ISSN 1817-6542

CHEHA



№4 (120) 2019 художественнотехническое обеспечение спектакля Учредитель:

Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО)

Издаётся с 1991 года



Главный редактор **Дмитрий Родионов** chief_director@gctm. ru

Редакторы

Наталия Каминская Ирина Алпатова

Специальные корреспонденты

Татьяна Бодянская Андрей Золотов-мл

Макет и верстка **Артём Меркулов**

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

Первые главные редакторы: Вера Глаголева Алла Михайлова Редакционный Совет:

Сергей Бархин

Станислав Бенедиктов

Юлия Большакова

Александр Боровский

Сергей Гнедовский

Лев Додин

Ирина Драчевская

Елена Древалёва

Сергей Женовач

Евгений Ибрагимов

Дамир Исмагилов

Евгений Каменькович

Алексей Кондратьев

Эдуард Кочергин

Наталья Макерова

Борис Мессерер

Владимир Мишарин

Любовь Овэс

Анаит Оганесян

Катажина Осиньска

(Польша)

Беатрис Пикон-Валлен

(Франция)

Алексей Порай-Кошиц

Власта Смолакова (Чехия)

Вячеслав Соколов

Александр Титель

Дмитрий Трубочкин

Владимир Урин

Александр Урсин

Ирина Черномурова

Александр Шишкин

Надежда Хмелёва

Наталья Ясулович

Игорь Ясулович



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

The Stage

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

La Scène

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



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, СТД РФ (ВТО) – журнал «Сцена»

Контакты по подписке и рекламе:

Тел. /факс: +7 (495) 953 48-48 Марина Манджиева +7 (495) 609-0050 gctm@gctm. ru

www. the-stage. ru

© «Сцена», №4 (120) 2019

При перепечатке и цитировании ссылка на журнал «Сцена» обязательна. За содержание рекламных материалов редакция ответственности не несет.

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

ISSN 1817 - 6542

Тираж 1000 экз. Цена свободная Подп. в печать 21.11.2019

Отпечатано в

На 1 и 4 стр. обложки:



► Сцена из спектакля «Изгнание» Марюс Ивашкявичюс Режиссёр Миндаугас Карбаускис Художник Сергей Бархин 2017

Приобрести журнал можно:

- В Москве в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д.10/34, м. Пушкинская, Чеховская)
- в Театральном музее им. А. А. Бахрушина (ул. Бахрушина, д.31/12, м. Павелецкая)
- в мемориальном Музее - Мастерской Давида Боровского (Б. Афанасьевский пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2019 году осуществляется:

- целевая рассылка журнала 75 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу СТД РФ (ВТО)
- целевая рассылка журнала библиотекам республики Хакасия по заказу ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

▶ ГОД ТЕАТРА	4	Дмитрий Родионов. Как сохранить театральное наследие. Общая парадигма и её развитие на современном этапе
▶ СПЕКТАКЛЬ	9	Андрей Золотов-мл. Оперы в активной режиссуре
	15	Наталия Каминская. Сильные чувства
	16	У Ольга Егошина. Комната смеха от Гоголя
	20	Ирина Алпатова. А счастье было так возможно
	22	Наталья Панишева. Лето на языке
▶ ВЫСТАВКИ	24	Александр Саленков. «Французы» Сергея Бархина
▶ ФЕСТИВАЛИ	29	Ольга Абрамова. Игра в классики
	32	Наталия Колесова. Парад Гигантов
	35	Валентина Корзунова. Вселенная «Чир Чайаан»
▶ КОСТЮМ	41	Любовь Бахмутская. Программа от мастера
ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	43	Светлана Новикова. Кононенко – это про любовь
	48	Галина Павленко.Парабола судеб
▶ НАСЛЕДИЕ	54	Зинаида Стародубцева. Чем помянуть этот НЭПовский сезон?
	63	Дмитрий Родионов. Неслучайная встреча
	64	Алла Щипакина. Воспоминание
	68	Галина Казноб. Семирамида 1934
		Продолжение театрального эксперимента
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	78	Люба Стерликова. Полёт
▶ СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА	80	Наталия Каминская. Сценографическая карта России
▶ ХРОНИКИ МУЗЕЯ	82	Евгения Раппопорт. Края Москвы, края родные
 ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР 	84	Ксения Стольная. Миндаугас Карбаускис. Немного солнца
НОВЫЕ КНИГИ	89	Надежда Хмелева. Художник реагирует творчеством на жизнь
	90	Кшиштоф Варликовский. Шекспир и узурпатор
▶ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	93	Фёдор Федоровский. Перспективы развития и совершенствования театрально-производственных комплексов
▶ ЭТЮДЫ	95	Вячеслав Соколов. Калашниково
АВТОРЫ	87	
▶ АННОТАЦИИ	98	

КАК СОХРАНИТЬ ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ. ОБЩАЯ ПАРАДИГМА И Е Ё Р А З В И Т И Е НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Говоря о парадигме, мы всегда подразумеваем некую модель принципов, методов и инструментария, к которой мы привыкли, которая имеет свою традицию, практику и устоявшиеся привычки. При этом научная парадигма всегда связана с личностной парадигмой, а личностный фактор существует в самом широком поле индивидуализма от консерватизма до новаторства.

Нередко мы говорим о смене парадигм или о революции парадигм, когда происходит взрывное изменение наших обычных представлений, меняются наши привычные представления на новые на определенном этапе развития общества.

Если говорить о музейной парадигме, сегодня эта модель, с одной стороны, вполне очевидная, вполне устоявшаяся, понятная и людям, работающим в музее, и обществу и, казалось бы, в этом спокойствии и взаимопонимании нет никаких проблем. Однако, с моей точки зрения, в последние десятилетия происходит некое внутреннее накопление, которое подталкивает и общество, и музейных работников к изменению взглядов на привычные модели, на привыч-

ную парадигму. Связано это, с одной стороны, с изменением самого общества, с изменением социо-культурного пространства, не только в рамках отдельной страны, но и в общемировом масштабе. Эти изменения настолько сегодня ощутимы, что мы не можем существовать с привычными представлениями о тех моделях, которые были привычными до сегодняшнего дня.

Томас Кун говорил: «Под парадигмами я подразумеваю признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений».

Изменения, которые происходят в жизни, естественно меняют модель музейной институции по всем направлениям, по всем составным частям существующей сегодня парадигмы музея, сложившейся за последние столетия. И модификации этой модели отражают устойчивый базис и структуру музейной институции, несмотря на индивидуальные различия и характеристики. Их спектр весьма широк и разнообразен. Но, тем не менее, в основе лежит ясный и понятный каркас этой модели.

Естественно, движущей силой изменений, которые сегодня происходят, являются люди, в том числе люди, образующие научные сообщества, поэтому научные дискуссии, происходящие сегодня в различных форматах, являются также одним из тех факторов, которые в совокупности вносят свою лепту в изменение привычных, устоявшихся моделей.

В данном случае я говорю именно о музейной институции, точнее, о более локальной сфере — о театральном музее, который непосредственно связан с сохранением весьма неуловимой, эфемерной субстанции под названием театральное искусство. Как сохранять театральное наследие? Эта проблема стояла перед создателями театральных музеев с самого начала их возникновения. В каких формах, как зафиксировать эту неуловимую атмосферу, энергию, обаяние этого искусства и создающих его людей? И мы продолжаем над этим размышлять до настоящего времени и пытаемся искать это сопряжение, адекватное задаче передачи и сохранения памяти, самого предмета искусства и памяти о людях, которые создают театральное искусство.

1 Доклад в рамках Международного театрально-музейного форума «Мировое театральное наследие: сохранение и репрезентация в музейном пространстве», посвященного 125-летию Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина и Году театра в Российской Федерации, г. Москва, 9 октября 2019; конференции «Театральное знание и культурное поле мирового театра», г. Санкт-Петербург, Александринский театр, Новая сцена, 15 ноября 2019.

Если говорить о составных частях музейного института, которые определяют — и это записано, как правило, во всех уставах музеев — миссию музея, призванной формировать культурную идентичность путем сохранения, изучения, представления, презентации и репрезентации, просвещения и популяризации театрального и художественного наследия, то это в самом общем плане то, ради чего, собственно говоря, музей и существует. Составные части этой миссии — сохранение, изучение, представление и просвещение — они, на сегодняшнем этапе, по моему мнению, и подвергаются модификации, изменению, развитию и совершенствованию, что в некой исторической перспективе и должно привести к смене парадигмы музейной институции.

Эти изменения порой кажутся незаметными, локальными, частными, но в совокупности они отражают существенные, кардинальные, тектонические сдвиги, которые происходят в самой модели музейного института. Если мы возьмём только одно направление — сохранение культурного наследия, художественного наследия, театрального наследия, то на протяжении последних двух столетий мы увидим, как музей прошёл путь от закрытого дворцового собрания к общедоступному музею, а это совершенно другая модель работы музейного собрания. Если смотреть на театральные собрания в России XIX века, то истоки театральных коллекций берут начало в архивах императорских театров. Это были внутренние архивы, закрытые для общества, носящие служебный характер. После революции они стали общенародным достоянием. В результате возникли государственные собрания, как, например, собрание Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. В 1894 году возник частный литературно-театральный музей А.А. Бахрушина, переданный им в 1913 году в ведение Российской академии наук. В самом конце XIX века возникала новая модель притеатрального музея в Московском художественном театре, основатели которого — К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко считали музей неотъемлемой частью театра и определили миссию этого притеатрального музея как неотъемлемой части творческого организма.

Эти смены парадигм проис-

ходили за последние 100-150 лет,

но изменения и развитие музейной парадигмы происходят и сегодня. Современные музеи выходят в некое другое измерение. Если музей до недавнего времени был общедоступен для любого человека физически, в пределах города, страны, то сейчас музей находятся на стадии обретения доступности в общемировом виртуальном пространстве, создавая электронные каталоги. В России это государственный каталог. Все музейные собрания обретают единое хранилище в другом каком-то измерении, но при этом сохраняют общедоступность. В последние годы Театральный музей им. А.А. Бахрушина активно работает над таким электронным каталогом, результатом этой работы в ближайшие годы будет выход всей коллекции в общемировое доступное пространство. Это совсем другая форма корреляции музейного собрания с аудиторией: масштабность и общедоступность, другая возможность интеллектуальной и эмоциональной связи с самой широкой аудиторией. Это серьезное изменение, которое не может не влиять на деятельность и планирование стратегического развития музейного института.

Неотъемлемой частью этой проблемы является вопрос: что мы должны сохранять? что достойно музея? Эта проблема ранее замыкалась на личности коллекционера, собирателя, его вкусовых пристрастиях, его приоритетах. Когда мы говорим об общенациональном собрании театральных раритетов, понятно, что этот спектр приоритетов может быть достаточно широким. Определение этих приоритетов является одной из главнейших задач музейного института, потому как развитие

самого театрального процесса сегодня происходит настолько динамично и разнообразно, что привычными музейными методами и средствами быть с ним в контексте уже невозможно. Только в нашей стране сегодня почти 2000 театров, значительное количество фестивалей на региональном и федеральном уровне. Это большой театральный процесс, в который вовлечено подавляющее большинство театрального сообщества и — соответственно — значительная зрительская аудитория. Театр расширяет свою сферу влияния на общество и вовлекает в свою аудиторию самые широкие зрительские аудитории. Если говорить о нынешнем годе, который объявлен в России Годом театра, то, с моей точки зрения, этот год стал своеобразным индикатором изменения взаимоотношений театра и общества, и, соответственно, музея театра и общества. Такие глобальные процессы театральный музей не может не учитывать в своей работе в формировании своей тактики и стратегии развития.

Несколько лет назад Бахрушинский музей выступил инициатором создания по всей стране бахрушинских кружков. Суть этих кружков — помощь учителям в работе по приобщению детей к искусству. Среди творческих заданий школьникам была предложена тема сочинения — «Что достойно музея?». Лучшие сочинения были изданы музеем в сборнике, который так и назывался «Что достойно музея?». Получилось, в том числе, замечательное пособие для музейных сотрудников: взгляд юных граждан возраста от 10 до 15 лет, на то, что должно быть в музее, в чем миссия музея. Вот две цитаты из двух сочинений.

Анастасия, город Ульяновск, 6 класс: «Люди, к сожалению, не учатся на своих и чужих ошибках, современный мир не изменился. Мы регулярно сталкиваемся с пропагандой насилия и жестокости, мести. Сегодня, я думаю, настало время, когда мы, большие и маленькие люди XXI века, то есть взрослые и дети, должны сохранять в музеях не предметы,

не вещи, которые окружают нас, а те благородные истины и чувства, положительные человеческие качества, которые становятся редкими, исчезают. Я говорю о чуткости, милосердии, доброте, взаимопонимание и взаимопомощи. Если мы сегодня не позаботимся о сохранении таких необходимых человеку качеств, завтра всё это может просто исчезнуть из нашей жизни, а жизнь без доброты и милосердия — самоуничтожение». Анастасия предлагает открыть «Музей доброты».

Иван Колюжный, 5 класс, город Ульяновск: «Я бы хотел, чтобы у нас в России был музей мысли. Я представляю музей так: несколько залов заставлены старинными или современными баночками или капсулами. В каждом зале размещается экспонаты, относящиеся к определённому веку, например, VI век, XVIII век, XIX-й, ХХ-й. В капсулах, в свернутом виде находились бы листки бумаги, на которых были бы написаны мудрые изречения или просто умные мысли великих людей прошлого и настоящего. Посетители такого музея могли бы брать любую капсулу и открывать её для того, чтобы прочитать написанное на бумаге. Музей мыслей — это музей для людей, желающих постичь мудрость веков».

Дети говорят о той составляющей части музейной миссии, когда представление предмета должно быть воспитующим фактором для людей. Рассказ о жизни выдающихся людей и является той воспитующей миссией, которая сегодня для музея должна стать определяющей. Важно, что сегодняшнее молодое поколение помогает нам взглянуть на самое важное в музейной миссии — воспитание и просвещение, как не теряющее своей актуальности начало.

М.Б. Пиотровский, директор Эрмитажа, председатель Союза музеев России считает, что сегодня достойно музея любое явление, любой факт, любой предмет, выбранный работником музея, то есть экспертом. Если музейные работники сделали предмет, самый непонятный, абстрактный

и вызывающий недоумение и непонимание у широкой публики, элементом своей музейной экспозиции, это их право, право музея и музейного эксперта, который отвечает перед обществом как эксперт за право отбора предмета для музейной экспозиции.

Такая установка подразумевает, что право эксперта, естественно, базируется на высоком профессионализме и ответственности музейного работника, отбирающего предметы современного искусства для следующих поколений. Это непростая миссия. И здесь одна из проблем соприкосновение и соединение или антагонизм запросов общества и мнения эксперта. Где мнение эксперта может быть контрапунктом к мнению общества? Это не значит, что эксперт неправ, но в других ситуациях, может быть, он и будет неправ. Найти линию соединения субъективного и объективного — одна из сложнейших задач сегодняшнего музейного бытия.

Другая проблема — сохранение современных артефактов. Под современными артефактами я понимаю те произведения искусства, которые созданы новыми технологическими инструментами, которые не имеют традиционной вещественной фактуры. Это те предметы, которые существуют в виртуальном пространстве, там же и создаются, там же и остаются, и существуют там постоянно. Для того чтобы с ними познакомиться, мы должны в это пространство проникнуть, иметь инструмент проникновения. Как музей сегодня должен работать с этими предметами? Как нам сохранять виртуальные макеты, виртуальные эскизы, фотографии, переписку, например? Раньше было просто — я написал вам письмо, вы мне ответили, лежат и это письмо, и то..., потом они могут попасть в музей, а потом кто-то придет и их прочитает, деликатно прочитает. Сейчас как мы можем эту переписку сохранить? Как она может быть передана владельцем музею? Какие музей должен использовать каналы влияния для того, чтобы этот материал стал частью музейного архива, стал предметом изучения? Проблемой становится сохранение не только артефактов, но и механизмов, и оборудования, благодаря которым это всё можно воспроизводить, смотреть и слушать.

Если совсем недавно существовали записи спектаклей на видеокассетах, сегодня они стали архаикой. Соответственно, мы должны хранить и саму видеокассету, и оборудование, на котором её можно воспроизводить. Кроме того, эту видеокассету мы должны переписать на новый носитель и следить за тем, чтобы успеть ее переписать на новый, еще более современный носитель, и при этом всё сохранить. Это совершенно новые взаимоотношения музея с современным искусством и современным художественным пространством. Выработка модели — очень важная в этом плане задача, так как если мы её оперативно не вырабатываем, мы отстанем, и этот пласт информации и художественного творчества исчезнет для общества.

Другая составляющая музейной модели — исследование, атрибуция, учет предметов и фиксация событий. Сегодня параллельно существуют бумажная и электронная системы учета. На другой уровень решения поднимаются проблемы безопасности и обеспечения сохранности предметов, их реставрации, соблюдения авторских прав и защиты персональных данных. Часть этих проблем совершенно новая сегодня для музейного сообщества и выработка модели в этих условиях тоже является важной частью развития музейной парадигмы. Возрастает статус и роль музейного хранителя, обязанного как учёного неукоснительно соблюдать этический кодекс музейного работника, и степени его ответственности и границ допустимого в интерпретации событий, фактов, связанных с людьми театра. Театр — это особый мир творческих и человеческих взаимоотношений, в котором конфликт

является неотъемлемой частью процесса. И как, насколько должен быть деликатен музейный хранитель, который входит в этот сложный бурлящий творческий процесс, насколько он должен быть над этим процессом, как объективный историк, который не является судьей и вершителем судеб, а является хранителем памяти об этом процессе и об этих людях?

Следующая часть музейной мо-

дели — это представление, презентация, репрезентация и популяризация театрального наследия. Дихотомия между традицией и новыми формами. Есть мемориальный музей, миссия которого — в сохранении подлинности предметного мира её владельца, сохранения в том виде, в каком это было при его жизни. Задача трудная и невыполнимая, но к ней все мемориальные музеи продолжают стремиться, прилагая к этому титанические усилия, но самая сложная составляющая часть мемориальной экспозиции — это передача неуловимой, опять же, субстанции, связанной с владельцем этого мемориального пространства. Энергия, атмосфера, эмоции, которые должны быть у людей после посещения этого мемориального пространства. Мы предмет сохраняем не ради дивана, шкафа, картины и так далее, мы сохраняем это мемориальное пространство ради человека, который в нём жил. Как же нам передать в сегодняшнем мире, который существует совершенно в новых технологиях и в информационных парадигмах, память о личности этого человека?

И есть музей как культурный центр. Понятно, что сегодня музейное пространство — не буквально музейное, это культурно-досуговое пространство, которое предлагает посетителю целый спектр услуг, связанных с инфраструктурой музейного пространства. Мы привычно приходим и в театр, и в музей и предполагаем, что мы получим этот комплекс услуг. Включая кафе, магазин, пространство для досуга, для чтения, для разговора, просто для свободно-

го времяпровождения, для прогулки, если это музей-заповедник, и так далее. Это уже — совершенно другая модель.

Как соединить культурно-досуговые задачи с сохранением музейных задач по сохранению и презентации театрального наследия, и каким при этом соединить уровень и качество презентации с её доступностью, привлекательностью для восприятия и формирования устойчивой потребности в такой форме культурного досуга и развития личности? Сегодня работники музеев используют широкий спектр фантазий и придумок для при-

влечения в это культурно-досуговое пространство людей.

Этим августом был на Волге в городе Тетюши. Маленький городок на Волге, в Татарстане. Раньше считал, что это Тетюши, оказывается, местные люди говорят Тетюши. Купеческий городок, сохранивший чудом свою дореволюционную архитектуру и планировку. Местный краеведческий музей выживает за счёт туристов, теплоходы, идущие друг за другом летом по Волге, останавливаются у городского причала. Небольшая команда тетюшинских музейщиков на заработанные деньги



 Музей истории Тетюшского края. Фрагмент экспозиции, посвящённой семье Фигнер. Фото автора.

CLEHA № 4(120) / 2019



Вид на пристань г. Тетюши **◆** Фото автора

построили в городке еще и Музей рыбы. Почему рыбы? В Тетюшах в начале XX века местные рыбаки выловили какую-то громадную белугу, и легенда об этой рыбе до сих пор живёт в городе. Так легенда стала точкой развития музейного дела в Тетюшах. Конечно, это досуговый центр, есть магазинчик с сувенирами, посвящёнными рыбе, есть маленькое кафе, где можно попробовать местное рыбное меню, есть амбар, где показаны все хозяйственные снасти рыбака от сети до станков, инструментарий рыбака, в центре — небольшой водоем с кувшинками, но, главное, создана экспозиция — серьезная, научная, где рассказана история развития рыбы как вида — от кистепёрых до современных рыб, представлено многообразие волжских рыбных запасов, и всё это — блестящая, в хорошем смысле консервативная, научная экспозиция. Но органично, умело и творчески соединённая с культурно-досуговой просветительской частью. Посетители могут получить весь комплекс удовольствий от посещения этого музея. Сегодня именно такого творческого спектра люди и ждут от музея.

Театрализация, презентация, различные формы культурно-просветительской деятельности, создание новых форматов и практик в творческом союзе с людьми театра — именно в такой линии развития театрального музейного института видится перспектива. Вне зависимости от его статуса, притеатральный это музей, как бы локально привязанный к конкретному театру, конкретно архитектурному пространству, или общедоступный государственный музей. Задачи одни и те же, только имеющие разные модификации. Неотъемлемой частью этой задачи и этой части модели музея как института является, конечно, сегодня создание условий, комфортных и безопасных для посетителей, т.е. инфраструктуры, без развития и укрепления которой современный музей неизбежно попадает на обочину культурного процесса. Задача непростая, потому что без государственной поддержки или частной поддержки музей самостоятельно не может эту структуру развивать, совершенствовать, укреплять. Музей — не коммерческая организация. Извлечение прибыли не является уставной задачей музея. Мировая практика говорит о том, что часть бюджета, внебюджетная, т.е. та, которую музей сам может заработать, может составлять до 30%. Но в каждом конкретном случае надо рассчитывать экономическую модель, возможности конкретной музейной институции в этом плане. Нет унифицированной модели, что все музеи должны зарабатывать 30% для своего бюджета. Некоторые музеи способны максимум 5% заработать, некоторые 10, некоторые 30. Есть примеры, когда музей зарабатывают больше, чем субсидия, которая выделяется ему государством, но это те исключения, которые подчеркивает общее правило, что музей не может самостоятельно зарабатывать на свою жизнь в полном объеме.

Меняется статус музейного служителя. Это та часть изменений нашей музейной парадигмы, которая

является неотъемлемой частью общих изменений. Резкое повышение требований профессионализма, широкий культурный кругозор, внутренняя постоянная потребность в личном общении с искусством театра, воспитание вкуса, способность в работе разделять личные пристрастия художественно образованного человека и беспристрастность учёного, хранителя, в отношении как артефактов, так и людей, их создавших. Этика как непременное условие служения делу сохранения культурного наследия. Без этих составляющих качеств, доверие общества к людям музея будет всегда под вопросом, а без доверия общества к музею, существовать невозможно. Люди доверяют музею самое ценное — память. В вызовах современного времени, современной цивилизации, когда идёт размывание критериев уважения к личности и личному пространству, а в крайнем выражении — циническое неприятие всех и всего, агрессивное невежество, популистское кликушество, растлевающее влияние на молодежь, музей выступает контрапунктом ко всем этим явлениям современной цивилизации. Музей сегодня — один из важнейших культурных институтов, среди задач которого воспитание молодежи и приобщение её к общечеловеческим принципам гуманизма, уважению личности и её прав, ответственности за свои слова и поступки, любви к людям и природе, развитие гармоничной личности, для которой искусство является неотъемлемой частью жизни и насущной потребностью.

В завершение цитата из Карла Поппера: «Я могу ошибаться, а вы можете быть правы; сделаем усилие, и мы, возможно, приблизимся к истине». Вторая цитата из бахрушинского сборника сочинений «Можно ли жить без искусства?»: Илья Синяков, 8 класс, г. Москва: «Я пришел к мысли, что организм без искусства жить может, а вот личность никак».

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ-МЛ.

«Орландо» Г.-Ф. Генделя. Режиссер **Клаус Гут.** Художник **Кристиан Шмидт** Театр-ан-дер-Вин. Премьера 14 апреля 2019.

«Медея» Луиджи Керубини. Режиссер **Саймон Стоун.** Художник **Боб Казинс** Зальцбургский фестиваль. Премьера 30 июля 2019.

Недавняя громкая премьера на Зальцбургском фестивале оперы Луиджи Керубини «Медея» в постановке Саймона Стоуна напомнила о другом замечательном спектакле, показанном в минувшем сезоне на австрийской оперной сцене — «Орландо» Генделя в постановке Клауса Гута, спектакле, который с огромным успехом у публики и у критиков прошел в апреле этого года в Театре-андер-Вин (Театре на реке Вене) в австрийской столице.

И ту, и другую постановку можно охарактеризовать как гиперреалистические. И та, и другая осуществлены в важнейших «лабораториях» современной оперной режиссуры. И там, и там речь идет о не самых популярных (но и не исключительно редко звучащих) операх. И там, и там чрезвычайно актуализируются и «оживляются» древние мифические сюжеты. И там, и там герои играют в комьютерные игры. Наконец, и там, и там на сцене присутствует настоящий автомобиль, а главный персонаж обливает себя бензином для самосожжения. Оба спектакля вызывают ассоциацию с кинофильмом — настолько захватывает его драматическое развитие и настолько ярки изобразительные решения.

В журналистской практике считается, что наличие двух эпизодов недостаточно для выявления тенденции — нужно как минимум три. Но ведь и каждое из этих музыкально-драматических событий достойно внимания ценителей и дает повод поговорить о гиперреалистических музыкальных постановках. И есть в их стилистике ощутимые различия.

Сюжет «Орландо», написанной в 1773 году, можно передать очень просто: онлюбит ее, а она любит другого. Его же любит еще одна. Собственно, и все. Нюанс заключается в том, что он — Орландо, Роланд герой, легендарный рыцарь, вернувшийся с войны. И есть еще волшебник Зороастро, который сначала уговаривает влюбившегося Орландо вернуться к военным подвигам, а потом чудесным образом разрешает кризисную ситуацию, когда все уже пахнет смертью и взбешенный от ревности герой пытается убить свою возлюбленую и себя.

В постановке Клауса Гута Орландо не просто герой. Он — травмированный войной солдат. Многие из нас встречали таких людей — неспособных встроиться в мирную жизнь, бредящих ужасами поля боя и перенеосящих максимализм и бинарность

боевой обстановки на мирные отношения, не исключая и любовные. Он живет в обшарпанной квартире, увешанной фотографиями любимой, играет в компьютерные стрелялки или угрожает другу реальным автоматом, колется наркотиками, ему мерещятся взрывы, его преследуют демоны. Он «больной на голову». Повседневность образа нарушает лишь то, что это контратенор — голос, который современным ухом сначала не воспринимается как мужской. Но замечательный французский артист Кристоф Дюмо, один из лучших контратеноров наших дней, — человек мужественный, и доказывает это в том числе своими прыжками со второго этажа с переворотом. Это несоответствие облика и звучания главного героя создает в спектакле дополнительную линию напряжения, заставляет слушателя, погруженного в драму, задавать себе вопросы, обобщать ситуацию.

На вращающейся сцене — построенный сценографом Кристианом Шмидтом двухэтажный серый дом с гаражом. Судя по архитектуре дома, испанским надписям «не курить» и мексиканскому номерному знаку припаркованного в гараже автомобиля, действие происходит

9



▶ Сцена из спектакля Г.-Ф. Генделя «Орландо». Режиссёр Клаус Гут. Фото © Monika Rittershaus

где-то в Мексике или Флориде. У этого дома четыре стороны. Первая — экстерьер. Здесь у дома припаркован трейлер-кафе, в котором работает Доринда — в оригинале она пастушка. Вгараже — автомобиль некой дамочки Анжелики, который чинит автомеханик Медоро. В оригинале эти герои — китайская царевна и мавританский принц. Другая сторона дома –интерьер, как бы в разрезе. Здесь мы видим убогую квартиру Орландо. Третья — автобусная остановка с билбордом, рекламирующим пиво. С четвертой стороны — лестница, увитая плющом. От сцены к сцене декорация поворачивается к зрителю одной из этих четырех сторон. Иногда — в движении героев, перебегающих из одного пространства в другое. Двери хлопают, тремолы в оркестре, — движение.

Барочная музыка с длинными ариями, изобилующими повторами, дает режиссеру достаточно времени, чтобы поставить на них целое действие. Иногда драматическое например, Орландо, метающий дротики для игры в дартс в голову своего собутыльника. Иногда комическое: Зороастро (Флориан Бёш) поет арию о торжестве разума Тга caligini profonde как пьяный бомж, с запинками, отрыжками, едва держась на ногах (в оригинале эта сцена происходит у грота, где укрываются влюбленные Анжелика и Медороа, а в постановке Гута — у увитой плющом лестницы, не верхнем пролете которой они занимаются любовью). Волшебник — единственный персонаж, наделенный двумя образами. В одних сценах он — строгий начальник в костюме, в других — бомж, живущий в парллельной главным героям жизни.

Такая постановка требует от певцов ежесекундного сочетания вокального совершенства с яркой драматической игрой, и весь ансамбль делает это очень убедительно. Все пятеро: и известная ав-

стрийская сопрано Анна Прохазка (Анжелика), оказавшаяся особенно сильной в барочном репертуаре, и молодая итальянская певица сбожественным pianissimoДжулия Семенцато (Доринда), уже востребованная ведущими театрами мира, и невероятный Кристоф Дюмо (Орландо), и харизматичный Флориан Бёш (Зороастро), и лиричный второй контратенор Раффаэле Пе (Медоро). Характерно, что почти всех этих исполнителей Гут занял в своей прошлогодней постановке оратории Генделя «Саул» в Театре-ан-дер-Вин. То есть это проверенный ансамбль мастеров, готовый к совместному творчеству с режиссером.

Получилось необыкновенно гармоничное произведение театрального искусства, в котором равнозначно мастерскими оказались и театральная, и вокальная, и музыкальная составляющие, нигде не допустив малейшего провала. Огромная роль в создании этого шедевра



▶ Сцена из оперы Л. Керубини «Медея». Режиссёр Саймон Стоун. Фото: Томас Аурин

музыкально-театрального искусства принадлежит миланскому оркестру II Giardino Armonico и дирижеру Джованни Антонини — всемирно признанным мастерам барочной музыки, одним из пионеров движения «аутентистов».

That»s life — написано на рекламном плакате, используемом в декорации. Гут и сделал из этой истории Жизнь, оживив вроде бы схематичных барочных персонажей, превратив характерное для этого стиля обозначение чувств в подлинные чувства, вызывающие сопереживание.

Если «Орландо» — произведение одного из признанных корифеев современной оперной режиссуры, то «Медея», показанная на Зальцбургском фестивале, создана режиссером для оперы относительно новым. Саймон Стоун — 34-летний австралиец, родившийся в Швейцарии и живущий сейчас в Вене, уже добился признания в драматическом театре и теперь активно занялся оперой

и кино. Как и в «Орандо» Гута, в «Медее» Стоуна именно слово «кино» лучше всего описывает общий рисунок спектакля или, вернее сказать, грандиозного гиперреалистического зрелища. И если у Гута видеопроекции возникают лишь как таинственное мерцание, накладываемое на дом-сцену в моменты присущего сюжету волшебства, то Стоун снимает полноценное кино, которое проецирует на экран-занавес во время оркестровых номеров и вообще активно пользуется языком современных коммуникаций.

Античная трагедия о страшной мести-жертве отверженной жены-волшебницы, убившей своих детей от неверного мужа, которую Керубини написал в 1797 году на основе трагедии Пьера Корнеля, рассказана и показана здесь как шокирующая семейная драма наших дней.

Оригинальная французская версия оперы написана с диалогами. В зальцбургской версии диа-

логи заменены на кино, переписки в чате, проецируемые на занавес, и телефонные монологи Медеи сообщения, которые она оставляет на автоответчике Ясона (автор Amira Casar) — их переводы с звучащего французского на немецкий и английский тоже проецируются на занавес. Из кино на увертюре мы узнаем, что Медея застала своего мужа Ясона с другой женщиной, следует развод, брошенная жена улетает из страны. Так вводится тема изгнания и актуальнейшая для Европы тема миграции. Медея здесь — грузинка, и ее выдворяют из Австрии (в оригинале оперы действие происходит в Коринфе) обратно в Грузию — то есть древнюю Колхиду — на родину Медеи, где зародилась ее страстная любовь с предводителем аргонавтов. Ясон здесь — из зальцбургской элиты. Его новая жена Дирке (чаще именуемая в русских источниках Главка, как ее зовут в итальянской версии оперы) — дочь министра (а не царя Коринфа, как в оригинале) Креона.

В спектакле, который начинается с приготовления к свадьбе Ясона и Дирке — невеста и подружки примеряют платья в дорогом свадебном салоне — режиссер Стоун и сценограф Боб Казинс (Bob Cousins) максимально используют возможности широкой сцены Большого фестивального дома в Зальцбурге: они делят ее и горизонтально, и вертикально, на комнаты с кинематографически скрупулезно сконструированными интерьерами, в которых параллельно происходит динамичное, живое действие. При этом герои, в оригинале находящиеся в одном пространстве, разносятся в разные, и сообщаются между собой при помощи современных средств связи. Медея сидит в захудалом интернет-кафе с плакатом «I love Tbilisi»на стене, смотрит на компьютере фото своих детей и поет арию о своей тоске по ним. Потом не выдерживает, бросается в телефонную будку (в ней мерцает перегорающая неоновая лампа, чтобы еще больше раздражать зрителя, добавляя действию драматизма) и поет дуэт, по телефону, с Ясоном, который находится (в другом отсеке сцены) в роскошном гостиничном номере. А в ванной номера (третий отсек сцены) некто моется в душе — не то его невеста Дирке, не то проститутка.

Нерис здесь — няня детей Медеи и Ясона. Она поет свою арию о решимости идти до конца с Медеей, уложив детей спать и увидев в новостях по телевизору трансляцию того, как на верхнем этаже сцены, в аэропорту на прилете, (австрийский?) министр Креон и его полицейские не пускают в страну прилетевшую из Грузии Медею. В итоге он соглашается впустить умоляющую женщину на 24 часа. Этого времени ей достаточно, чтобы встретиться с Ясоном и детьми на автобусной

остановке, а потом на свадьбе задушить в туалете (опять сцена поделена на две части) официантку, переодеться в ее форму, зарезать Дирке и Креона и похитить сыновей. Тут снова кино: побежали по коридорам через кухню отеля, где была свадьба, выбежали на улицу Зальцбурга, сели в машину, помчались в грозу, под соответствующую музыку в оркестре, по дороге (голова кружится от съемки серпантина), зарулили на заправку. Тут занавес поднимается: заправка, машина, Медея, мучимая выбором между любовью к детям и стремлением пожертвовать ими не только из мести отцу, но и в борьбе за собственное достоинство. Когда в этой финальной сцене Медея обливает бензином детей и себя, в зале недостает запаха бензина (могли бы и подпустить) — настолько ты уже привык к гиперреалистическим деталям, жаждешь новых.

Заставляя публику следить за параллельными действиями в разных секторах сцены, сопереживать звонящей униженной и метущейся жене и матери, читать ее тексты, режиссер держит зрителя в постоянном напряжении. Так делается драма.

Елена Стихина, чья звезда взошла 2-3 года назад, — выпускница Московской консерватории 2012 года, поющая ныне от Мариинского до Метрополитен-опера. Зальцбургская постановка стала ее дебютом в партии Медеи — по ее словам, самом сложном и в вокальном, и в драматическом плане из того, что ей пришлось пока исполнять. Великолепна своей чистотой и прозрачностью образа итальянка Роза Феола в роли Внушителен бархатный и очень музыкальный бас Виталия Ковалева (Креон). Богатое и лиричное меццо-сопрано Алисы Колосовой (Нерис) трогает глубокие струны души. На фоне такого уровня артистов несколько терялся в вокальном отношении Ясон — чешский тенор Павел Чернох. Но его драматическое присутствие в спектакле было под стать ансамблю.

В чем же отличие этих двух значительных оперных спектаклей? Пожалуй, в отношении к музыке. И в одном, и в другом случае зрителю-слушателю было представлено захватывающее актуальное зрелище с обилием движения и современных жизненных деталей. При этом в «Орландо» у Гута ни одного движения не было вне музыки, слушание нигде не уступало смотрению. Стоун же создал скорее драму на музыку Керубини, чем интерпретацию оперы Керубини, и несколько переусердствовал в стремлении не дать зрителям соскучиться. Да, это не самая великая музыка на свете. Но она достаточно яркая, чтобы держать внимание публики. А обильное сценическое действие не всегда давало ее дослушать.

Если в «Медее» мы видим на сцене тщательно созданные интерьеры и красиво снятую киноисторию, то в «Орландо» эффект гиперреализма вызывает прежде всего игра артистов и тщательно поставленные мизансцены, в то время как декорация остается достаточно обобщенной рамкой для происходящего, а возможности видео используются для наполнения пространства сцены магией. В этой реальной истории ощущается присутствие богов. В «Медее» же магия и боги остаются лишь в тексте, который поют герои. Действие чрезвычайно конкретизировано, происходит здесь и сейчас только с этими людьми.

Однако нет сомнений, что Стоун громко заявил о себе как новый крупный мастер музыкальной драмы. В наступающем сезоне он будет ставить «Травиату» в Парижской опере, за которой последуют и другие оперные постановки. Будем ждать. ■



▶ Сцена из спектакля Г.-Ф. Генделя «Орландо». Режиссёр Клаус Гут. Фото © Monika Rittershaus



▶ Сцена из оперы Л. Керубини «Медея». Режиссёр Саймон Стоун. Фото: Томас Аурин



Сцена чиз спектакля «Медведь» Центр драматургии и режиссуры. Реж. В. Панков, худ. М. Обрезков



Вдова- «
Елена Яковлева,
МедведьАлександр
Феклистов
в сцене
из спектакля
«Медведь»



Медведь 1- ◀ Александр Феклистов, Медведь 2-Петр Маркин в сцене из спектакля «Медведь»

СИЛЬНЫЕ ЧУВСТВА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Медведь» по Антону Чехову. Режиссер Владимир Панков. Художник Максим Обрезков. Композиторы Артем Ким, Сергей Родюков. Хореограф Полина Миронова. Художник по свету Николай Сурков. Совместный проект театра «Центр драматургии и режиссуры» и Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова. Премьера 24 июня 2019

В метод «саундрамы», в этот придуманный и введенный в обиход Владимиром Панковым способ ставить драматические спектакли, где музыка является полноправным действующим лицом, так и просилась чеховская пьеса-шутка «Медведь». Даже странно, что никто не додумался дол этого раньше, хотя бы, потому что водевиль — вещь музыкальная, а у нас его то и дело играют как обычную комедию. Но в Центре драматургии и режиссуры играют даже не водевиль, а сложносочиненную историю, в которую, поимо сюжета, вмещаются всяческие театральные рефлексии: и оперу с ее «высоким штилем», и фрагменты серьезной чеховской драматургии, и даже намеки на жизнь самого автора. В визуальном же образе спектакля, созданном Максимом Обрезковым, возникает густая траурная среда — чай, вдова здесь упорно и несколько преувеличенно держит траур по усопшему супругу. Эта среда имеет свой театральный контекст и отсылает к испанской драматургии, к миру Гарсиа Лорки, в котором, уж если черным-черно, то исключительно по-готически пышно: темные сукна, мрачная мебель, столы, напоминающие катафалки, вездесущие светильники, источающие погребальный свет, вуали, накидки, буфы, оборки...

Это смешно. Смешна даже фраза Медведя, утоляющего жажду шампанским: «Их штребе!», — та самая, последняя фраза умирающего Антона Павловича Чехова, перед которой он выпил прощальный бокал. Панков, вслед за автором, не любившим пафоса, все, отдающее напыщенным, оперно-оперетточным привкусом, переводит в категорию черного (благодаря сценографии — в буквальном смысле слова) юмора. Фальшивая скорбь вдовушки становится у него в спектакле смысловым и образным стержнем, на который легко нанизываются любые вольности.

Герои здесь «раздваиваются»: вдовушку играют Елена Яковлева и Надежда Мейер, Медведя — Александр Феклистов и Петр Маркин. Первые, как говорится, в возрасте, вторые — молоды, особенно вдовушка, воздушное юное создание. Первые по законам драматического театра с упоением играют комедию характеров, вторые парят в оперных высях. Маркин — демонический красавец с густым баритоном, Мейер — обольстительная оперная дива с звенящей колоратурой. В реальной жизни эта будущая парочка нервничает, хитрит, грубит, в мечтах же своих — парит в высях романтических оперных страстей. Одно оттеняет другое, одно иногда входит в другим в прямой диалог, и все это вместе абсолютная театральщина, над которой всю свою жизнь подтрунивал Антон Павлович. Когда в тексты пьесы-шутки внезапно влезают фразы, скажем, из «Трех сестер» или «Чайки», это звучит не столько рефлексией на серьезную чеховскую драматургию, сколько трезвой иронией: а ну, как между скучающими сестрами Прозоровыми и изнывающей от безделья вдовы не так уж велика разница?

Впрочем, раздваивается здесь и портрет покойного мужа: в одной раме красуется сам Чехов, а в другой Немирович-Данченко, столпы, так сказать, традиций, которые спектакль Владимира Панкова как бы попирает. Хотя, на самом деле, он их умело смешивает, находясь с ними в свободном диалоге. И когда живой оркестр на сцене выполняет одновременно функции по движению сюжета вперед, когда, скажем, флейта или виолончель становятся сочувствующей прислугой в доме вдовушки, когда один и тот же монолог Феклистов произносит со свойственной ему звериной драматической органикой, а Маркин пропевает с блеском оперного премьера, — тогда понимаешь: все это есть не что иное, как умелое жонглирование старыми и добрыми возможностями театраль-

В музыке, в конце концов, существует всего семь нот. Однако важны их разнообразные и талантливые комбинации.

КОМНАТА СМЕХА ОТ ГОГОЛЯ

ОЛЬГА ЕГОШИНА

«Ревизор» Н. Гоголя. Режиссер Сергей Газаров. Художник Александр Боровский Художник по свету Айвар Салихов. Художник по костюмам Мария Боровская Московский театр Табакова . Премьера 7 ноября 2019



Сквозник-Дмухановский **◆** (Городничий) – Владимир Машков

Когда зритель перестает плакать в театре или смеяться в театре, то он перестает в театр ходить. Эту максиму оспорить трудно. Но, похоже, для Владимира Машкова, возглавившего в прошлом сезоне Табакерку, она стала не просто констатацией, но руководством к действию. По крайнем мере, две последние премьеры театра наглядно свидетельствуют именно об этом. «Матросская тишина» заставляет самые заскорузлые сердца проливать слезы. А от смеха на «Ревизоре» вряд ли удержится даже принципиальный мизантроп.

Сергей Газаров, уже обращавшийся к комедии Гоголя в кинематографе, в сценической версии таже отставил в сторону века трактовок и поисков «невидимых миру слез». Не заинтересовался открытием Мейерхольда — «имперским размахом» и «трагедией российской государственности». Не углубился в историю выморочного города, от которого «три года скачи ни до какого царства не доскачешь». Сергей Газаров подошел к миру гоголевской пьесы через традицию постановок «комедии положений», насытив сцену Табакерки гэгами, трюками, отсебятинами, подарив каждому исполнителю отдельный номер, а иногда и несколько номеров (танцевальных, трюковых, акробатических).

Сценограф Александр Боровский выстроил на сцене облупившийся фасад двухэтажного ампирного дома

с верандой, огороженной каменной балюстрадой. Именно по ее бортикам бегает-порхает-выкомаривает немыслимые коленца пьяного танца Хлестаков-Владислав Миллер.

Его Хлестаков русоволос, голубоглаз и прыгуч, как кузнечик. Предуведомление к спектаклю предупреждает, что именно Миллер стал самым молодым Хлестаковым русской сцены. И, наверное, так оно и есть. Молодость героя, его физичечская подростковая лабильность тут больше, чем краска. Инфантилизм тут — основа характера. «Шкодливый мальчишка» — наверное, самое точное определение Миллера-Хлестакова. Модные брюки, затейливый шарф с помпонами, кожаные ботинки, из под которых не видно носков, — Хлестаков одет по столичной моде. Он отличается от окружающих как современный хипстер от провинциальных поклонников моды от «версаче» из Амазона.

В городе N одеваются по старинке — в атласные халаты, секс-модели, украшенные аксессуарами «от Сваровски» в стиля ля рюс. Апофеоз мечтаний Городничего — появится перед чиновниками в белом камзоле с золотой лентой через плечо — вылитый Государь император. Да рядом жена в короне. Да дочь в кокошнике, расшитом жемчугом (художник по костюмам — Мария Боровская). Так и представляешь: как бы все это великолепие засверкало в фойе театра, преломленное тысячами зеркал.



▶ Хлестаков – Владислав Миллер, Сквозник-Дмухановский (Городничий) – Владимир Машков



▶ Сцена из спектакля «Ревизор». Режисёр Сергей Газаров



▶ Сцена из спектакля «Ревизор». Режисёр Сергей Газаров



Раешная, роскошная, пьяноватая Россия в спектакле Газарова в любую минуту готова в пляс пуститься или в загул, выкинуть антраша или пройтись вприсядку. Тут татары во главе с купцом Абдулиным (Игорь Петров) поют национальные песни под гармошку. А немец-лекарь Гибнер (Виталий Егоров) легко может сбацать и мазурку и гопак.

Актеры ТОТа демонстрируют внушительный диапазон красок, возможностей и приспособлений.

Трудно найти что-то более далекое, чем бытовой натурализм решения «Матросской тишины» и фантасмагорический балаган «Ревизора». Яна Сексте в роли Розы Гуревич искала местечковый акцент, характерные приметы возраста и типические черты немолодой еврейской мамаши. В Анне Андреевне актриса не боится перебора красок. Ее героиня то выходит в «прикиде» Клеопатры, то в чулках с подтяжками и в панталонах с фантазийным начесом. Она спускается к Хлестакову из окна по занавеске и ошеломляет столичную штучку своей сексуальной агрессией.

Дебелый птенчик Марья Антоновна (Наталья Качалова) учится у маменьки приемам и ухваткам, вводя в арсенал обольщения вздохи притворной девичьей невинности.

Ожидаемым центром спектакля стал Городничий в исполнении Владимира Машкова. Фигура человека обманувшегося для Газарова явно важнее и интереснее фигуры «обманщика поневоле», каким тут является Хлестаков.

Городничий-Владимир Машков глуп и хитер, трусоват и агрессивен, полон сознания собственного достоинства и при этом в глубине души постоянно ждет кары (и отнюдь не небесной!). Русский чиновник (не изменившийся с гоголевских времен) смотрит в зрительный зал, ища в нем поддержки и понимания. Кто ж без греха, особенно если ты умный человек и при должности!

Плут, держиморда, самодур Городничий-Машков имеет одну ро-





▶ Сцены из спектакля «Ревизор»

ковую слабость — живость фантазии и склонность к лицедейству. Ему нравится менять мундиры и халаты. Нравится «вживаться» в новую ситуацию, в которой ему предназначено сыграть главную роль. Чуть ли не с восторгом отправляется он представляться к незнакомому «инкогнито» в гостиницу, нацепляя треуголку, плащ и вицмундир. Ожидая и предвкушая жизнь в столице в качестве тестя «ах какого человека» он облачается в белый мундир с золотой лентой через плечо (ни дать ни взять сам Государь император).

А в финальных сетованиях обманутого Городничего кроме досады на свое недомыслие (как мог так ошибиться и недоглядеть!!!) ясно слышна досада актера, которому так и не дали сыграть премьеру облюбованной и вымечтанной роли.

...Четко следуя завету учителя и основателя («каждое кресло в зале должно быть занято»), Владимир Машков за полтора сезона вернул ТОТ в топ самых востребованных театров столицы. Интересно думать: куда театр двинется дальше? Какие художественные задачи перед собой поставит?

Φomo ©tabakov.ru

А СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК ВОЗМОЖНО...

ИРИНА АЛПАТОВА

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Режиссер Константин Демидов. Художник Андрей Климов Художник по свету Евгений Виноградов. Краснодарский академический театр драмы им. М. Горького Премьера 4 октября 2019

Краснодарский театр открыл свой юбилейный сотый сезон премьерой драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» в постановке главного режиссера Константина Демидова. В этом спектакле на удивление органично сошлись многие важные вещи: обращение к классике; попытка, не ломая структуру пьесы, посмотреть на нее свежим взглядом, не оборачиваясь на авторитеты; зрелищность и визуальная роскошь постановки, столь любимая зрителями.

Режиссер Константин Демидов обозначил жанр спектакля как «мистическая драма». Впрочем, мистики как таковой здесь не так уж и много. Доминирует, скорее, обращение к канонам романтического спектакля с его масками, призрачными видениями, снами, тайнами, загадками, интригами.

Своей визуальной красотой спектакль, конечно же, обязан Андрею Климову, который на сей раз представлен не только как художник по костюмам, но и как сценограф. Пространство не загромождено предметами интерьера, широкие ступени поднимаются ввысь, в темной задней стене открываются три дверных проема. Роскошные люстры нависают над сценой (в финале к ним добавятся траурные полотна, похожие на ленты с наградными крестами), в отдельных эпизодах появляются обитые алым бархатом кресло и кушетка или красные стулья с высокими спинками для игроков. Андрей Климов играет здесь с четырьмя цветами: белым, черным, красным и серым. И каждый из цветов, естественно, несет свою эмоциональную нагрузку, не новую, привычную, но явно игровую: белый — чистота и невинность, черный — злодейство, красный — страсть, серый — обыденность прозы жизни. И даже персонажи маскарада, именуемые здесь Хором, в зависимости от цвета костюма, меняют свои функции: то кажутся зловещей черной стаей, готовой заклевать любого, то сходятся в обычные серые танцующие пары.

Уже в самом начале, когда сценическое пространство затянуто полупрозрачной занавесью, из дверных проемов появляются три человека в масках: женщина — белая голубка, мужчина — черный коршун и некто третий, который словно кукловод управляет этими людьми. Потом предстоит понять, что это были Неизвестный — Алексей Сухоручко, Нина — Ольга Вавилова и Арбенин — Олег Метелев. Пока же задается романтический тон контраста и противопоставления, направляющий восприятие в нужное русло. Этому способствует и музыкальное оформление Константина Демидова и Валентина Демина, с тревожными, порой диссонансными композициями.

Об упомянутом кукловоде стоит сказать сразу. В этом спектакле Неизвестный и Шприх стали одним целым. Говорят, что не впервые в истории постановок «Маскарада»,

но мне раньше не доводилось такого видеть. По мысли режиссера, Неизвестный занимает слишком мало места в пьесе, судьба его не вполне ясна, а потому и не всегда понятно, почему именно он играет роль зловещего катализатора этой истории. Здесь же получилась именно судьба: некогда успешный и уважаемый человек, разоренный Арбениным, превратился в результате почти в изгоя, в светское посмешище, а потому и мысль о мести давно зрела в голове у этого Шприха. К тому же этот сдвоенный персонаж в замечательном исполнении Алексея Сухоручко, пожалуй, один отвечает за заявленную «мистику». Этот образ словно бы залетел сюда из гофмановских историй: не обычный человек, а почти пришелец, редко смешной, чаще жутковатый. Заплетающаяся походка, причудливый пластический рисунок роли, быстрая смена интонаций, и все это поддерживается световыми и цветовыми перепадами (художник по свету Евгений Виноградов).

Вообще же краснодарский «Маскарад» — спектакль с очень сильной актерской энергетикой. Арбенин Олега Метелева, стоит ему только появиться на сцене, становится центром притяжения зрительского внимания. Впрочем, внимание окружающих его сценических персонажей тоже отдано ему. Не зря же молодой князь Звездич — Михаил Дубовский спонтанно и неосознанно начинает повторять его жесты и интонации. В игровой партитуре Арбенина — Метелева сконцентрировано и синтезировано многое: строгость узнаваемых классических поз и отсутствие надрывной декламации в монологах, даже если они и бывают обращены в зрительный зал, постепенно движение и развитие образа, сила и властность, нежность и вспышки «романтической» неудовлетворенности миром.

В этом спектакле, несмотря на трагедийность сюжета, присутствуют чеховские «пять пудов любви». До истории с потерянным браслетом зритель успевает увидеть действительно счастливую и любящую пару. И совсем другую, непохожую на прочих виденных героинь, Нину — Ольгу Вавилову. Не наивную и юную деву, которую затянуло в водоворот сторонних интриг, но молодую женщину, ценящую и чтящую семью, умеющую самоотверженно любить и прощать все внезапные «вспышки» мужа, многое понимающую и принимающую. До такой степени, что так и хочется вспомнить пушкинскую фразу: «А счастье было так возможно, так близко...»

Да и баронесса Штраль — Евгения Белова в «Маскараде» Константина Демидова — отнюдь не светская интриганка, а всего лишь женщина, ищущая все той же любви. Ей кажется, что уже нашла: она не смеет обнять Звездича — Дубовского, лишь легкими, летучими касаниями пальцев словно бы пытается все объяснить, приблизить к себе, настроить на единую эмоциональную волну. Но тщетно...

И здесь практически никогда никто из героев не остается на сцене в одиночестве. Маскарадный Хор, меняя одеяния, то зловеще, то жеманно, но неизменно танцуя (балетмейстер Анна Гилунова), постоянно вторгается в пространство частной жизни: мешает, разъединяет, безмолвно насмехается. К тому же режиссер многие «невидимые» для остальных персонажей моменты делает визуально зримыми. Наверху, в пространстве двер-



▶ Сцена из спектакля «Маскарад», Фото Алексей Есиков

ных проемов появляются то Арбенин, то Штраль, то Неизвестный, наблюдающие за ходом событий: кто-то с ужасом и отчаянием, кто-то с удовлетво-

Не будем забывать и про игру, которая здесь становится тотальной, включая в себя разные ее аспекты: карточные партии, сценическая партитура, игра Рока с человеком. Правда, этот романтический Рок здесь тоже выступает в человеческом обличье: Неизвестного или, например, Казарина. Когда семейная идиллия дает трещину, на сцену вновь является Казарин. В отличном исполнении Евгения Женихова он становится страстным и вкрадчивым соблазнителем и манипулятором, умеющим направить чужую мысль в нужном ему направлении и в результате с легкостью добивающийся своего.

Впрочем, в этом гармоничном спектакле порой звучат диссонансные нотки: романс Нины вдруг начинает звучать сторонней фонограммой. Правда, Ольга Вавилова в эти минуты не поет, а танцует, и этот пластический монолог доносит до нас многое, скрытое: страх, отчаяние, а еще мечту о так

визуальная красота переходит в категорию мизансценической «красивости»: сначала баронессу Штраль, а потом и Нину, маскарадный Хор подхватывает на руки и медленно уносит в неведомое пространство за дверными проемами. То вдруг ближе к финалу включится назойливый стробоскоп, не позволяющий разглядеть, что же, собственно, происходит с Арбениным — Метелевым, впадающим в безумие. А ведь до этого была очень хорошая сцена, когда ревнивый и несчастный муж подавал своей жертве мороженое: не сразу, колеблясь и отступая, обходя по кругу кресло с сидящей Ниной, чтобы оттянуть страшный момент, возможно,

и не рожденном ребенке. Иногда

Но эти диссонирующие моменты, возможно, сгладятся со временем, ведь такой сложный и населенный спектакль только родился и делает первые шаги. Краснодарский зритель, кстати, реагирует на «Маскарад» очень хорошо, а в финале даже восторженно. А потом, на ступенях перед театром, еще долго продолжаются споры о тех жизненных коллизиях, которые оживали на сцене.

ЛЕТО НА ЯЗЫКЕ

НАТАЛЬЯ ПАНИШЕВА

«Вино из одуванчиков». Р. Брэдбери. Режиссер **Ирина Брежнева.** Художник **Катерина Андреева** Музыкальное оформление **Роман Цепелев.** Драматург **Аглая Соловьева.** Театр на Спасской, Киров Премьера 3 октября 2019



Сцена из спектакля «Вино из одуванчиков» Фото: Светлана Ботева

На сцене — ванна с водой, песочница, разнокалиберные стулья, ковры и везде, куда ни бросишь взгляд игрушки: старенький (ещё мамин) плюшевый мишка понуро сидит на стуле, с абажура свешивается обезьянка, современная доска-колотилка из Икеи валяется рядом с советскими пластмассовыми игрушками... Тёплый свет, простые яркие цвета, до боли знакомые вещи вызывают воспоминания, возвращают в детство, туда, где все ещё живы и где впереди — огромное и бесконечно счастливое лето. Зрители сидят здесь же, на сцене — слева и справа от расставленных декораций. Кажется, что они смотрят на дворик соседского дома из своих окон и становятся случайными свидетелями чьей-то частной летней жизни (художник — Катерина Андреева). Шумная ватага детей (артисты театра танца «Сюрприз») выбегает на сцену, мигом осваивает пространство, расхватывает игрушки, принимается галдеть, но появляется Дедушка (засл. артист России Александр Королевский), открывает книгу, читает и дети тут же смолкают, стягиваются к нему, начинают слушать. Здесь, на наклонном подиуме соберутся всё — от мала до велика, тесно рассядутся и заговорят наперебой о дедушкиной башне, волшебстве Дугласа Сполдинга, об утре в Гринтауне, о лете тысяча девятьсот двадцать восьмого года.

Лето берёт стремительный темп. Рассыпаются по сцене жёлтые теннисные мячики-одуванчики, десять центов за каждый мешок, принесённый к прессу! Пары ослепительно-белых

теннисных туфель птицами порхают над руками мистера Сэндерсона (засл. артист России Александр Королевский). Накрывшиеся цветастыми коврами папа (Александр Карпов) и сосед Билл Форестер (Артем Упоров) сражаются как боевые слоны, а на их спинах, весело размахивая выбивалками, восседают дети. Юным актёрам, как и их героям, здесь по десять-двенадцать лет, они бесстрашно выходят на сцену вместе с взрослыми опытными артистами. Режиссёр Ирина Брежнева и драматург Аглая Соловьева, чуть смещают акценты и из истории Брэдбери исчезает тема войны между взрослыми и детьми. Напротив, в спектакле возникает настоящая театральная семья, сообща играющая в одну общую увлекательную игру — в лето. Из весёлой компании выделяется один задумчивый мальчик — Дуглас Сполдинг. Дуглас в исполнении Савелия Трефилова — не взрослый и не ребёнок. Он — мостик, соединяющий два края оврага, переводчик, посредник между большими и маленькими. Они не воюют друг с другом, а всего лишь говорят на разных языках, а Дугласу под силу преодолеть этот языковой барьер. Вот и в обувной лавке он толкает перед Сэндерсоном речь не для того, чтобы получить вожделенную пару туфель, а для того чтобы помочь старому продавцу обуви вспомнить каково это — бежать, обгоняя ветер. И торжествующий крик Сэндерсона «Антилопы! Газели!» — это крик, возвещающий победу Дугласа, знак того, что он, ребёнок, понят и услышан взрослым.

мальчишеское лето вдруг спотыкается и застывает на берегу мрачного оврага. Зрительный зал чернеет рядами пустых кресел, дышит холодом, над рампой покачивается светящийся неоном фонарь. Здесь — граница между беззаботным счастливым сегодня, освещённым тёплым светом, наполненным знакомыми и любимыми делами и завтра — таинственным, пугающим и неотвратимым. Том Сполдинг (Иван Шевелев), приходит к оврагу, держа за руку маму (Наталья Сидорова) и здесь впервые постигает, что и взрослые боятся, что стать взрослым — не утешение. Мама стоит на вертящемся тренажере, и испуганный мальчик раскручивает её всё быстрее и быстрее, словно пытаясь утащить от надвигающегося будущего. Закруженная мама идёт к оврагу неверным шатающимся шагом, а глядящий ей вслед ребёнок впервые в своей жизни горячо и искренне молится: «Господи, не дай ей умереть! Не делай нам ничего плохого!» Здесь — излом лета. Наступает время открытий и откровений, время делать что-то в первый раз в жизни. Ковры сменяются зелёной травой, по которой жужжит газонокосилка, теннисные мячики, только что бывшие головками одуванчиков, становятся спелыми яблоками, которые вот-вот упадут с ветки. Это время возрастных метаморфоз и перевёртышей. Две смешные старушки — мисс Роберта (заслуженная артистка России Татьяна Махнева) и мисс Ферн (Ирина Мальшакова), заболтанные бойким крикливым менеджером автосалона (Александр Карпов) покупают зелёную машину, чтобы голубить как куклу, качать на руках и укладывать спать в кресло. Пожилая мисс Бэнтли (заслуженная артистка России Татьяна Махнева) убеждает стайку детей, что и она когда-то была молода, и так увлекается убеждениями, что меняется местами с Джейн (Софья Сысолятина). Растерянная девочка сперва принимается с жаром

Но мчащееся в новых туфлях



▶ Сцена из спектакля «Вино из одуванчиков». Фото: Светлана Ботева

доказывать друзьям очевидное, а затем, жестоко осмеянная, бессильно кричит что-то вслед удаляющимся сверстникам, среди которых идёт торжествующая в своей правоте Элен Бэнтли. Старики ребячатся, а дети — взрослеют. Непростой разговор Дугласа Сполдинга и Джона Хафа (Илья Григорьев/Никита Гущин) словно дробится на части: мальчики ведут безмолвный диалог, их реплики озвучиваются взрослыми актёрами и слышатся как бы издалека — слова в таком деле, как расставание старых друзей, плохие помощники.

Режиссёр Ирина Брежнева балетмейстер-постановщик Театра на Спасской, расставляет в спектакле множество пластических акцентов. Текст Брэдбери здесь не только проговаривается, он прощупывается и вытанцовывается. Выплясывают Лавиния (Ольга Чаузова) и Билл — их танец в свете карманных фонариков говорит о пользе новых теннисных туфель лучше и красноречивее любых слов. Охота Душегуба (Александр Карпов) на девицу Неббс — пластический этюд, в котором встреча с ужасом и победа над ужасом передана метафорически, через жест и танец.

И болезнь Дугласа выражена через движение — он бредёт по сцене почти теряя сознание, а взрослые окружают его, прикасаются к нему в попытках забрать себе часть его боли. Болезнь Дугласа — инициация, важный момент взросления, пережить который каждый человек должен сам. Но «сам» ещё не означает «в одиночестве». Рядом с Дугласом остаётся его семья: лекарство от неизвестной тяжёлой болезни ему приносит не безымянный старьёвщик а родной дедушка, и лекарство это не воздух из далёкой снежной Арктики, а вино из одуванчиков, разлитое и закупоренное в штате Иллинойс.

«Вино из одуванчиков» — история, которую хочется перечитывать каждое лето. История о вечных вопросах и по-детски наивных, но глубоких ответах. Ирина Брежнева в своём спектакле находит тот самый рецепт вина из одуванчиков — солнечного, немного горчащего напитка, который следует выпить, когда почувствуешь кожей близость пугающего сырого оврага. Выпить до дна, вспомнить, что вино это приготовлено для тебя другом и пожелать самому себе урожайного года. ■

CLEHA № 4(120) / 2019

06/8

«ФРАНЦУЗЫ» СЕРГЕЯ БАРХИНА

АЛЕКСАНДР САЛЕНКОВ

«Сергей Бархин. Французы». МВК РАХ. Галерея искусств Зураба Церетели. Вернисаж 12 июня 2019

В июне — начале июля в Галерее искусств Зураба Церетели прошла выставка Сергея Михайловича Бархина «Французы». Сложно писать по следам проекта, к которому имел непосредственное отношение. Выступая координатором, мне, спустя некоторое время, по-прежнему трудно соблюдать дистанцию и выстраивать текст в соответствии с постулатами беспристрастного взгляда художественной критики. Но, быть может, и не стоит. Дело в том, что уже существует сложившаяся история «Французов», предложенная Сергеем Михайловичем. Убежден, что каждый, кто когда-либо вступал в диалог с Бархиным, отмечает умение Сергея Михайловича вовлекать собеседника, соратника или даже оппонента в ситуации, где его культура, связанная с театром и сценографией, книжной иллюстрацией и издательским делом, архитектурой и проектированием, становятся настоящим событием. Таким событием является и проект «Французы», включивший в свою орбиту большое количество людей. По этой причине, я постараюсь остаться в пространстве совершившегося, но все еще проживаемого события, чтобы показать важность тех невидимых моментов сотрудничества, которые, как правило, опуска-

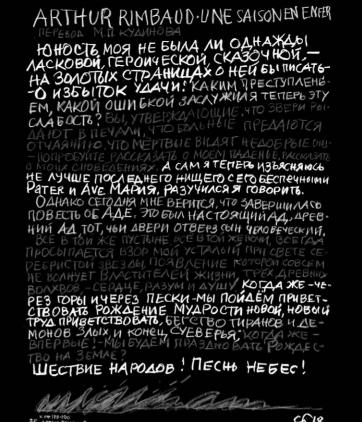
На выставке были представлены иллюстрации к французскому эпосу и поэзии — «Песнь о Роланде», «Бал-

ются в привычных жанровых текстах.

лады на воровском жаргоне» Франсуа Вийона и «Одно лето в аду» Артюра Рембо. Три тома — папки с графическими листами объединены в одну книгу «Французы». Помимо иллюстраций, в книге присутствуют частичный или полный переводы в сопровождении оригинального текста. Малотиражное издание (22 экземпляра), напечатанное в технике шелкографии, осуществлено лабораторией экспериментальной печати «Пиранези LAB». Каждый экземпляр, впоследствии, будет передан библиотекам и музеям в России и Франции. Организацией выставки занималась Российская академия художеств совместно с галереей «Открытый клуб». За этими наименованиями стоят конкретные люди: коллектив выставочного отдела Академии выполнил экспозицию и полиграфию выставки, Вадим Гинзбург и Екатерина Прокошева предоставили от галереи «Открытый клуб» оформленныеработы, театральный художник и иллюстратор — Ольга 3олотухина сделала для Сергея Михайловича верстку и, конечно, Алексей Веселовский — основатель лаборатории «Пиранези LAB» — руководил печатью книги. Выпустило «Французов» издательство «Близнецы», организованное Сергеем Михайловичем, его сестрой Татьяной и дочерью Анной. С начала 1990-х годов в издательстве выходили самые разные материалы: серия монографий, посвященная истории знаменитой семьи, а также

книги воспоминаний и сочинения других авторов, например, «Одиссея поэта. LORA переводит TONINO» (Гуэрра, 2009). И вот теперь — «Французы».

Сам факт появления издания заслуживает отдельного внимания, поскольку выходит за рамки типовых задач современного книгопечатания. Сергей Михайлович давно иллюстрирует французских поэтов и в рамках выставки предложил по-новому посмотреть на направление во французском искусстве начала XX века «livred»artiste» («книга художника»), получившего самостоятельное развитие в книжной иллюстрации советского и постсоветского периода. Как известно, малотиражные, дорогие издания 1910-х годов Амбруаза Воллара и Даниеля Анри Канвейлера, привлекавших к работе Пикассо, Матисса, Боннара, Арпа, Миро, Шагала и многих других, создавались в условиях «узкого круга» только зарождавшегося рынка искусства, а позже были вытеснены прогрессивной эстетической программой модернизма. Выставочный проект «Французы» в этом отношении показал, каким может быть труд художника-иллюстратора, ищущего альтернативную точку зрения, согласно которой, малотиражное издание фигурирует не только как предмет коллекции, но и в качестве произведения, имеющего общественные задачи. В эпоху, когда статус книги, по крайней мере, изменился и, едва ли, соответствует



ческих и/или биографических личных свидетельств. До известной степени, и сам Бархин, подобно выбранным им авторам, свидетельствует. Одновременно и как читатель, и как художник-иллюстратор, он помещает на титуле каждой тетради свое пояснение: «Вспоминая..., рисовал Сергей

Вспоминая детство, Сергей Михайлович показывает в игровой динамике сцены героического повествования, которые вновь, здесь и сейчас, претворяют события поэмы в жизнь. Вслед за повседневностью Раннего Средневековья, пронизанного чувствительностью к материальности мира, к данности и проявленности вещей, их цвету и пластической силе истории, иллюстрации образуют камерную фрагментарность песенного звучания кантилен. Будучи артистичным ловцом «внутреннего образа стихотворения» и его «звучащего слепка формы» (О.Э. Мандельштам), Бархин схватывает специфику речи и условий, воспроизводящих устную традицию. Эпос никогда не меняет сути героической подоплеки излагаемых

событий и подвигов. По этой причине ни Роланд, ни Карл Великий не выходят за рамки канонических амплуа героя и мудрого властителя соответственно. В то же самое время, «Песнь о Роланде» действительно весьма исторична. Однако, эта историчность понимается не столько как следование упоминаемым и найденным фактам, сколько как становление идеологии крестовых походов и Реконкисты, зарождение национального самосознания и формирования памяти о Карле Великом.

APTIOP PEMBO ODHO NETO BADY VIII · YTPO

PA661

TIPOKMUHATE

KN3H6!

HE BYLEM

Вспоминая юность, Сергей Михайлович пытливо и ярко обращается к «твердой форме» стиха Вийона, возникшего во Франции в XIV — первой половине XV века. Не ускользает от него ирония, пародийность и контрастность поэтики житейских баллад, распространяющих смешанный запах «крови и роз» (Й. Хейзинга). Художник помещает фигуративные композиции в, казалось бы, неоспоримую структуру цитации. Но в тот же самый миг, слова группируются, подчиняются обаянию и игривой драматичности происходящего: карнавальный разгул,

C6 18

оказаться решающими в поддержании и развитии этой культуры. «Французы» — тематическая и экспериментальная книга, вместившая в трех тетрадях произведения, на первый взгляд, несводимые по смыслу, художественному направлению и языку. Тем не менее, найденная Бархиным линия интерпретации текста через сопоставление исторических и биографических нюансов отдельных текстов, позволяет говорить о диалоге, который избегает догмы устоявшегося литературного канона. Язык сказителей «Песни о Роланде», автобиографическая поэтика Вийона и ритмическая проза Рембо складываются в книге по принципу истори-

той степени социальной значимости,

которая была еще полвека назад,

подготовка подобных независимых

изданий и выставочных проектов ста-

новится важной опорой для форми-

рования обновляемой книжной куль-

туры. В ситуации распространения

информации средствами цифровых

медиа, именно постоянный индиви-

дуальный поиск и оценка регулярно

меняющегося положения дел могут

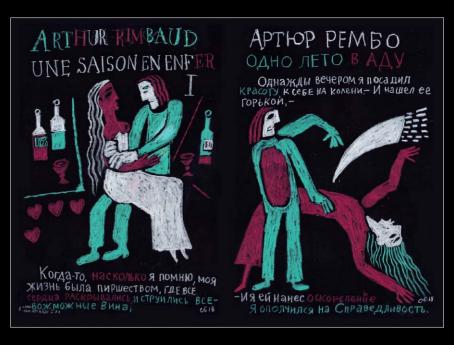
драки и грабежи сменяются моментами разочарования, стыда и мук совести. Ожидаемое наказание связывает дисциплинарность еще только возникающей пенитенциарной системы со случайностью смерти и ее контролируемой спонтанностью. В условиях строгой иерархии власти абсолютизма, впоследствии, положенной в основу тюремного порядка, сквозь призму воровского жаргона, с пастельной мягкостью проступают формы социальной организации тела персонажей. Так, в жестах, движениях и наготе нет провокации, интимности и чувственной сексуальности. Здесь имеет место подчиненная правилам игры и веселья сфера отношений, развлечений и взаимной выгоды. Цитаты и ссылки преобразуются на наших глазах в речевые акты: мы буквально слышим жизнь «на случай», как будто озвученную самим Вийоном, также как мы внимаем речи в текстах Рабле, Шекспира и Сервантеса.

Вспоминая зрелость, художник погружает зрителя в пучину поэтического ритма революций «Одного лета в аду». Цветные силуэты фигур и графические начертания букв проступают, словно, в контражуре на фоне мрачной глубины черного. Рембо охвачен и грезит путешествием, разоблачающим социальные нормы, установки чувств и стратегии выживания. Лирический субъект этих «гнусных листков, вырванных из блокнота того, кто был проклят» выступает глашатаем собственного «сверх-я», обращенного к религиозному опыту, который переложен на метафизическую метрику умирания: «Ах, вот что! Часы жизни остановились. Я — вне этого мира. — Теология вполне серьезна: ад, несомненно, внизу, небеса наверху. «Я сорву покровы с любой тайны, будь то религия или природа, смерть, рожденье, грядущее, прошлое, космогония, небытие. Я — маэстро по части фантасмагорий. Слушайте!». Для Рембо табу на смерть — это изобретенный западным человеком порядок с нулевой познавательной способностью. В стремлении опознать иной, подлинный и потому оставленный мир, поэт-танатолог пытается изобрести пограничную «алхимию слова», нагружая время проживания символами и громадами одинокого похода. Литеры подобного алхимического искусства служат материальными элементами и структурой морфологических процессов, овеществляющих язык поэзии в синестезии восприятия: «Я придумал цвет гласных! А — черный, Е — белый, И — красный, У — зеленый, О — синий. Я установил движенье и форму каждой согласной и льстил себя надеждой, что с помощью инстинктивных ритмов я изобрел такую поэзию, которая когда-нибудь станет доступной для всех пяти чувств. Разгадку оставил я за собой». Сергей Михайлович, в свою очередь, прорисовывая маршрут Рембо, моделирует пространства развернутого в «листках» спектакля, насыщенного деталями воображаемой сценографии, неожиданными зигзагами и уколами прочтения, рассекающего текст и устанавливающего с ним прямую связь.

Кроме того, книга и выставочный проект «Французы» взаимодействуют с различными контекстами, определяемыми частными моментами истории издания и перевода текстов. Так, стоит отметить, что в тетради «Песнь о Роланде» иллюстрации сопровождают вольное стихотворное переложение Сергея Павловича Боброва — переводчика, литературного критика, поэта и представителя русского футуризма. Данный адаптированный перевод был опубликован только один раз — в 1943 году. Сегодня, книга с тиражом в 25000 экземпляров, выпущенная ДЕТГИЗом, является библиографической редкостью. Она дополнена научно-популярным предисловием Ильи Эренбурга и атмосферными иллюстрациями Марии Синяковой, поймавшей графической архитектурой изображений устройство кантилен и эпический характер источников, посвященных первым вехам Реконкисты. «Вольное переложение» осмысляется Бархиным как дань памяти книге, по которой многие советские читатели начинали знакомство с французским эпосом. Схожим образом, напоминание об утраченной или неучтенной культурной памяти проявляется в отношении тетради «Одно лето в аду». Парадоксально, но французские издания Рембо редко иллюстрируются, а, например, один из напечатанных при жизни поэта сборников «Озарения», ни разу не выходил с иллюстрациями. Поэтому в 2017 году Сергей Михайлович выполнил рисунки к «Озарениям» и, спустя два года, продолжает свою творческую и исследовательскую работу.

На первый взгляд, может пока-

заться, что «Французы» — это о прошлом, минувшем, о пройденном. На самом же деле, Бархин в каждой своей работе, начиная с театра, книжной иллюстрации и архитектуры и заканчивая издательским делом, письмом и словесными «заве́тками» друзьям (потому что звучащая и записанная речь — это тоже действие в искусстве!) изобретает современность заново. Он видит реальность искусства в исторических объектах. В каждом из них встречаются, пересекаются и пластически основываются друг на друге самые разные эпохи. Диди-Юберман называет такие произведения «временными узлами», раскрывающими то, что «выживает» и сохраняется в виде симптомов искусства прошлого в условиях складывающегося на наших глазах настоящего. Современность приобретает эффект столкновения множества темпоральностей, для прояснения которых необходимы: «шок, разрыв покрова, вторжение или явление времени...» (Didi-Huberman, 2002). Совмещение книги в качестве вещи с ее экспозиционной версией в пространстве «белого куба» позволяет говорить о взаимодействии повествовательной и образной динамики изображений с фактическим временем выставки. Здесь Бархин, словно прустовский герой, вкладывает в ритм мизансцен каждой иллюстрации свою приходящую, «непроизвольную память», чтобы затем вновь искренне удивиться встрече с французскими гениями.









▶ Сцена из спектакля «Чайка». Треплев – Василий Гребенщиков, Нина – Маргарита Богородская



▶ Сцена из спектакля «Чайка». Режисёр Грета Шушчевичуте. Россошанский молодёжный театр

игра в классики

ОЛЬГА АБРАМОВА

Фестиваль **«Уроки режиссуры»** в рамках Биеннале театрального искусства. Арт-директоры **Ольга Егошина, Марина Токарева.** При поддержке Фонда Президентских грантов. Жюри фестиваля: **Алексей Бородин, Георгий Исаакян, Григорий Козлов, Дмитрий Крымов, Римас Туминас, Борис Морозов, Адольф Шапиро.** Москва. 27 сентября - 18 ноября 2019

Фестиваль «Уроки режиссуры» в рамках Биеннале театрального искусства в этом году представлял молодых режиссеров (согласно биеннальному принципу фестиваль раз в два года показывает конкурсную программу молодых режиссеров, раз в два года — конкурсную программу работ мэтров). Постановки из Канска, Россоши, Новосибирска, Екатеринбурга, Архангельска, Ярославля, Санкт-Петербурга и Москвы представили широкую палитру современной сцены. От постановок по текстам русской и мировой классики до текстов современных авторов, от композиций по историческим документам до легкомысленной оперетты.

Шестнадцать молодых режиссеров (чей стаж в профессии не превышает десять лет) представили не только разные разбегающиеся тропки современного театра, но и очертили векторы развития русской сцены в момент ясно ощутимой всеми смены парадигм. Критикам и историкам театра еще предстоит осмыслять открывающиеся новые повороты режиссерского театра. Мне бы хотелось рассмотреть принципы и приемы работы молодых режиссеров с русской классикой.

КАЗАКИ НА ПОДИУМЕ

Для своего дипломного спектакля «Беглец» **Айдар Заббаров** выбрал повесть Льва Толстого «Казаки». Преподававший на его курсе Юрий Бутусов позвал студента-старшекурсника на постановку в театр Ленсовета.



Сцена из спектакля «Беглец».
 Театр им. Ленсовета

На Малой сцене из чередования деревянных ящиков режиссер создал целый мир казачьей станицы, со всех сторон окруженной горами. «Чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливая, отчетливая воздушная линия их вершин и далекое небо» — писал Толстой. Достигалось это толстовское ощущение с помощью света и сценографии. Свет (художник Ольга Окулова) работает и сбоку, и сверху — всегда из разных точек. Это не ящики из досок, это Терек течет посередине зала, разбивая зрителей на два «берега», рисуя горный неудобный, но такой разнообразный, такой удивительно свободный ландшафт! Боковой свет превалирует, создавая ощущение потока реки: она

уносит и приносит не только в буквальном смысле героев, но и беды, и радости живущих тут людей.

Работа режиссера с текстом Льва Толстого напоминает стежки: спектакль делает широкий шаг, забегая далеко вперед, затем «иголка» будто возвращается назад, и действие досказывает что-то из прошлого, и так медленно — небольшими отрезками спектакль движется вперед. Этот в целом удачный прием в какой-то момент исчерпывает себя. Режиссерский сюжет начинает пробуксовывать, Слишком много вопросов остается без ответа. Скажем, вопрос почему казаки выглядят скорее как босяки? Так видит их Оленин? Но вроде он искренне увлечен местным течением жизни, ее укладом, искренне хочет стать своим. По Льву Толстому, казак «уважает врага-горца, но презирает чужого для него и угнетателя солдата», у него с соседом честное соперничество на равных. Для Лукашки, ярко и убедительно сыгранным Иваном Батаревым, убийство абрека — переломный момент жизни, к которому он все время внутренне возвращается. Таким же переