиндара Санакой перед свадьбой Лакхиндара и Бехулы). Момент, когда Нараян Дани рассказывает Бехуле правду, создает кульминацию пьесы [13. с. 131].*

[13] *Это осознание Бехулы добавлено в пьесу режиссером. Бехула не сомневается в осмысленности своего путешествия и не считает оживление Лакхиндара напрасным трудом ни в одной версии «Манаса-мангалы» [13. с. 131].*

Таким образом, Бехула понимает, что в патриархате идентичность женщины целиком основана на положении мужа, и если он умирает, то она становится «Другим» в доме свекра, и даже в отчем доме ей нет места. Она видит, что в патриархальном обществе мужчины даже религию превратили в инструмент эксплуатации женщин. Культурная идентичность женщины «сконструирована» так, чтобы мужчины при желании могли легко ее обмануть и совершенно законно мстить женщине за преступления, ранее совершенные ее мужем.

Мужчины демонстрируют свое мужское начало через силу, жестокость, безразличие, эгоизм и собственничество [10. с. 20] и постоянно утверждаются за счет женщин. Одним из многочисленных проявлений мужского начала является сексуальное желание. После встречи с семью разными типами мужчин Бехула понимает, что Года и Коршун — всего лишь «разделительная линия между пассивной и активной сексуальностью» [18. с. 166]. А Нараян Дани, дядя ее мужа по материнской линии, которого она должна почитать как отца, хочет изнасиловать Бехулу из чувства мести, потому что его патриархальная ментальность основана на мысли о том, что женщины слабы, и таким образом можно отомстить мужчине, изнасиловав его жену. Нараян Дани придерживается патриархальной мысли о том, что изнасилование — утверждение власти над женщиной.

Патриархат всегда позволял мужчинам использовать физическую и эмоциональную силу в отношении женщин, легитимизируя разные способы насилия и угнетения. В кровавой войне за освобождение Бангладеш в 1971 году мужчины и женщины сражались плечом к плечу, но даже за последние 50 с лишним лет женщины этой страны не получили свободы от гендерной дискриминации. Как отмечает Рокейя Кабир, исполнительный директор неправительственной организации «Бангладеш Нари Прогати Сангха» (BNPS), «одним из основных препятствий, мешающих женщинам в Бангладеш получить равные с мужчинами права, несомненно, является патриархальное общество» [14]. Женщинам любого возраста приходится жить в страхе перед насилием, потому что патриархальное воображение всегда рассматривает женщин как товар. Согласно отчету, опубликованному 19 января 2019 года в «Протхом Ало», по расчетам главного управления полиции, за последние пять лет зафиксировано 19000 случаев изнасилования, т. е. ежедневно происходило в среднем 11 изнасилований. В докладе неправительственной организации «Айн о Салиш Кендра» (ASK, организация, занимающаяся юридической помощью и защитой прав человека), говорится, что с января по сентябрь 2020 года произошло 975 случаев изнасилования, и в 48 случаях жертвы были убиты [15, с. 15].

К. Миллетт упоминает 8 методов эксплуатации и доминирования, которые используют мужчины для колонизации женщин. Один из этих методов — физическое насилие. Приведенные в спектакле «Бехула пускает свой плот против течения» факты демонстрируют примеры физической эксплуатации женщины и помогают осознать, насколько тяжелы для нее последствия насилия. Таким образом, путешествие Бехулы из желания оживить мужа превращается в протест против патриархальной эксплуатации и субординации, поиск женской гендерной идентичности и определения своего законного места в обществе, что, как выясняется, оказывается давним стремлением всех женщин Бангладеш и делает Бехулу символом эмансипации.

Представление «Бехула пускает свой плот против течения» ставит под вопрос понятие культурной гендерной идентичности женщин в обществе и символизирует протест против патриархальной демонстрации силы и влияния мужчин, которые управляют женщинами и подчиняют их своей воле. Однако стоит признать, что богиня Манаса, в честь которой была написана «Манаса-мангала», полностью исчезла из представления. С другой стороны, чрезмерно упрощенное изображение семи типов мужчин не может отобразить все явления патриархата, сложным образом распределенного в обществе. При этом, несмотря на то что образы мужчин в спектакле представлены в весьма упрощенных формах, для режиссера спектакля С. Дж. Ахмеда, автора прозаического текста и остальной мужской части группы, принимавшей участие в создании и исполнении спектакля, это является попыткой обращения к мужскому сознанию в рамках патриархальной морали.

Режиссер С. Дж. Ахмед, несомненно, хотел выразить протест против эксплуатации женщин в современной структуре общества с помощью образа Бехулы, однако он не стал делать из Бехулы радикальную феминистку, ненавидящую мужчин. Когда раскрывается прошлое Лакхиндара и обнаруживается, что он был насильником, Бехула развеивает

соломенную фигуру мужа по воздуху, задавая себе вопрос, оправдано ли ее стремление оживить Лакхиндара. Сразу после этого начинается повествование гайена (рассказчика), во время которого Бехула воссоздает фигуру мужа и зажигает семь светильников возле его мертвого тела. Это небольшое, но очень важное действие символизирует мечты Бехулы о счастливой жизни в морали гендерной идентичности «женщины». Желание подчеркнуть «человеческую» идентичность, выраженное в мангал-гит и противопоставленное разделению мужчины и женщины на дискриминационную бинарность, проявляется в действиях Бехулы, воссоздающей физическую форму Лакхиндара. Опыт Бехулы как женщины приводит ее к самоосознанию, которое соединяет ее с другим существом (мужчиной, Лакхиндаром) и определяет мужчин и женщин как половины одного существа. В результате личность Бехулы конструирует действительность культурной и биологической гендерных идентичностей женщины, не исключая, а включая в них мужчин. ■

Фото: Камалуддин Кабир

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022. – 269 с.
2. Бовуар С. де. Второй пол. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. – 924 с.
3. Ahmed S. J. A Passage to [India] south Asia through Religion and Gender: The Case of Behular Bhasan in Bangladesh // Shilpakala Annual Journal, Vol. XXII, 2014. P. 23-43.
4. Britannica, The Editors of Encyclopedia. Sita // Encyclopedia Britannica, 15.09.2022. URL: https://www.britannica.com/topic/Sita (Date of the citation: 22.11.2022).
5. Britannica, The Editors of Encyclopedia. Sarasvati. Encyclopedia Britannica, 2.06.2021. URL: https://www.britannica.com/topic/Sarasvati (Date of the citation: 22.11.2022)
6. Britannica, The Editors of Encyclopedia. Savitri // Encyclopedia Britannica, 1.05.2015. URL: https://www.britannica.com/topic/Savitri (Date of the citation: 22.11.2022).
7. Chandrasekhar I. (Ed.) LEELA, Festival Brochure of the "South Asian Women's Theatre Festival 2010". National School of Drama – NSD: New Delhi, 2010. P. 41.
8. Doniger W. Suttee // Encyclopedia Britannica, 8.09.2022. URL: https://www.britannica.com/topic/suttee (Date of the citation: 21.11.2022).
9. Islam S. Sati // Banglapedia: The National Encyclopedia of Bangladesh, 18.06.2022. URL: https://en.banglapedia.org/index.php/Sati (Date of the citation: 21.11.2022).
10. Millett K. Sexual Politics. New York: Colombia University Press, 2016. – 403 p.
11. Mohanta S. C. Dharma Thakur // Banglapedia: The National Encyclopedia of Bangladesh, 22.09.2021. URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dharma_Thakur (Date of the citation: 22.11.2022).
12. Ranganath S. Sita // Banglapedia: The National Encyclopedia of Bangladesh, 18.06.2022. URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Sita (Date of the citation: 22.11.2022).
13. Ахмед С. Дж. Бехулар Бхасан Пройоджона: Питритантрик Адхипатья О Дхармиё Асахишнутар Бируддхабад [Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения»: противостояние патриархальной гегемонии и религиозной нетерпимости] // Мананреха / пер. Буйян А. Б. Том 5, № 9, декабрь 2021. С. 117-145. (на бенгальском яз.)
14. Кабир Р. Бангладеш Нарир Аграгати О Тар Пратибандхаката [Прогресс и его препятствия для женщин Бангладеш.] / пер. Буйян А. Б. // Ежедневная газета Югантар, 02.02.2019. URL: https://www.jugantor.com/todays-paper/jugantor-special (Дата обращения: 18.11.2022). (на бенгальском яз.)
15. Ниши Н. Кейт Миллет эр Лойнгик Раджнити: Шикшито О Кармаджиби Нари Джебхабе Питритантрик Хойе Отхе [Политика пола Кейт Миллет: как образованные и работающие женщины становятся патриархальными] // Нари О Прагати / пер. Буйян А.Б. № 31-32, январь-декабрь 2020. С. 9-19. (на бенгальском яз.)
16. Бала А. Биджай Гуптер Падмапуран [Падмапуран Биджая Гупты] / пер. Буйян А. Б. Раджшахи: Бенгальский исследовательский совет, факультет бенгальского языка, Университет Раджшахи, 1999. – 267 с. (на бенгальском яз.)
17. Бхаттачарья А. Бангла Мангалкавьер Итихас [История бенгальской мангалкавьи] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: А. Мукерджи и Ко. Прайвет Лимитед, 2000. – 832 с. (на бенгальском яз.)
18. Мойшан Ш. Бехулар Бхасан: Бангали Нарир Пратнаруп [«Бехула пускает свой плот против течения»: архетип бенгальской женщины] // Мананрекха / пер. Буйян А. Б. Том 5, № 9, декабрь 2021. С. 162-174. (на бенгальском яз.)
19. Сен Д. Бангабхаша О Сахитья: Ингридж Прабхабер Пурба Парьянта [Бенгальский язык и литература: до английского влияния] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: Гурудас Чаттопадхьяй и сыновья, 1928. – 816 с. (на бенгальском яз.)

СТРУКТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ДРАМЫ

ПОЛИНА БОГДАНОВА

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Драма – та частная художественная структура, которая глубоко и наглядно отражает общую художественную и вне художественную структуру мышления конкретной эпохи [1]. Через движение и трансформацию драматических структур на протяжении большого периода времени, точнее говоря, на протяжении развития всей цивилизации, можно объять целостную картину жизни этой самой цивилизации, увидеть её рождение и смерть, которые составляют жизнедеятельность цикла. А цикл имеет своё начало и свой конец, он развивается в определённых параметрах и границах. Поэтому тут напрашивается апелляция к концепции О. Шпенглера о закате Европы [12]. Развитие драмы от античности до XXI века этот вывод как раз и подтверждает.

В общем для того, чтобы понять движение жанров, в данном случае драматического, на протяжении истории, недостаточно апеллировать только к вопросам содержания, идей, стиля, то есть пользоваться только историческим описательным подходом, необходимо найти некие общие основания бытования жанра в различные эпохи (циклы). Вполне возможным, в связи с этим является структурный подход [2, 3,5]. Он даёт целостный взгляд не только на движение драмы во времени, но и на закономерности этого движения, что очень важно, поскольку эти закономерности открывают не картину хаотических, случайных изменений драмы от эпохи к эпохе, а наличие некоего постоянного механизма этих изменений, некоего универсального закона трансформаций жанра в истории и культуре.

Развитие драмы в эпоху античности и в XYI- XYII веке в период Возрождения и барокко и дальше, вплоть до XXI века, демонстрирует устойчивую трансформацию структуры, от замкнутой к разомкнутой, от классической к барочной. Это говорит о том, что в культуре, художественной сфере, мышлении и всех других сферах жизни происходит циклическое движение [9,11]. Циклы культуры и истории идут с памятью о прошлом, которое никогда полностью не забывается, и в этом их кардинальное отличие от природных циклических процессов типа обращения планет, смены времен года и им подобных. Мы помним античный театр, Платона, Серебряный Век, и эта память постоянно возрождается, она работает на новые формы. Поэтому история не повторяется. Античность, возрождавшаяся в Ренессансе, была существенно не той, что в полисах греко-римской цивилизации. Это накопление исторической памяти, опыта, позволяет говорить о взрослении человечества, а не только о хождении по экклезиастовым кругам, на которые всё возвращается.

Возможно, что при всех различиях своих проявлений, структура циклов порядка и хаоса в своей основе настолько универсальна, что работает вплоть до циклов Вселенной. Во всяком случае, именно такие идеи заложены в моделях «пульсирующей Вселенной» Стейнхардта-Турока, «циклов времени» Пенроуза и в иных гипотезах космологических циклов [8, 10].

ХАРАКТЕРИСТИКИ ДВУХ ДРАМАТИЧЕСКИХ СТРУКТУР

1. Классическая (замкнутая) структура в драме определяется наличием некоей общей драматической ситуации, внутри которой происходят все конфликты и разворачиваются взаимоотношения персонажей. За границы этой ситуации конфликт не выходит.

Разрешение конфликта происходит тоже внутри этой общей ситуации как результат действия, основанного на причинно-следственной логике. В финале ставится точка, конфликт исчерпан.

Неклассическая (разомкнутая) структура определяется не столько наличием общей драматической ситуации, сколько общей протяжённостью действия, которое началось до начала драмы и будет продолжаться с её окончанием. Такое действие можно назвать незавершенным. Конфликты в такой структуре не непосредственные (прямые), а опосредованные (косвенные). Примеры можно найти в драме романтизма («Борис Годунов»), драме А. Чехова. Для такой драмы характерен открытый финал, конфликт не исчерпывается.

2. В классической (замкнутой) структуре есть центр. В драме – это ведущий герой, субъект действия, к которому стягиваются все нити, все отношения остальных персонажей. Это выражение центристской структуры мира. Такую структуру можно назвать центростремительной. Центростремительная структура определяет собой трагедию и комедию от античности до экзистенциалистской и интеллектуальной драмы XX века.

В неклассической (разомкнутой) структуре центр может быть смещён или вовсе отсутствовать. Возникает центробежное построение. Оно характерно для эпох, в которые утверждается хаос, а не порядок. Такое построение можно встретить в драме от эпохи барокко до абсурдизма XX века, у А. Чехова.

3. Для классической (замкнутой) структуры характерно линейное построение. В драме с такой структурой всё действие развивается по линии одного конфликта, имеет развитие, сквозной ход. Это выражает картину умопостигаемого мира причинно-следственных связей, подчинённого определённой логике, объясняющей закономерности этого мира. В неклассической (разомкнутой) структуре линейное построение отсутствует. Могут возникать параллельные линии со своими конфликтами. Такой мир обладает свойствами рассредоточенности, нарушения связей, часто алогичностью. Особенно характерно для драмы абсурда, хотя наличествует и у А. Чехова, а также в романтическом «Борисе Годунове» и т. д.

4. Классическая (замкнутая) структура драмы имеет горизонтальное построение. То есть все события драмы, все персонажи развивают свои отношения и конфликты на земле, в социально-исторической сфере. Такая драма рассматривает взаимоотношения между людьми, носителями разных, подчас, противоположных взглядов и позиций. Эту сферу мы называем сферой межличностных конфликтов. Межличностные отношения и конфликты исторически развивались со времён Средневековья (фарсы, моралите и пр.) до новой «новой драмы» рубежа XX – XXI веков.

Неклассическая (разомкнутая) структура имеет вертикальное построение. События драмы разворачиваются на земле, но имеют отражение в высшей божественной или трансцендентной сфере, а также в сфере ада, как в литургической, барочной, а также романтической драме. С XX столетия вертикаль в драме направлена только вниз, во внутреннее пространство человека, в его подсознание. При этом реальность неклассической (барочной, романтической, символистской, абсурдистской) драмы словно бы двоится. Возникают реальность и ирреальность, реальность и сон, реальность и потусторонний мир, реальность сознания и реальность подсознания.

5. В классической (замкнутой) структуре действуют закономерности. Общая драматическая ситуация, в которую помещено действие, как правило, имеет свои правила и законы. Герой драмы неминуемо им подчиняется. Как подчиняются герои А. Островского законам общества нарождающегося капитализма. Поражение героя происходит вследствие действия этих общих законов и становится, таким образом, закономерным. В античной трагедии тоже существуют общие законы – это законы космоса, судьбы, рока. Герой античной трагедии периода подъёма полиса как правило приходит к принятию этих законов, к принятию действия космической гармонии.

В неклассической (разомкнутой) структуре действуют не закономерности, а случайности. Это выражение того, что мир утерял порядок и гармонию, превратился в хаос. Случайные смерти, случайные обнаружения родства и т. д. говорят, с одной стороны, о возможной удаче для героев, с другой, о возможном произволе, который их губит.

Структура отражает мировоззрение автора и эпохи. Либо это целостное мировоззрение, включающее в себя определённость понятий, либо мировоззрение разорванное, фрагментарное. Целостное мировоззрение исходит из того, что всё в мире упорядочено и поддаётся обоснованию. Индивид при этом существует в логичном и понятном мире, подчиняется определённым законам и правилам. Он укладывает этот порядок в своём сознании, подчиняется ему. Если это структура

гармоничного космоса у древних греков, то индивид, подчиняясь этому гармоничному порядку, принимает судьбу, рок, как у Эсхила и Софокла. Но мир со времён античности менялся, и все явственнее проступали тенденции контркультуры. У греков не было контркультуры. Она появилась в XX столетии. Ещё в классицизме, к примеру, долг дворянина, подчиняющегося порядку абсолютной монархии, служил примером гражданской доблести. То уже в XX столетии подчинение системе тоталитарного государства, с одной стороны обещало индивиду благополучие, с другой, значительно ограничивало его личностные возможности.

Важно проследить тенденцию всё большего сужения классической структуры в европейской драме и культуре в целом.

Также важно проследить тенденцию всё большего расширения разомкнутой структуры, которая уже в период европейской культуры всё увеличивала и увеличивала черты хаоса и нестабильности, что в абсурдизме в XX столетии привело к картине распада мира.

Поэтому трансформация замкнутой структуры в разомкнутую – это не однообразное движение по кругу. С каждым следующей трансформацией картина меняется. Если вытянуть в линию трансформации замкнутые структуры, то линия будет динамичной, с изменениями.

То же можно сказать и о линии разомкнутых трансформаций. Эти две линии движения идут словно бы в противоположные стороны. Первая линия – это сужение замкнутого пространства, которое не идёт в сторону восхождения, скорее – это в сторону спада. Замкнутое движение в своём потенциале при постоянном сужении может превратиться точку и так исчезнуть.

Разомкнутое движение, всё время расширяясь, вообще размагничивает структуру, превращая пространство мира в вечный хаос, раздробленность, осколки. Так, очевидно, происходит распад цивилизации.

Структура порядка – базовая структура в мышлении, социуме и искусстве. Дело не только в том, что она обеспечивает устойчивость в положении индивида. Но и в том, что она логична и потому предсказуемая. В периоды существования таких структур жизнь приобретает отчётливые формы и правила, логику, имеет возможность, потенциал к развитию и созиданию, к построению созданию новых институтов в социуме, новых подходов в науке и искусстве и т. д. В искусстве это совпадает с периодами «больших стилей», часто - с монументализмом, с крупными фигурами как Толстой или Эсхил, с ведущими направлениями – реализмом или Возрождением. В социуме – с целостными государственными образованиями как французская монархия XYII века во Франции или тоталитарное государство Советского Союза. В науке и философии с системностью мышления, созданием общих методов. Это всегда шанс для человеческого общества для изменений и развития. Однако, на протяжении истории структуры порядка претерпевают процесс сужения и всё больше и больше угнетают человека, закладывая потенциал различных форм протеста и контркультуры.

Разомкнутые структуры в противоположность замкнутым подчиняются процессу рассредоточения, разрушения. Они нужны для того, чтобы сломать сложившийся порядок и приобрести возможность к дальнейшим изменениям. Жизнь в период разомкнутых структур воспринимается как освобождение от догм и устаревших принципов, как приобщение к естественному движению жизненного потока, к высвобождению чувств и интуиции, к тому, что называется «незавершенной» современностью. Когда цель истории не видна, и только предощущается. Это предощущение может быть как радостным, так и тревожным, что, кстати, происходило в 1920-1930 годы в Германии, где уже формировался фашизм. Это предощущение привело к рождению и новых течений в искусстве, экспрессионизму, сюрреализму, связанных с подсознанием и интуицией.

Структурная трансформация подчиняет течение жизни определённому «плану», который «не виден» тем, что находится внутри, на каком-то определённом этапе этой трансформации, либо на этапе замкнутости, либо на этапе разомкнутости. Процесс трансформаций может быть охвачен как целое только гениальным сознанием, каковым, в частности, в истории был В. Шекспир. У Шекспира был очень высокий взгляд на мироздание, он одновременно словно бы «видел» обе модели жизни, замкнутую и разомкнутую, в их трансформациях, что и определило его философию. Поэтому он говорил в своём творчестве об относительности побед и поражений, славы и забвения.

Периоды замкнутых структур, эпохи порядка, как правило, живут воодушевлением от своих достижений, и только на следующем этапе эти достижения могут восприниматься как относительные или даже ошибочные.

Периоды разомкнутых структур могут развиваться в сторону крайностей, каковыми становятся революции, войны, бунты. В своем потенциале периоды разомкнутых структур обладают стремлением к разрушению всей цивилизации, к хаосу и энтропии.

Теорией хаоса в последние десятилетия занимается целый ряд ученых – математиков, физиков, философов, – начиная от знаменитого математика Анри Пуанкаре, затем франко-американского ученого русского происхождения, нобелевского лауреата Ильи Пригожина, американского метеоролога Эдварда Лоренца, который «забил последний гвоздь в гроб вселенной Декарта и произвел то, что многие называют третьей научной революцией XX века после теории относительности и квантовой физики [7, 10]» и др.

Теорию хаоса можно применить к драматической структуре. Она проявилась в драме с эпохи абсурдизма, потом постмодернизма.

НЕКОТОРЫЕ ОБОБЩЕНИЯ

«Рисунок» движения от замкнутых структур к разомкнутым, или можно сказать наоборот – от разомкнутых к замкнутым определяет собой развитие цивилизации как развитие цикла. Цикл этот имеет своё начало и свой финал. Циклы не вечны, они изживают себя через какое-то количество трансформаций. Так, рассмотрев, к примеру, движение внутри христианской цивилизации от разомкнутых структур Средневековья (литургической драмы, фарсов и пр.) до разомкнутых структур постмодернизма [3,6], мы сможем увидеть эволюцию этой линии. Также рассмотрев линию трансформаций замкнутых структур, от классической комедии Возрождения до экзистенциалистской драмы и дальше, мы обнаружим эволюцию этой линии. Всё вместе даст общую картину развития и трансформаций всей цивилизации.

Две линии европейской драмы - классическая (замкнутая структура), которая шла от фарсов, и неклассическая (разомкнутая структура), та, что шла от литургической драмы, были заложены в Средневековье. В дальнейшем они породят две традиции, материалистическую и идеалистическую. Идеалис-тическая (разомкнутая структура) строится на вертикальном векторе – от низа до верха, в прорывах к трансцендентному или богу. Вторая традиция, материалистическая (замкнутая), – имеет горизонтальное построение, все события происходят на земле, между людьми.

Чередование и трансформация идеалистической и материалистической традиций или замкнутой структуры и разомкнутой и происходит на протяжении всей истории европейской драмы по принципу качания маятника, от одной противоположности - к другой. От идеалистичских периодов – поворот на 180 градусов к - материалистическим.

Таков общий «рисунок» движения драмы (и не только драмы) на протяжении истории. Ещё раз надо сказать, что каждая из линий или традиций во времени изменяется, она не статична, и от одного периода к другому накапливаются новые признаки. Поэтому романтизм, основанный на разомкнутых структурах, не идентичен модернизму, в котором тоже возникают разомкнутые формы, хотя и у романтизма, и у модернизма есть общая основа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова П.Б. Классические и неклассические структуры драмы / Верхневолжский филологический вестник. - Ярославль, 2022, № 2 (29). - С.220-227.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин - М.: 2002.- 289 с.
3. Гедденс Э. Устроение общества. Очерк теории структурации / Гедденс Э.- М.: 2003.
4. Ж. Делез. Ф. Гваттари. Ризома // Философия эпохи постмодерна. - Минск, 1996
5. Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна / Лиотар Ж.Ф. – М.: 1998.
6. Лотман Ю. Текст и внетекстовые художественные структуры /Об искусстве // Ю. Лотман. СПб.: 1998
7. Можейко М.А. Ризома /Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. - Минск. 2002. – с. 650-660.
8. Можейко М.А. Хаос / Можейко М.А. Хаос. – Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск. 2002. С.936-937.
9. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант / Пригожин И., Стенгерс И.-М.: 1994.
10. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Сорокин П.А.- СПб6 ЗХГИ, 2000.
11. Теория хаоса: как поймать бабочку Лоренца?» URL: https://lgz.ru/article/-46-6439-20-11-2013/teoriya-khaosa-kak-poymat-babochku-lorentsa/
12. Тойнби А. Постижение истории / А. Тойнби – М.: 2002. – 640 с.
13. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Том 2 / О. Шпенглер. Всемирно-исторические перспективы / М.: 2019.- 704 с.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИММЕРСИВНОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ

ИВАН АТАМАНСКИЙ

Иммерсивный театр — это театр взаимодействия, активного вовлечения зрителя в игровое перформативное пространство. Именно взаимодействие со зрителем является ключевым аспектом любого иммерсивного спектакля. «Immersion» в переводе с английского языка означает «погружение». Иммерсивный театр — это «театр погружения», где погружаемый субъект – это зритель спектакля. Целью погружения становится достижение более доверительного уровня взаимодействия между зрителем и сценическим пространством, что порождает момент катарсиса. Катарсис в иммерсивном спектакле – это симбиоз всех участников иммерсивного действия, где время изменяется и течёт иначе, а окружающий мир вне перфоманса на время перестаёт существовать. Иммерсивный опыт является всеохватывающим как физически, так и ментально. Выход из состояния погружения столь же отчётлив и преднамерен, как вход. «Вы входите и выходите, уже изменённый» [11, с 27]. Кроме того, иммерсивный театр не имеет привычной сцены, его игровым пространством может стать практически любое помещение. Есть и перфомансы, которые проходят даже на улице. Зритель иммерсивного спектакля в некоторых случаях является практически полноценным участником действа.

Иммерсивный театр крайне неоднороден. Существует множество его вариаций: от классических, таких как «Сайт-специфик» и «Променад-театра», до «Квестов-перфомансов», «Иммерсивных шоу» и тому подобных. Направление «Site-specific» делает большой упор непосредственно на пространство действа, где пространство становится фактически соучастником повествования, не будучи фоновой декорацией. Подобный вид иммерсивного театра отрицает возможность переноса спектакля из определенного места, потому что тогда может быть нарушен ход повествования.

Ответвлением от Site-Specific является направление Environment, что переводится как «Окружающая среда». Это направление использует сценическое пространство так, чтобы оно доподлинно соответствовало описанию того, что существует в произведении. Например, спектакль «Идиот» МДТ им. С. Есенина играется в пространстве старинной усадьбы, которая придаёт атмосфере происходящего нужный уровень достоверности и соответствия.

Променад-театр — это направление, которое трактуется как театр-прогулка. Пространство этого направления крайне неоднородно и может включать в себя пешие длительные маршруты по городу или переходы в здании во время действа. Все эти направления, хоть и называются по-разному, на практике могут совмещать в себе все вышеперечисленные черты в одном спектакле. Критерии их разграничения весьма условные, и причисляя некоторые спектакли к конкретному направлению, приходится делать акцент на том, чего же в спектакле присутствует больше — прогулки по определённому маршруту или конкретности стабильного пространства. Поэтому условности в распределении этих видов театрального направления допустимы.

В последние несколько лет иммерсивный театр является центром внимания как театральных критиков, так и режиссёров. Зритель также охотно посещает иммерсивные спектакли, давая толчок к дальнейшему развитию театрального направления. По прошествии второго десятилетия нашего века и в начале третьего публика ещё окончательно не утратила интерес к иммерсивному театру, и тем не менее виден спад активной фазы вовлечения аудитории.

ПРОБЛЕМЫ ВЫЖИВАНИЯ ИММЕРСИВНОГО ТЕАТРА

Иммерсивный театр родился в сложную для театрального мира эпоху. Современный зритель пресыщен самыми разнообразными формами досуга, а в угоду более быстрого темпа жизни, зрителю крайне тяжело распределить своё свободное время и уделить какому-то конкретному направлению искусства большой объём внимания и вникания. Поэтому вопрос выживания иммерсивного театра стоит в нынешнее время достаточно остро. Сегодня кроме театра имеется множество способов для потенциального зрителя проведения своего свободного времени. К примеру, есть кинематограф и сильно окрепшие после пандемии Ковида-19 онлайн-кинотеатры, дающие возможность смотреть кино и даже спектакли, не выходя из дома. Онлайн-кинотеатры в перспективе ближайшего будущего могут стать причиной конца эпохи господства классического кинотеатрального проката, но самое главное то, что также они сильно влияют на посещаемость театра. В ответ на подобные вызовы современности, театр начал вырабатывать план по приспособлению к новым условиям возможной деятельности, чтобы не потерять свою публику. Иммерсивный театр, как многие другие театры решили попробовать себя в онлайн-формате. У этого способа деятельности есть свои плюсы, но он лишён самого главного для иммерсивного театра: в онлайн-формате нет контакта со зрителем, нет физического взаимодействия, а также нет эффекта погружения.

Тем не менее, онлайн-формат и спектакли онлайн стали набирать популярность. Даже сейчас, когда вопрос о заболевании Ковид-19 не стоит остро, некоторые онлайн-форматы не сошли на нет и закрепились. Путь онлайн-спектакля для театра катастрофически сложен даже не в силу того, что это трудно реализовать технически, но есть угроза смешивания театра с другим «контентом» [2] в интернете, что может поставить театр в сложное положение, где он перестанет выделяться и быть особенным. Некоторые перфомансы вполне могут проходить в формате онлайн, ведь это достаточно экономно, потому как некоторые спектакли можно транслировать из любых помещений без лишних трат на аренду помещений. Тем не менее, театру следует оставаться именно публичным пространством, где задаются и решаются сложные общественные вопросы напрямую со зрительской аудиторией.

Очень важным пунктом, вносящим свой вклад в современное развитие театрального дела, является экономия. Экономия среди множества молодых иммерсивных театров обусловлена тем, что на театральном поприще России существует большое количество качественных, разросшихся театров с богатым опытом и историей. Крайне непросто в нынешних реалиях создать новый театр с нуля, потому как конкуренция крайне велика, но, кроме этого, свою лепту вносят финансовые вопросы вроде аренды помещения под спектакли, наличие репетиционного пространства и площадки для хранения реквизита. Большинство иммерсивных театров Москвы — это так называемые «подвальные театры», не имеющие своего собственного помещения, берущие своё перформативное пространство в аренду на время спектакля. Для таких театров вопрос выживания стоит остро, ведь они не финансируются государством, а выживают на самоокупаемости, тем самым попадают в петлю зависимости: «Завлечение — зритель — доход». Как было сказано выше, видоизменение современного понятия досуга также внесло свою лепту в становлении вопроса о выживании театров. И в силу множества экономических и политических обстоятельств, вопрос экономии сегодня зачастую стоит не только перед театрами, но и перед зрителями. Поход в иммерсивный театр зачастую не дёшев, поэтому потенциальный зритель, который мог бы сходить в театр, чаще выбирает кинотеатр, поход в который стоит намного дешевле. А поворот общества к самоизоляции из-за эпидемии приучил множество людей вовсе оставаться дома. Выживание иммерсивного театра заключается не в том — запретят ли его, как это бывало в истории с различными театрами в разных странах, а будет ли он нужен в принципе и найдётся ли ему место в новом «цифровом веке» [1]. Поэтому ради посещаемости иммерсивный театр пошёл на ухищрения и сделал основную ставку на эксклюзивность, уникальность и модные тенденции, совмещая в себе самые разные черты из других театральных направлений.

ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР И ШОУ

То, что не так давно начиналось, как прорыв и новое слово в театральной среде, в нынешней обстановке начинает утрачивать свои очертания. Иммерсивный театр так и не стал единой, автономной и систематизированной структурой за уже достаточно зрелый период своего существования. У него часто появляются новые ответвления, он постоянно

видоизменяется, отказывается от индивидуальных черт, а также крайне неохотно поддаётся изучению как отдельное направление. Но основная проблема иммерсивного театра вовсе не в нежелании остановиться на чём-то одном более-менее окостенелом и понятном. Наоборот, можно сказать, что развитие ответвлений этого театрального направления — это настоящая бурная жизнь театральной среды.

Одна же из основных проблем, а их явно больше, чем одна — это трансформация иммерсивного театра в новый вид публичного шоу —перфоманса. Под этим имеется в виду постановка, которая ставит во главу угла внешние средства выразительности, не обладающие при этом настоящей художественной ценностью. Художественная ценность иммерсивного театра с начала его становления и до недавней поры состояла в своевременном и важном ответе театрального авангарда на вызовы современности, таких как воспитание демократичного поколения зрителей путём их вовлечения в «коммуникативное действие» [11], что помогало людям «цифрового века» [9], в котором общество подлежит атомизации, заново научиться коммуникациям с окружающими и достигать консенсуса. Иммерсивный театр за счёт вовлечения зрителя мог затрагивать важные и острые проблемы нашего общества. Однако, в последнее время стали появляться спектакли, которые сделали ставку именно на внешнюю образность, не заботясь об эффекте погружения. Такие постановки, которые в угоду моде называются «перфомансами», больше похожи на шоу, нежели на спектакль. Шоу по своей сути отличается от спектакля тем, что оно нацелено на более массовую публику, у него иные инструменты воздействия на зрителя, внешняя образность в шоу преобладает над внутренним посылом. Кроме того, иммерсивный театр показался очень благодатной почвой для тех, кто хотел впервые войти в мир театральной режиссуры, и молодые амбициозные постановщики часто делали на иммерсивный театр ставку. Несколько лет назад это объяснялось тем, что иммерсивный театр был всё ещё новинкой, и многие постановки действительно были воплощением новых и интересных идей, достойных того, чтобы причислять себя к театральному авангарду и вести театр в будущее. Однако злоупотребление модой и крайне большие масштабы этого явления стали причиной снижения планки качества иммерсивного театра. Коммерциализация современного общества довольно быстро начала поглощать новую театральную среду, ибо довольно выгодно стало причислять досуговые мероприятия, нацеленные прежде всего на заработок, к стану первопроходческого театрального направления иммерсивного театра. Потому-то теперь каждое место, где есть хотя бы подобие спектакля, или даже простое анимированно-костюмированное взаимодействие с публикой, спешит выступать от имени «иммерсивного театра». Подобное смешение понятий и смыслов губительно, потому как публика может начать ассоциировать глубокое и осмысленное театральное направление иммерсивного театра с шоу. И не стоит забывать главное – задача театра намного более сложна, нежели просто развлечение своей публики, удовлетворение её потребности в проведении досуга.

Вопрос коммерциализации в «обществе потребления» [2] — неоднозначен. С одной стороны, активная реклама и использование сиюминутной моды на определённое направление помогает заново привлечь зрителя в театры или в иные театрализованные места для проведения своего досуга, потому что современному зрителю требуется постоянный новый опыт взаимодействия с театральной средой. Досуг и его определение играют в нынешних реалиях большую роль. В силу быстрого темпа жизни, понятие досуга стало видоизменяться, равно как изменялись способы его проведения и реализации. Если раньше досуг ассоциировался с тем, что можно назвать хобби или творческим времяпровождением, которое несло в себе цель полноценного развития личности, то в нынешних реалиях всё чаще досуг – это практически синоним простого развлечения или времяпрепровождения. Развлечение при этом происходит скорее ради самого развлечения как такового или получения удовольствия, ради получения определенных эмоций. Современный человек в густонаселённых городах часто испытывает фрустрацию и одиночество, поэтому недостаток счастья и отсутствие смены событийного ряда жизни люди компенсируют подобным образом.

При этом потенциальных развлечений вокруг стало столь много, что успеть оценить их и посетить хотя бы половину из них попросту невозможно физически. То есть, формируется и собирается в одном месте огромная масса ненужной, развлекательной, зачастую адвертативной (рекламной) информации, которая весьма агрессивно пытается заполучить себе внимание и время человека. Подобные попытки присвоения человеческого времени могут повредить его объективному восприятию реальности, ибо крайне затруднительно в «медиапространстве» [9] отличать нужную информацию от ненужной. Как бы то ни было, театр яв-

ляется видом интеллектуального досуга, и выбор человека сходить именно в театр – это очень осознанный и серьёзный выбор в реалиях нашего времени. А погоня за развлечениями рано или поздно повлияет на отток зрителя от новой театральной формы иммерсивного спектакля. В конце концов, театр не должен становиться аттракционом или превращаться в шоу. Это тупиковый путь развития, и иммерсивному театру срочно нужно приобретать особенные и самостоятельные черты для того, чтобы выжить и остаться именно театральным направлением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что же иммерсивный театр являет собой в нынешней театральной эпохе — очередное модное театральное течение, которое в постмодернизме имеет место быть и развиваться, и ставшее модным у авангардной театральной публикой, или же это окончательная самостоятельная театральная форма, провозглашающая новую театральную действительность?

Возможно, что в скором времени иммерсивный театр ждёт ещё много видоизменений, и, если большинство из них будет основано на коммерциализации ради финансового выживания и борьбе за внимание публики, художественная ценность этого театрального направления будет поставлена под вопрос. Помочь иммерсивному театру может изменение нынешних модных течений в среде театрального авангарда, более стабильная экономическая ситуация, которая не будет заставлять театральных деятелей строить свои спектакли в сторону визуализации ради более быстрого производства и экономии. Также свою лепту может внести грамотное использование технологий, хотя иммерсивный театр как раз активно внедряет в себя довольно смелые инновации в виде важной роли света, звука и прочего. Но, возможно, возвращение на сцену станет для иммерсивного театра спасительным решением, ведь это отдалит трансформацию театрального направления от превращения в визуализированное шоу. На данный момент главное для иммерсивного театра — попытаться оставаться именно театром, не превращаясь в шоу-аттракцион, не терять свои уникальные черты театра погружения и не бросать попытки идти от внутреннего к внешнему, дабы этот театр благотворно влиял на современного зрителя и развивался самостоятельно как уникальное театральное направление. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон. А. Театр в реальном пространстве в век цифровой реальности / Арнольд Аронсон; текст подготовили Юлия Клейман и Кристина Матвиенко // Сцена. - 2019. - № 5 (121). - С. 57-60: 5 ил.
2. Бодрийяр. Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Жан Бодрийяр; [пер. с фр., послесл. и примеч. Е.А. Самарской]. - Москва: Республика: Культурная революция, 2006. - 268, [1] с.: ил.; 22 см. - (Мыслители XX века). Библиогр.: с. 246-247. - Указ. имен: с.265-266. - 2000 экз. - ISBN 5-250-01894-7.
3. Бураченко. А. И. Онлайн-спектакль: опыт типологического анализа // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: сайт. 2021. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/onlayn-spektakl-opyt-tipologicheskogo-analiza/viewer (дата обращения: 11.11.2022).
4. Гордиенко. Е. И. Между вторжением и совместным опытом: К вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: сайт. 2022. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-vtorzheniem-i-sovmestnym-opytom-k-voprosu-o-vzaimootnoshenii-spektakley-v-publichnom-prostranstve-so-sredoy/viewer (дата обращения: 13.11.2022).
5. Гройс Б. Дефикционализация фиктивного: искусство и литература в интернете // Логос. – 2015. – Т. 25, № 4.
6. Деникин, А. А. Постцифровая эстетика в художественных практиках цифрового искусства // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: сайт. 2017. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/posttsifrovaya-estetika-v-hudozhestvennyh-praktikah-tsifrovogo-iskusstva/viewer (дата обращения: 15.11.2022).
7. Каранович. Д. Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет / Дияна Каранович // Петербургский театральный журнал. - 2018. - № 3 (93). - С. 100-106 : 11 ил.
8. Клейман. Ю. А. Один в театре: Феномен спектакля для одного зрителя // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: сайт. 2022. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/odin-v-teatre-fenomen-spektaklya-dlya-odnogo-zritelya/viewer (дата обращения: 20.11.2022).
9. Маклюэн. М. Х. Понимание медиа: внешние расширения человека /Маршалл Маклюэн ; пер. с англ. В.Г. Николаева. -Москва: Гиперборея : Кучково поле, 2007. - 462, [2] с. ; 21 см. - (Публикации Центра Фундаментальной Социологии).
10. Фишер-Лихте. Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. - Москва: Play&Play: Канон- плюс, 2015, [т.е. 2014]. - 375 с.; 23 см. Кн. фактически изд. в 2014 г. - Библиогр. в подстроч. примеч. - 1000 экз. - ISBN 978-5-88373-443-3.
11. Хабермас. Ю. Философский дискурс о модерне: [Сб. лекций] / Юрген Хабермас; Пер. с нем. [М.М. Беляева и др.; Науч. ред. и авт. послесл. Е.Л. Петренко]. - М.: Весь мир, 2003. – 414 с.; 22 см. - (Тема). Загл. и авт. ориг.: Der philosophische diskurs der moderne / Jurgen Habermas. - Библиогр. в примеч. в конце лекций. - Имен. указ.: с. 411-414. – ISBN 5-7777-0263-5.
12. Biggin. R. Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk. Hardcover – 21 Sept. 2017. – ISBN 978-3319620381.
13. Goldberg. R. Performance now: live art for the 21st century / RoseLee Goldberg. - London: Thames & Hudson, 2018. - 271 p.: ill., col. ill.; 28 см. Указ.: с. 268-271. – ISBN 978-0-500-02125-5.

ОТ ШЕСТИ ДО ШЕСТИДЕСЯТИ

АГЛАЯ ПРОКОФЬЕВА

ТЮЗ имени А.А. Брянцева при поддержке Министерства культуры провёл II межрегиональный театральный фестиваль «Б'ART'О». Пятнадцать детских коллективов из разных городов России сыграли свои поэтические спектакли, а также поучаствовали в масштабной внутренней программе, направленной на развитие сценических навыков. Параллельно проходила драматургическая лаборатория «ПЬесочница», где артисты театра познакомили с тремя пьесами современных молодых драматургов: Петра Вяткина, Екатерины Тимофеевой и Андрея Бикетова. Детское жюри активно участвовало в обсуждении читок и выбрало пьесу-победителя.

Драматургических лабораторий в России много, но мало где главными членами жюри оказываются дети от 6 до 12 лет. Для ТЮЗа имени А.А. Брянцева исключительно важно услышать голос современного поколения и узнать, что интересно юному зрителю. «ПЬесочница» даёт такую возможность. В течение трёх дней на Новой сцене театра проходила читка пьес. Чтецами стали артисты ТЮЗа, а режиссёром — тоже актриса, Елизавета Прилепская. Обсуждение пьес проходило под руководством Марии Сизовой. На конкурс было прислано 80 пьес, а отобраны три, показавшиеся самыми яркими и адресованными к детям в возрасте от 6 лет.

На лаборатории «ПЬесочница» в ТЮЗе им. А.А. Брянцева. Читки и обсуждения. Фото предоставлено пресс-службой ТЮЗа им. А.А. Брянцева.

Петр Вяткин — художественный руководитель частного театра им. Алехандро Валенсио, актёр, режиссёр и драматург, его пьеса «Лучший горох в городе» получила приз на фестивале Николая Коляды в номинации «Лучшая пьеса для камерной сцены 2022». Произведение «Едят ли ведьмы своих внуков» с юмором и теплом размышляет над семейными конфликтами и возможностями их разрешения. Главный герой впервые попадает к своей бабушке, которую по рассказам родителей воспринимает ни много, ни мало как ведьму. Таинственная квартира, где каждый предмет становится больше своего реального размера, притягивает ребенка. Он пытается разоблачить ведьму и становится зрителем колдовского сеанса. Пьеса написана живым, ярким языком, фантастика в ней проникает в реальность, добавляя происходящему юмора и иронии. Жанровое определение пьесы «Страшная комедия для детей и их родителей», 6+ предполагает семейный просмотр, где каждый сможет найти близкие для себя смыслы. Авторские ремарки ри-

На лаборатории «Пьесочница» в ТЮЗе им. А.А. Брянцева. Читки и обсуждения.

На лаборатории «Пьесочница». Читки и обсуждения.

суют картины разыгравшегося воображения мальчика, находящегося на переходной стадии от детства к взрослению и научно объясняющего всё, что происходит вокруг. Это борьба фантазии и рациональности, тесная взаимосвязь и взаимопроникновение одного в другое рисует объёмный мир человеческой жизни, где есть место всему. Пьеса стала лауреатом лаборатории.

Андрей Бикетов - драматург, поэт, эссеист, лауреат конкурсов драматургии «Евразия», «Время драмы», «Литодрама», «Конкурс конкурсов» в рамках фестиваля «Золотая маска». Пьеса «Разговор о летающих бобрах» обращена к самому юному зрителю, наполнена юмором, возникающим из-за игры слов и особенностей восприятия мира главными героями. Пьеса получилась исключительно актёрской: обаятельные герои вызывали горячий отклик у детей. Ритмическая организация текста и словесная характеристика героев как бы отдаёт дань традициям Барто и Чуковского. Ёжик нашёл перышко и пытается понять, кому оно принадлежит, приглашая к размышлениям своих друзей. В качестве обладателя «того-самого» выбирают «самое странное животное» Бобра и заставляют его учиться летать, чтобы стать особенным. Бобр удирает от своих друзей, полагая, что мечта — это хорошо, но в хатке спокойнее. Загоревшись идеей научить Бобра летать, Ежик, Крот и Тигренок не замечают фактов действительности и упрямо идут вперёд. Это зашоренность сознания близких людей и желание, чтобы человек соответствовал их представлению о нём, может нанести моральные (а иногда и физические) травмы, поэтому очень важно принимать близких и ближних такими, какие они есть.

Екатерина Тимофеева – студентка Высшей школы сценических искусств К. Райкина, финалистка драматургических конкурсов «Любимовка», «Ремарка», «Евразия», «Баденвайлер» и др. Её пьесы идут во многих театрах России. На лаборатории прочитали пьесу «Полина ищет па» (в следующем году в двух театрах страны она будет поставлена). Девочка, от одиночества придумавшая себе подругу Алису, отправляется в Петербург на поиски своего отца, о котором она ничего не знает. Главным толчком к такому шагу оказывается мнение общества: победившую в некоем соревновании семью отказываются снимать в рекламном ролике, потому что она неполная. В пьесе много действующих лиц и сюжетных линий, но главной оказывается линия взаимоотношений в семье, поисков контакта. История заканчивается абсурдом – для рекламного ролика снимают людей из разных семей. Серьёзная подростковая пьеса интересна своей приключенческой линией и обаянием главной героини - бунтарки. Жанр путешествия позволяет познакомиться с разными характерами, увидеть срезы различных миров и примерить на себя чужие судьбы. Девочка выходит за грань привычного мира, стремясь узнать отца, хочет что-то понять про себя, взрослеет, а мама с бабушкой понимают, как важно честно говорить со своим ребенком. Хэппи-энда в пьесе нет, но есть вопросы, которые касаются каждого из нас. ■

А
Абдель Фаттах Юлия 15
Абросимова Нина Анатольевна 17, 18
Аверкина Марина Петровна 17
Авраменко Евгений Александрович 31
Аджубей Алексей Иванович 44
Азизян Марина Цолаковна 41
Азаров Денис Николаевич 14, 15
Акимова Евгения Игоревна 18
Акимова Ирина Михайловна 41
Альмединген Борис Алексеевич 37
Аманбаева Элмира Курманбековна 24
Амбруаз Тома (Ambroise Thomas) 72
Андгуладзе Давид Ясонович 63, 64
Анисимов Андрей Иванович 18
Антипкина Людмила Васильевна 18
Антонов Денис 32 Апексимова
Ирина Викторовна 79
Атаманский Иван Андреевич 109
Ахматова Анна Андреевна 32

Б
Байер Йозеф (Bayer Josef) 72
Бакст Лев (Леон) Самойлович 31, 71-74
Бала Амритлал 96
Балашевич Ирина Андреевна 40, 41
Балгазина Азалия Ахметовна 16
Барто Агния Львовна 114
Бархин Сергей Михайлович 38
Батагова Татьяна Эльбрусовна 54
Батлер Джудит 96
Бедоев Шалва Евгеньевич 53
Безирганова Инна Анатольевна 57, 61
Белинский Виссарион Григорьевич 11
Бенедиктов Станислав Бенедиктович 38
Бенуа Александр Николаевич 32, 37
Бергер Хельмут 58
Бернар Сара (Bernhardt Sarah) 74
Бертман Дмитрий Александрович 80
Бикетов Андрей 113, 114
Блок Александр Александрович 37
Бовуар Симона де 96
Богданова Полина 14
Богомолов Константин Юрьевич 79
Бородин Александр Порфирьевич 69
Бородулин Александр Дмитриевич 4, 5
Бранновер Александр 58
Бриттен Бенджамин 68
Брызгалов Михаил Аркадьевич 78
Буйян Абул Башер МД Зиаул Хок 95, 104
Булгаков Михаил Афанасьевич 13
Бураков Николай 94
Бентинк Уильям 99
Бхаттачарья Ашутош 99, 104

В
Вайнштейн Тимур Леонидович 78
Варсимашвили Автандил Эдуардович 64
Васадзе Акакий Алексеевич 58
Вентури Лионелло 57
Веригина Валентина Петровна 37
Виноградов Иван Григорьевич 42
Воробьёв Андрей Михайлович 79
Вяткин Петр 113

Г
Гаджибеков Узеир Абдул-Гусейн оглы 28, 30
Гаев Юрий Александрович 10
Галкин Максим Викторович 6, 7, 8, 9
Гара Наталья Шамильевна 6
Гауль Франц (Gaul Franz) 72
Гауптман Герхарт 4
Геродот 55
Гете Иоганн Вольфганг фон (Goethe Johann Wolfgang von) 72
Гибсон Уильям 64
Гиппиус Татьяна Николаевна 37
Гиро Эрнест (Guiraud Ernest) 72
Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна 32
Глинка Михаил Иванович 69
Гоголь Николай Васильевич 11, 12, 58, 60, 61
Головин Александр Яковлевич 37
Гольдони Карло 32
Горенштейн Александр Борисович 41
Горький Максим 72
Гоцци Карло 32
Григорьев Борис Дмитриевич 32, 37
Гугушвили Этери Николаевна 61
Гудожникова Елена Николаевна 18, 30

Д
Данилов Кирилл Анатольевич 20-22
Дадашев Ариф 90
Данилян Сергей Беникович 79
Даргомыжский Александр Сергеевич 69
Дегтярёв Алексей Николаевич 12
Дзускаева Клавдия Увизикоевна 53
Ди Капуа Джулиано 32
Диссанаяке Наталия (Dissanayake Natalia) 73
Дитятковский Григорий Исаакович 32
Дишдишян Рубен Левонович 79
Дмитриев Владимир Владимирович 37
Долидзе Кети Семеновна 62
Долуханян Александр Павлович 7
Дорлиак Нина Львовна 66, 69
Достоевский Федор Михайлович 56, 59
Дрожникова Наталья Викторовна 78
Дюмезиль Жан 54
Дюрренматт Фридрих 64
Дягилев Сергей Павлович 31-37

Е
Евдокимов Илья Владимирович 41
Евневич Денис Владимирович 21, 22
Егошина Ольга Владимировна 79
Егранов Алексей Павлович 18
Енукидзе Андро Владимирович 56, 62, 63
Ефремов Олег Николаевич 42-49
Ефремов Николай Иванович 43

Ж
Жордания Гизо 61
Жумаева Людмила Алексеевна 80
Жукова Ольга Викторовна 21, 22

З
Запашный Игорь Вальтерович 79
Запольская Габриэла 58
Захаров Марк Анатольевич 58
Захарова Светлана Юрьевна 79

И
Ибсен Хенрик (Ibsen Henrik) 4, 5, 6, 72
Иванова Ольга Павловна 8
Ивашечкина Елена Васильевна 21
Ивлиев Григорий Петрович 78
Иксанов Анатолий Геннадьевич 78
Иоселиани Отар Давидович 58
Ипполитов Аркадий Викторович 31, 32
Иргит Айдызана 29

К
Кажлаев Мурад Магомедович 87
Казанова Джакомо Джироламо 31,
Казанова Франческо Джузеппе 31
Казноб Галина 71
Какабадзе Поликарп Малхазович 63
Каналетто (Каналь Джованни Антонио) 32
Каневская Лариса 21
Кантария Александр 64
Капустин Евгений Сергеевич 15
Касрадзе Нино 63
Катаев Валентин Петрович 10
Катон Йожеф 58
Качалов Василий Иванович 44
Квасхвадзе Нана 61
Киквадзе Хатуна 62
Киселёв Юрий Викторович 6, 11
Климовицкая Ирина Игоревна 31
Клычков Сергей Антонович 7
Книппер-Чехова Ольга Леонардовна 42, 43
Козловский Иван Семёнович 67
Кокаев Алан Таймуразович 50
Кокойти Агунда Татаркановна 53, 55
Кокойти Татаркан Ясонович 53
Колб Игорь Павлович 79
Коляда Николай Владимирович 113
Комиссаржевская Вера Федоровна 37
Копков Александр Андреевич 6, 7, 8, 9, 11, 13
Корзникова Кристина Игоревна 13
Коробейников Андрей 42, 43, 45, 46, 48, 49
Коростылев Вадим Николаевич 58
Корш Фёдор Евгеньевич 72
Краева Ольга Александровна 31
Кремер Янина Борисовна 20-22
Кривоносов Михаил Михайлович 12
Крок Кирилл Игоревич 79, 88
Крылов Виктор Александрович 72
Кузин Александр Сергеевич 20-22
Кузнецов Александр Васильевич 41
Кутателадзе Анзор 61, 64
Куулар Анзат 29
Кушиташвили Василий 58
Кэри Уильям 99 Кюстин Астольф де 32

Л
Лаврушин Михаил Егорович 13
Лапиашвили Парнавоз 58
Левенталь Валерий Яковлевич 45
Левинсон Андрей Яковлевич 74
Левыкин Алексей Константинович 79
Легат Николай Густавович 72
Лихачёва Елизавета Станиславовна 79
Лонги Пьетро 31
Лордкипанидзе Григорий Давидович 57, 58, 62, 64
Лукас Джордж 9
Львовская Ида 73
Любимов Юрий Петрович 58

М
Магалашвили Тенгиз 58
Майнашева Алина Валерьевна 24
Макухин Сергей Александрович 7
Макухина Анастасия Владиславовна 88
Мандель Семён Соломонович 87
Матисс Анри Эмиль Бенуа 53
Манджиев Аркадий Наминович 16, 30
Манджиев Борис Наминович 16, 17, 19, 23-30
Марджанишвили Константин Александрович 61
Маяковский Владимир Владимирович 10, 44
Мгалоблишвили Нодар Александрович 58
Мегвинетухуцеси Отар Вахтангович 58
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 31, 37
Месхишвили Ладо (Владимир Владимирович) 58
Метелица Наталья Ивановна 31
Метнер Николай Карлович 69
Михайлов Павел Евгеньевич 17
Михайлов Дмитрий Вячеславович 29
Микеладзе Александр 58
Миллет Кейт 100, 103
Мильтинис Юозас 58
Мишанина Валентина Ивановна 16
Мишечкин Дмитрий Михайлович 16, 17, 19, 23-30
Мищевский Анатолий Михайлович 66
Могучий Андрей Анатольевич 32
Мойшан Шахман 104
Мольер Жан-Батист 20-22
Морозова Екатерина Борисовна 23
Морякин Владимир Николаевич 21
Мухаметшина Рамиза Санировна 16

Н
Назирова Нина Набиевна 80
Наксыл Виктор 29
Нараян Деб 98, 99, 102, 103
Нахида Султана 96-98
Немирович-Данченко Владимир Иванович 66
Немцева Ольга Евгеньевна 7
Ненахов Дмитрий Владимирович 12
Нефёдов Степан Дмитриевич 16
Нечаев Андрей Сергеевич 83
Никифорова Ирина Валерьевна 7, 12
Никоненко Виктор Леонидович 39-41, 83-85
Никоненко Илария Викторовна 83
Нуриджанова Галина Ивановна 54
Нуштайкин Анатолий Николаевич 18
Ньяратна Рамгати 96

О
Овчинникова Светлана Ильинична 61
Озаровский Юрий Эрастович 72
Ондур Саяня Май-ооловна 24, 25

П
Пайгильдина Венера Ивановна 29
Паксашвили Лери 62
Пачуашвили Джейран 58
Петипа Мариус (Petipa Marius) 72
Пётр Великий (Петр I Алексеевич) 32
Пинтер Гарольд 63
Пиросмани Нико 61
Писаренко Галина Алексеевна 65-70
Плиева Жанна Васильевна 53, 54, 55
Плотов Сергей Юриевич 83
Подгорбунская Любовь Николаевна 6
Полунин Сергей Владимирович 42, 43, 45, 49
Попов Юрий Георгиевич 6, 7, 8, 9, 11, 13
Прилепская Елизавета 113
Пришелец Антон (Ходаков Антон Ильич) 7
Прокопенко Наталия Игоревна 21, 22
Прокофьева Аглая 113
Путин Владимир Владимирович 53
Пуччини Джакомо 66
Пушкин Александр Сергеевич 38, 43, 44, 47, 48
Пшавела Важа 58

Р
Распутин Валентин Григорьевич 13
Рахлин Илья Яковлевич 87
Рахманинов Сергей Васильевич 69
Репина Анна Николаевна 16, 17, 19, 28, 29

Римский-Корсаков Николай Андреевич 69
Рихтер Святослав Теофилович 67-69
Родионов Дмитрий Викторович 38, 77
Родькин Денис Александрович 79
Розов Виктор Сергеевич 45
Рой Апурба Кумар 99
Рой Раджа Рам Мохан 99
Рокейя Кабир 103
Рокибул Хасан 99
Роллан Ромен 58
Ростан Эдмон (Rostand Edmond) 72
Ростопчина Юлия Александровна 12
Рубинштейн Ида Львовна 71-74
Рубцов Александр Михайлович 38

С
Савинов Алексей Алексеевич 31
Савченков Андрей Александрович 8, 13
Сагатаев Алексей Владимирович 24
Сайдур Рахман Липон 99
Сайед Джамиль Ахмед 95
Салчак Ачыты 29
Самаркина Галина Яковлевна 18
Сапрыкин Владимир Васильевич 21, 22
Сапунов Николай Николаевич 37
Саранкин Антон Алексеевич 16, 19, 29
Свиридов Георгий Васильевич 9, 10, 11
Сезанн Поль 53
Сельвинская Татьяна Ильинична 38, 39, 41
Семенов Леонид Петрович 55
Сен Динешчандра 104
Серебровский Владимир Глебович 38
Сизова Мария 113
Сикоев Тимур Мисостович 54-56
Симонов Николай Игоревич 42
Сиповская Наталия Владимировна 41
Сихарулидзе Гизо 58
Скорик Николай Валерьевич 42, 47
Скорнецкий Сергей Борисович 83
Скосырская Светлана Павловна 6, 9
Слоним Андрей Евсеевич 65
Слонимский Сергей Михайлович 54
Собинов Леонид Витальевич 72
Собко Вадим Николаевич 58
Соколова Ольга Эдуардовна 81
Сомов Константин Андреевич 37
Софокл (Sophocle) 71, 72, 107
Спасоломская Татьяна Николаевна 41
Спилберг Стивен 9
Сталин Иосиф Виссарионович 47, 48
Станиславский Константин Сергеевич 4,5,13,14, 47, 66
Стерликова Люба 87
Стрельцова Елена Ивановна 4
Супьянов Ибрагимхалил 28, 30
Струуа Роберт Робертович 63
Суворин Алексей Сергеевич 73
Сумбаташвили Иосиф Иосифович 58
Сучков Юрий Александрович 31
Схиртладзе Тамара 58

Т
Табукашвили Реваз Шалвович 58
Таксиду Ольга 63
Тания Султана 97-99
Тархан-Моурави Реваз 58
Теляковский Владимир Аркадьевич 73, 74
Тиме Елизавета Ивановна 37
Тхапсаев Владимир Васильевич 56
Тимофеева Екатерина 113, 114
Титов Дмитрий Вячеславович 7
Толстой Алексей Константинович 6
Толстой Алексей Константинович 6, 7, 8, 9, 13
Толстой Лев Николаевич 60, 62, 72, 107
Тома Луи (Thomas Louis) 72
Тонковидов Василий 21
Топоев Валерий Валентинович 24
Трегубов Алексей 14, 15

У
Уильямс Джордж 9
Устинов Юрий Семёнович 41

Ф
Фарида Ахтер 97
Февр Фредерик (Fevre Frédérique) 72
Фёдорова Мария Владиславовна 41
Филатов Леонид Алексеевич 27
Филиппова Юлия Александровна 8, 13
Филиппова Влада Валерьевна 21, 22

Х
Хабенский Константин Юрьевич 42-49
Халипова Елена Вячеславовна 75-82
Хаптаханов Виктор Алексеевич 26
Ханушкевич Адам 63
Хасрайтер Йозеф (Hassreiter Josef) 72
Хетагуров Коста Леванович 53
Ходова Виола Николаевна 50, 53, 55
Ходов Николай Владимирович 53

Ц
Цагараев Валерий Андреевич 53
Цатурова Карина Сергеевна 77
Цветкова Екатерина 43, 47
Церетели Акакий Ростомович 63
Церетели Нана 63

Ч
Чайковский Пётр Ильич 67-69
Чаптыкова Мария Сергеевна 24, 27
Чаптыкова Светлана Семёновна 24, 27
Челидзе Айвенго 57-64
Чернов Дмитрий Васильевич 83
Черноусов Никита 14
Чехов Антон Павлович 4, 42, 46, 47, 48, 61, 77, 80, 106
Чехова Мария Павловна 43
Чибиров Людвиг Алексеевич 55
Чиганов Олег Викторович 13
Чудаев Тимофей Андреевич 18
Чуковский Дмитрий Дмитриевич 37
Чуковский Корней Иванович 114

Ш
Шалык Начын Кара-оолович 24, 25
Шах-Азизова Татьяна Константиновна 61
Швейцер Михаил Абрамович 10
Швыдкой Михаил Ефимович 75, 76, 78
Шейко Николай Михайлович 32
Шекспир Уильям 61, 78, 83-85, 107
Шимановская Ксения Володаровна 39, 41
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 45
Шоу Бернард 62
Шукшин Василий Макарович 13
Шураева Галина Борисовна 23

Э
Эрдман Николай Робертович 11
Эрьзя Степан Дмитриевич 16, 17, 18
Эрикссен Елена Борисовна 79

Я
Яворская Лидия Борисовна 72

Абул Башер МД Зиаул Хок Буйян, соискатель ученой степени кандидата наук Российского института театрального искусства – ГИТИС, доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки, Бангладеш. Научный руководитель – Шахматова Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС
ziatheatre@gmail.com

Авраменко Евгений Александрович, театровед, театральный критик, режиссёр, преподаватель истории театра в Санкт-Петербургской государственной академии управления городской средой, градостроительства и печати, а также в петербургском Художественно-техническом институте, эксперт и член жюри различных международных и всероссийских премий и фестивалей.
eugenavr@gmail.com

Атаманский Иван Андреевич - аспирант кафедры театрального искусства Института Современного Искусства (ИСИ), г. Москва.
ivan_0997@mail.ru

Балгазина Азалия Ахметовна, театровед, автор публикаций по театральному искусству в различных изданиях, куратор театральных выставочных проектов, автор биобиблиографического справочника «Режиссеры театров Башкортостана», справочника «Репертуар Башкирского академического театра драмы им. М. Гафури, заведующая музеем Башкирского театра драмы имени М. Гафури.
azalia78@inbox.ru

Безирганова Инна Анатольевна, театровед, доктор филологических наук, зав. музеем Тбилисского русского драматического театра им. А. С. Грибоедова, кандидат искусствоведения.
inessabez@mail.ru

Богданова Полина Борисовна, кандидат искусствоведения, театровед, культуролог, автор книг: «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим», «Режиссеры – шестидесятники», «Режиссеры – семидесятники: культура и судьбы» и др.
polina11@mail.ru

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

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор журнала «Сцена», автор статей о театре в российской и зарубежно дической печати, автор книг о театре.
4irivili@mail.ru

Каневская Лариса Михайловна, театровед, театральный критик, редактор независимого интернет-издания «Мнение».
larisakanevskaya@yandex.ru

Кокаев Алан Таймуразович, проректор по инвестиционному развитию и управлению имуществом Северо-Осетинского государственного университета имени Коста Хетагурова, заслуженный артист Республики Северная Осетия – Алания.
at.kokaev@nosu.ru

Макухина Анастасия Владиславовна, аспирантка ФГБ НИИ «Государственный институт искусствознания», основатель диджитал-агентства «Mavlan Agency».
nastua.nastya2000@gmail.com

Морозова Екатерина Борисовна, кандидат искусствоведения, театральный критик, педагог кафедры истории зарубежного театра ГИТИС, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.
morozova0507@gmail.com

Прокофьева Аглая (наст. фам. Ронгинская Елизавета), театральный критик, кандидат филологических наук.
zorra4@yandex.ru

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, главный редактор журнала «Сцена», кандидат искусствоведения, секретарь СТД РФ, доцент ГИТИС, куратор выставочных проектов, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати.
dr_rodionov@mail.ru

Рубцов Александр Михайлович, зам. главного редактора журнала «Сцена», куратор выставочных проектов, заслуженный артист РФ.
a.rubtsov@bk.ru

Скорик Николай Лаврентьевич, режиссер, педагог, заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера Московского государственного института культуры - член ученого совета, профессор, заслуж. артист РФ.
mxat@mxat.ru

Слоним Андрей Евсеевич, заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, режиссёр-постановщик Государственного академического Большого театра Узбекистана имени Алишера Навои.
vim.galina@yandex.ru

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

Стрельцова Елена Ивановна, историк театра, кандидат искусствоведения, автор книг «Плен утиной охоты. О творчестве А. Вампилова»; «Частный театр в России. От истоков до начала XX века»; «Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет».
streltsovaei@gmail.com

Халипова Елена Вячеславовна, декан Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультет) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор юридических, социологических наук, профессор.
khalipova.elena@ icloud.com

Ivan Atamansky, postgraduate student of the Theatre Art Department, the Institute of Contemporary Art, Moscow.
ivan_0997@mail.ru

Evgeny Avramenko, theatre scholar, theatre critic, theatre director, Lecturer in Theatre History at the St. Petersburg State Academy of Urban Environment Management, Urban Planning and Printing, as well as at the St. Petersburg Art and Technology Institute, expert and jury member of various international and all-Russian awards and festivals.
eugenavr@gmail.com

Azalia Balgazina, theatre scholar, author of publications on theatre art in various editions, curator of theatre exhibition projects, author of the bio-bibliographic reference book, "Theatre Directors of Bashkortostan", and "The Repertoire of the Gafuri Bashkir Academic Drama Theatre" reference book, Head of the Gafuri Bashkir Academic Drama Theatre Museum.
azalia78@inbox.ru

Inna Bezirganova, theatre scholar, Doctor of Philological Sciences, Head of the Museum of the Griboyedov Tbilisi Russian Drama Theatre Museum, Candidate of Art Criticism.
inessabez@mail.ru

Polina Bogdanova, Candidate of Art Criticism, theatre scholar, culture expert, author of the books: "The Logic of Changes. Anatoly Vasilyev: between the Past and the Future", "Theatre Directors of the Sixties", "Theatre Directors of the Seventies: Culture and Fate", etc.
polina11@mail.ru

Natalia Kaminskaya,
theatre scholar, theatre critic, Editor of the Stage magazine, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
4irivili@mail.ru

Larisa Kanevskaya,
theatre scholar, theatre critic, Editor of The Opinion, an independent online publication.
larisakanevskaya@yandex.ru

Galina Kaznob, research chemist by education, has been engaged in research in the field of theatre art for many years, in particular, Ida Rubinstein's creative biography; lives and works in Paris.
idarubinstein1883@gmail.com

Elena Khalipova, Dean of the Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities (Faculty), the Lomonosov Moscow State University, Doctor of Juridical Sciences, Doctor of Sociological Sciences, Professor.
khalipova.elena@icloud.com

Alan Kokayev, Vice Rector for Investment Development and Property Management of the Kosta Khetagurov North Ossetian State University, Honoured Artist of the Republic of North Ossetia-Alania.
at.kokaev@nosu.ru

Anastasia Makukhina, postgraduate student of the State Institute for Art Studiesm, a Federal State Budget Research Institute; founder of the MavlanAgency digital agency.
nastua.nastya2000@ gmail.com

Ekaterina Morozova, Candidate of Art Criticism, theatre critic, Lecturer at the Foreign Theatre History Department of the Russian Institute of Theatre Arts - GITIS, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.
morozova0507@gmail.com

Aglaya Prokofyeva
(the pen name of Elizaveta Ronginskaya), theatre critic, Candidate of Philological Sciences.
zorra4@yandex.ru

Dmitry Rodionov, theatre scholar, Chief Editor of the Stage magazine, Candidate of Art Criticism, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian Institute of Theatre Arts - GITIS, curator of exhi-bition projects, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
dr_rodionov@mail.ru

Alexander Rubtsov, Deputy Chief Editor of the Stage magazine, curator of exhibi-tion projects, Honoured Artist of the Russian Federation.
a.rubtsov@bk.ru

Nikolai Skorik, theatre director, lecturer, Head of the Directing and Actor Skill Department, the Moscow State Institute of Culture - Member of the Academic Council, Professor, Honoured Artist of the Russian Federation.
mxat@mxat.ru

Andrei Slonim, Honoured Art Worker of the Republic of Uzbekistan, Stage Director of the Alisher Navoi State Academic Big Theatre of Uzbekistan.
vim.galina@yandex.ru

Lyuba Sterlikova, artist, art scholar; works in Washington, D.C. (USA), lectures on history of the poster.
luba@rcn.com

Elena Streltsova, theatre historian, Candidate of Art Criticism, author of the books: "Captivity of Duck Hunting. On the Creative Work of Alexander Vampilov", "Private Theatre in Russia. From the Origins to the Early 20th Century", "An Heir. The Space of Chekhovian Text. Articles over the Years".
streltsovaei@gmail.com

Abul Basher Md. Ziaul Haque Bhuyan, applicant for the degree of Candidate of Sciences at the Russian Institute of Theatre Arts - GITIS, Assistant Professor at the Department of Theatre and Performance Studies, University of Dhaka, Bangladesh. Scientific Adviser: Elena Shakhmatova, Candidate of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor, Head of the Scientific Department at the Russian Institute of Theatre Arts - GITIS.
ziatheatre@gmail.com,
ziatheatre@du.ac.bd

СТАНИСЛАВСКИЙ 160

Константин Станиславский «Письмо гимназисту А.Д. Бородулину». Публикация посвящена переписке Станисла ского с юным гимназистом Бородулиным, влюбленнымв искусство театра. Переписка состоялась в 1901 году, ответ режиссера опубликован впервые в 1960 году, а письмо гимназиста – в 2022.
Ключевые слова: Бородулин, Станиславский, Художественный театр, спектакль, Ибсен

СПЕКТАКЛЬ

Елена Стрельцова «Золотой телец. Размышления после спектакля». В статье исследованы проблематика и образная система спектакля «Слон» драматурга А. Копкова (1907-1942) в Брянском театре драмы им. А.К. Толстого. Режиссёр Юрий Попов. Художник Максим Галкин. Дан анализ актёрского исполнения, жанровых особенностей и композиции. В основе композиции - конструктивистский монтаж. Его поэтика рождает современный, художественно целостный спектакль о времени «великого перелома».
Ключевые слова: пьеса «Слон», Александр Копков, Юрий Попов, Юрий Киселёв, поэтика конструктивизма, Великий перелом, Синяя блуза, Георгий Свиридов, Маяковский, Валентин Катаев

Полина Богданова «История, у которой нет конца». В рецензии на спектакль Электротеатра «Станиславский» «Черная пурга» Анастасии Букреевой в постановке Дениса Азарова анализируется интерпретация новой пьесы на современной сцене.
Ключевые слова: Букреева, Азаров, Трегубов, спектакль, сценография, образ

ФЕСТИВАЛИ

Азалия Балгазина «Эрьзя. Летящий к свету». В рецензии на спектакль Мордовского национального театра (г. Саранск), посвящённого великому скульптору Степану Эрьзя, анализируется художественный образ спектакля, его идейно-тематическая концепция, средства и приёмы выразительности, подробно описана актёрская работа исполнителя главной роли и сценография.
Ключевые слова: Степан Эрьзя, Мордовский национальный театр, Борис Манджиев, Анна Репина, Дмитрий Мишечкин

Лариса Каневская «Уроки самарской режиссуры». Рецензия на спектакль Самарского театра драмы им. Горького «Тартюф» Мольера в постановке Александра Кузина, рассказ о новом прочтении хрестоматийной пьесы.
Ключевые слова: Данилов, Кузин, Кремер, комедия, Мольер, маска

Екатерина Морозова «Обетованная земля Бориса Манджиева». Обзор фестиваля национальных театров «МанджиевФест», прошедшего в столице Калмыкии Элисте и посвящённого спектаклям одного режиссёра на разных сценах страны.
Ключевые слова: Манджиев, Элиста, Республика Калмыкия, национальные традиции

ВЫСТАВКИ

Евгений Авраменко «...И улыбается под сотней масок — Смерть». Статья посвящена выставке «Любовь к трем апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева» в Шереметевском дворце Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Цель выставки — исследование влияния Венеции XVIII века на артистический Петербург Серебряного века. Кураторы вынесли в заглавие экспозиции два имени — Казанову и Дягилева — как её смысловые опорные точки, но, по сути, её главным героем стал Мейерхольд. Проект получился о закате Российской империи, о том, как предчувствовали его художники разных направлений. Неудивительно, что мотив гибнущей красоты, образы смерти проходят через всю выставку, содержательно соединяя два города, Венецию и Петербург.
Ключевые слова: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, commedia dell'arte, Венеция, Серебряный век, Мейерхольд Вс. Э., Дягилев С. П., Казанова Д. Д., Сомов К. А.

Дмитрий Родионов, Александр Рубцов «Птицы, цветы и мечты». Статья рассказывает об одноименной выставке живописи, созданной художниками театра и посвященной памяти Станислава Бенедиктова. Живопись и графика театральных художников была представлена в Зелёном зале Государственного института искусствознания.
Ключевые слова: Бенедиктов, Бархин, Серебровский, Устинов, Шимановская, Горенштейн

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР

Николай Скорик «Немного тишины... К юбилею Олега Ефремова». Сценарий благотворительного вечера к 95-летию со дня рождения Олега Ефремова в МХТ им. А.П. Чехова.
Ключевые слова: МХТ, Ефремов, Хабенский, Скрябин, Коробейников, Полунин

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Алан Кокаев «Осетинский театр художника: спектакль "Небесное зеркало" обрядового театра "Арвайдан" Виолы Ходовой». Театральный художник из Северной Осетии Виола Ходова создала в 1999 году спектакль «Арвайдан» и выступила как автор идеи, режиссер-постановщик, художник-сценограф, художник по костюмам. «Арвайдан» в переводе с осетинского – «Небесное зеркало». Спектакль, умножающий название театра, стал главным в репертуаре проекта и принес всероссийскую и международную славу. Уникальные театральные костюмы и одежда сцены соединили на сцене древний скифо-сарматский-аланский миф, музыку Жанны Плиевой, танец и новаторское воплощение древних аланских образов-символов.
Ключевые слова: театр художника, осетинский театр, Виола Ходова, театральный эксперимент, традиционная культура, экспериментальные декорации, культурное наследие

Инна Безирганова «Айвенго Челидзе – рыцарь грузинской сценографии». Публикация рассказывает о творчестве выдающегося грузинского сценографа Айвенго Челидзе, в ней приводятся высказывания о нём ведущих театральных режиссёров.
Ключевые слова: Челидзе, декорация, оформление, эскиз, макет, пьеса, живопись

ПАМЯТЬ

Андрей Слоним «Служение свету, любви и добру». Статья посвящена личности и творчеству выдающейся оперной певицы Галины Писаренко, событиям её биографии.
Ключевые слова: Писаренко, опера, Рихтер, оперная партия, тембр, актриса

НАСЛЕДИЕ

Галина Казноб «Антигона. Решительный шаг. 1904». Исследователь творчества танцовщицы и актрисы Иды Рубинштейн на этот раз посвящает свою статью постановке пьесы «Антигона» Софокла, где Рубинштейн была и режиссером, и исполнительницей заглавной роли.
Ключевые слова: Теляковский, Бакст, роль, техника речи, постановка, дебют

ОБРАЗОВАНИЕ

Елена Халипова «Приобщать новые поколения к культуре и искусству». О жизни нового факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова – Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере рассказывает его декан Елена Халипова. Факультет предлагает студентам интересную, содержательную учебную программу и готовит менеджеров и продюсеров для сферы культуры и спорта.
Ключевые слова: факультет, продюсирование, культура, искусство, менеджмент, учебный процесс

ТЕАТР КУКОЛ

Наталия Каминская «Замахнуться на Вильяма». В рецензии на спектакль ГАЦТК им. Сергея Образцова «Играем Шекспира» автор рассказывает, как в разных техниках и приёмах кукольного театра играют великие шекспировские пьесы.
Ключевые слова: Шекспир, Никоненко, Плотов, тростевые куклы, ростовые куклы, монолог, фрагмент

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Миллион новобрачных». Материал посвящён музыкальному ревю «Миллион новобрачных», вышедшему в Ленинградском мюзик-холле в 1971 голу, его афише, связанным с ним возрождением этого театра и творчеством художника Семёна Манделя.
Ключевые слова: мюзик-холл, ревю, Мандель, Кажлаев, эстрада, балет

ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Анастасия Макухина «Театральные учреждения в социальных сетях: к вопросам коммуникации со зрителем». Ежеквартальное увеличение количества активной дневной аудитории сетевых платформ и сложившийся тренд на цифровизацию в сфере культуры обуславливает необходимость внедрения театральными учреждениями социальных сетей как средства формирования дополнительного спроса и коммуникации между театром зрителем. Настоящая работа является первой частью большого исследования, посвященному роли социальных сетей в пространстве культурной жизни общества. Основная цель настоящей работы заключается в представлении системного описания, посвящённому основным функциям социальных сетей и их инструментов в бизнес-процессах театра. В исследовании определены основные функции сетевых платформ: формирование дополнительного спроса на театральные блага, увеличение узнаваемости бренда, коммуникация со зрителями, и даны характеристики таких инструментов как таргетированная реклама, конкурсные механики, контент, маркетинговые триггеры и др.
Ключевые слова: социальные сети, экономика театра, общественное благосостояние, SMM, контент, статистика

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян. «Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда "Бехула пускает свой плот против течения"». Предметом исследования в настоящей статье является пьеса Сайеда Джамиля Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения», представляющая собой образец драматургии течения «Театр корней» и являющаяся новой интерпретацией средневекового бенгальского мифа о богине-змее Манасе. Согласно мифу, чтобы с помощью богов воскресить умершего в первую брачную ночь мужа, Бехула пускается в одиночку на плоту против течения. Пьеса представляет собой коллективное творение, хотя автором идеи является С. Дж. Ахмед. Сохранив сюжетную канву, главный автор пьесы рассматривает миф сквозь призму положения женщины в современном обществе. Отношение встреченных Бехулой на пути семи типов мужчин варьируется от братской любви до попытки изнасилования. Пьеса становится манифестом самоидентификации современной женщины Бангладеш в социальном контексте. Бехула впервые принимает собственное решение: в отличие от мифа она выбирает свое будущее без мужа, отказываясь от воскрешения своего супруга. Спектакль С. Дж. Ахмеда критикует пережитки патриархального общества, эксплуатирующего женщину, и поднимает проблемы женской эмансипации.

Новизна настоящей работы заключается в том, что впервые в русскоязычном театроведении рассматривается пьеса на основе средневекового бенгальского мифа, затрагивающая такую важную проблему, как положение женщины в современном обществе Бангладеш. Автор статьи приходит к выводу о том, что опыт главной героини приводит её к самоосознанию, в котором мужчина и женщина определяются как половины одного существа. В результате Бехула создаёт такую женскую идентичность, в которую включается и мужчина.
Ключевые слова: Манаса, Бехула, С. Дж. Ахмед, эмансипация, гендер, политика пола, патриархат, женщины, театр Бангладеш

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Полина Богданова «Структурные трансформации драмы». В статье идет речь о двух типах драматических структур – замкнутой и разомкнутой. Они чередуются в истории. Замкнутая структура, подверженная центробежным процессам, постепенно размыкается. Затем на следующем витке трансформаций разомкнутая структура в результате процессов постепенной централизации становится замкнутой. Это постоянный механизм трансформаций, положенный в основу движения и изменения не только искусства, но и социума и пр. структур. Рассмотрев этот процесс на примере драмы в христианской цивилизации, мы увидим целостную картину изменений и эволюции всей цивилизации. В статье даны характеристики двух драматических структур.
Ключевые слова: структура, драма, замкнутость, разомкнутость, цикл, трансформация, линейность, горизонтальные связи, вертикальные связи, конфликт

Иван Атаманский «Функционирование иммерсивного театра в современную эпоху». В настоящей статье, посвящённой исследованию функционирования иммерсивного театра в России, происходит разбор нескольких важных вопросов, касающихся этого театрального направления: сможет ли иммерсивный театр выжить в условиях кон-

куренции с онлайн-кинотеатрами? Будет ли иммерсивный театр развиваться в русле самостоятельности, или он станет смешанным с прочими направлениями театра? Сможет ли иммерсивный театр избежать излишнего влияния эстетики шоу, которая лишает его художественной ценности? Статья ставит своей целью разбор нового театрального направления, анализ его способов приспособления к текущей театральной реальности, прослеживание связей коммерциализации общественной и культурной деятельности с развитием театральных направлений и способов их завлечения публики в своё пространство для получения финансовой выгоды, влияние финансовой зависимости на существование и развитие театральной деятельности в России, поиск путей для обособленного развития направления иммерсивного театра ради его выживания и сохранения уникальных черт, которые являлись его изначальным катализатором. В данном исследовании разбирается понятие иммерсивного театра и даётся пояснение о его сути, а также представлены разновидности этого театрального направления. Также затрагивается вопрос, который касается контента, его распространения в цифровом веке, влияние рекламной информации на современного человека, склонного к одиночеству и замкнутому образу жизни. Кроме того, делается акцент на важной роли иммерсивного театра в воспитании нового поколения зрителя, который будет способен коммуницировать с окружающими людьми и находить консенсуальный подход в общении.
Ключевые слова: иммерсивный театр, контент, шоу, современность, коммерциализация, постмодерн, общество потребления

ПРОФЕССИЯ ДРАМАТУРГ

Аглая Прокофьева «От шести до шестидесяти».
Статья рассказывает о том, как ТЮЗ им. Брянцева провел II межрегиональный театральный фестиваль «Б'ART'O», в рамках которого состоялась драматургическая лаборатория «ПЬесочница», где артисты театра познакомили участников с пьесами современных молодых драматургов.
Ключевые слова: ТЮЗ им. Брянцева, фестиваль «Б'ART'O», лаборатория «ПЬесочница», читка, пьеса

STANISLAVSKY 160

Konstantin Stanislavsky «A letter to the high school student Alexander D. Borodulin.» The publication is devoted to Stanislavsky's correspondence with the young high school student Alexander Borordulin, who was fascinated with the art Theatre's creative work. Although the correspondence took place in 1901, the director's reply was published for the first time in 1960, and the high school student's letters in 2022.
Keywords: Borodulin, Stanislavsky, Art Theatre, production, Rybinsk

PRODUCTION

Elena Streltsova «The golden calf. Reflections after the performance.» The article explores problems and figurative system of Alexei K. Tolstoy Bryansk Drama Theatre's production, The Elephant, authored by Alexander Kopkov (1907-1942); directed by Yuri Popov, the theatre artist being Maxim Galkin. The analysis of actors' performance, genre features and composition are presented. The composition is based on a constructivist montage. Its poetics gives rise to a contemporary, artistically integral performance focusing 'the great turning point' times.
Keywords: The Elephant production, Alexander Kopkov, Yuri Popov, Yuri Kiselyov, poetics of constructivism, Great Break, Blue Blouse, Georgy Sviridov, Mayakovsky, Valentin Katayev

Polina Bogdanova «A story that has no end.»
The review of the Stanislavsky Electrotheatre's production, The Black Blizzard, authored by Anastasia Bukreyeva and staged by Denis Azarov analyzes an interpretation of the new play on the contemporary stage.
Keywords: Bukreyeva, Azarov, Tregubov, production, set design, image

Azalia Balgazina «Erzya. Flying towards the light.»
The review of the Saransk Mordovian National Theatre's production dedicated to the great sculptor Stepan Erzya analyzes the production's artistic image, its ideological and thematic concept, means and methods of expressiveness, describing the leading actor's work and set design in detail.
Keywords: Stepan Erzya, Mordovian National Theatre, Boris Mandzhiev, Anna Repina, Dmitry Mishechkin

Larisa Kanevskaya «Lessons of Samara Directing.»
A review of the performance of the Gorky Samara Drama Theatre's production, Tartuffe authored by Molière, directed by Alexander Kuzin, a story about a new perusal of the classical play.
Keywords: Danilov, Kuzin, Kremer, comedy, Molière, mask

FESTIVALS

Ekaterina Morozova «Boris Mandzhiev's Promised Land.»
A review of the national theatres' festival, MandzhievFest, held in Elista, the capital of Kalmykia, and dedicated to the theatre director's productions hosted by Russia's various stages.
Keywords: Mandzhiev, Elista, Republic of Kalmykia, national traditions

EXHIBITIONS

Evgeniy Avramenko «...And smiles under a hundred of masks – the Death.» The article is devoted to the exhibition, Love of Three Oranges. Casanova's Venice - Diaghilev's St. Petersburg, held in the Sheremetev Palace of the St. Petersburg State Theatre and Musical Art Museum. The purpose of the exhibition is study of the 18th century-Venice's influence on the artistic Silver Age St. Petersburg. The curators put two names in the title of the exposition - Casanova and Diaghilev - as its semantic reference points, but, in fact, Meyerhold has become its main character. The project turns out to be about the Russian Empire's decline, about how artists belonging to various directions foresaw it. It is not surprising that a motif of the perishing beauty, images of death run through the entire exhibition, meaningfully connecting the two cities, Venice and St. Petersburg.
Keywords: St. Petersburg State Theatre and Musical Art Museum, commedia dell'arte, Venice, Silver Age, Vsevolod Meyerhold, Sergei Diaghilev, Giacomo di Casanova, Konstantin Somov

Dmitry Rodionov, Alexander Rubtsov «Birds, flowers and dreams.» The article tells about the eponymous painting exhibition created by theatre artists and dedicated to the memory of Stanislav Benediktov. Theatre artists' paintings and drawings were presented in the Green Hall of the State Institute for Art Studies.
Keywords: Benediktov, Barkhin, Serebrovskaya, Ustinov, Shimanovskaya, Gorenstein

OCCUPATION: DIRECTOR

Nikolai Skorik «A little silence ... To the anniversary of Oleg Efremov.» The article is devoted to a charity commemoration meeting dedicated to the 95th anniversary of Oleg Efremov, created according to the script and directed by Nikolai Skorik at the Chekhov Moscow Art Theatre.
Keywords: Moscow Art Theatre, Efremov, Khabensky, Skriabin, Simonov, Polunin

OCCUPATION: ARTIST

Alan Kokayev «Ossetian artist theatre: the ceremonial Arvaidan Theatre's production, The Heavenly Mirror by Viola Khodova.» The North Ossetian theatre artist Viola Khodova created The Arvaidan production in 1999 and acted as the author of the idea, stage director, stage designer, and costume designer. 'Arvaidan' in translation from Ossetian means 'Heavenly Mirror'. The production reinforcing the theatre's name became the key point in the project repertoire and brought all-Russian and international fame. Unique theatre costumes and stage clothes put together the ancient Scythian-Sarmatian-Alanian myth, the music by Zhanna Plieva, dancing and innovative embodiment of ancient Alanian image symbols.
Keywords: artist theatre, Ossetian theatre, Viola Khodova, theatre experiment, traditional culture, experimental sets, cultural heritage

Inna Bezirganova «Aivengo Chelidze - the knight of Georgian set design.» The publication tells about the outstanding Georgian set designer Aivengo Chelidze's creative work, containing leading theatre directors' statements about the artist.
Keywords: sets, design, sketch, layout, play, painting

IN MEMORY

Andrei Slonim «Serving the light, love and goodness.»
The article is devoted to the personality and creative work of the outstanding opera singer Galina Pisarenko, the events of her biography.
Keywords: Pisarenko, opera, Richter, opera part, timbre, actress

HERITAGE

Galina Kaznob «Antigone. A decisive step. 1904.»
This time, the researcher of the dancer and actress Ida Rubinstein's creative work devotes her article to the production of Antigone play by Sophocles, where Rubinstein acted as both the director and the performer of the title role.
Keywords: Telyakovsky, Bakst, role, speech technique, production, debut

EDUCATION

Elena Khalipova
«Connecting new generations to culture and art.»
The Dean of the Lomonosov Moscow State University's new department, Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities, Elena Khalipova, tells about its life. The department offers students an interesting, meaningful curriculum and prepares managers and producers for the field of culture and sports.
Keywords: department, producing, culture, art, management, educational process

PUPPETRY

Natalia Kaminskaya «To attempt William.»
In her review of the Obraztsov State Central Puppet Theatre's production, Playing Shakespeare, the author tells how great Shakespearean plays are performed in puppet theatre's various techniques and touches.
Keywords: Shakespeare, Nikonenko, Plotov, cane puppets, life-size puppets, monologue, fragment

THEATRE POSTER

Lyuba Sterlikova «Million newlyweds».
The material is devoted to the musical revue, Million Newlyweds, released in the Leningrad Music Hall in 1971, its poster, the theatre's revival associated with the event and the the artist Semyon Mandel's creative work.
Keywords: music hall, revue, Mandel, Kazhlayev, variety, ballet

INSTITUTE FOR ART STUDIES

Anastasia Makukhina «Theatre institutions in social networks: on the issues of communication with the audience.» The quarterly increase in the number of active daily audiences of network platforms and the current trend towards digitalization in the field of culture necessitates the introduction of social networks by theatre institutions as a means of generating additional demand and communication between theatre and audience. This work is the first part of a large study in the role of social networks in the space of the society's cultural life. The main purpose of this work is to present a systematic description of social networks' main functions and their tools in the theatre's business processes. The study defines the main functions of network platforms: generating additional demand for theatre goods, increasing brand awareness, communication with the audience, and gives the characteristics of such tools as targeted advertising, competitive mechanics, content, marketing triggers, etc.
Keywords: social networks, theatre economics, public welfare, SMM, content, cultural statistics

ORIENTAL THEATRE

Abul Basher Md. Ziaul Haque Bhuyan «Gender Aspects of the medieval myth in the play, Behular Launches Her Raft Upstream by Syed Jamil Ahmed.» The subject of research in this article is the play by Syed Jamil Ahmed, Behular Launches Her Raft Upstream, which is an example of the Theatre of the Roots stream's dramaturgy is a new interpretation of the medieval Bengali myth about the serpent goddess Manas. According to the myth, in order to resurrect her husband who died on their wedding night with the help of gods, Behular, alone, launches her raft upstream. The play is a collective creation, although the author of the idea is Syed Jamil Ahmed. Having preserved the plot outline, the main author of the play examines the myth through a prism of the woman's position in the modern society. The attitudes of the seven types of men encountered by Behular along her way range from brotherly love to attempted rape. The play becomes a manifesto of the self-identification of the modern Bangladeshi woman in a social context. Behular makes her own decision for the first time: contrary to the myth, she chooses her future without her husband, refusing to resurrect him. The production by Syed Jamil Ahmed criticizes remnants of the patriarchal society, which exploits women, and raises women's emancipation issues.
The novelty of this work lies in the fact that for the first time in the Russian theatre studies the play based on a medieval Bengali myth is considered, which touches upon such an important issue as the position of women in the present-day Bangladeshi society. The author of the article comes to a conclusion that the main character's experience leads her to self-awareness, in which a man and a woman are defined as halves of one being. As a result, Behular creates a female identity that includes the male.

Keywords: Manasa, Behular, Syed Jamil Ahmed, emancipation, gender, gender politics, patriarchy, women, Bangladeshi theatre

PROBLEMS AND RESEARCH

Polina Bogdanova «Structural transformations of drama.» The article deals with the two types of dramatic structures - closed and open. They alternate in history. The closed structure, subject to centrifugal processes, gradually opens. Then, at the next round of transformations, the open structure becomes closed as a result of the processes of gradual centralization. This is a constant mechanism of transformation, which is a basis for movement and change not only in art, but also in society and other structures. Having considered this process on the example of the drama in Christian civilization, we will see a holistic picture of changes and evolution of the entire civilization. The article gives characteristics of two dramatic structures.
Keywords: structure, drama, insularity, openness, cycle, transformation, linearity, horizontal links, vertical links, conflict

Ivan Atamansky «The immersive theatre's functioning in the modern era.» This article, devoted to the study of Russian immersive theatre's functioning, analyzes several important questions related to this theatre direction: can immersive theatre survive in the face of competition with online cinemas? Will immersive theatre develop independently, or will it become mixed with other theatre directions? Can immersive theatre avoid being over-influenced by show aesthetics that diminishes its artistic value? The article aims to analyze a new theatre direction, considering its ways of adapting to the current theatre reality, tracing the links between the commercialization of social and cultural activities with the development of theatre trends and ways to attract the public to their space for financial gain, the impact of financial dependence on the existence and development of theatre activities in Russia, finding ways to develop the direction of immersive theatre in a separate way for the sake of its survival and preservation of the unique features that were its original catalyst.
In this study, the concept of immersive theatre is analyzed and an explanation of its essence is given, as well as varieties of this theatre direction are presented. It also touches upon the issue of content, its distribution in the digital age, the impact of advertising information on a modern person who is prone to loneliness and a secluded lifestyle. In addition, the emphasis is placed on the important role of immersive theatre in educating the new generation of audience who will be able to communicate with other people and find a consensual approach to communication.
Keywords: immersive theatre, content, show, modernity, commercialization, postmodern, consumer society

OCCUPATION: DRAMATIST

Aglaya Prokofyeva «From six up to sixty.» The article tells about how the Bryantsev Youth Theatre organized the 2nd Interregional B'ART'O F Theatre Festival, within whose framework the Playbox drama laboratory was held, where the theatre artists acquainted the participants with the plays by contemporary young dramatists.
Keywords: Bryantsev Theatre, B'ART'O Festival, Playbox laboratory, reading, play

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Подписку на «Сцену» можно легко оформить в электронном каталоге Почты России:

1 шаг
набрать https://www.pochta.ru/

2 шаг
войти в рубрику: Подписка на печатные и электронные издания Газеты и журналы по подписке

3 шаг
набрать в Поиске - СЦЕНА и далее заполнить предлагаемую форму и оплатить необходимое Вам количество номеров.

Подписывайтесь! Это возможно!

Также вы можете оформить подписку непосредственно в редакции нашего журнала.

М. Бобышов. Михаил и Вера Фокины в балете «Карнавал». 1916
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства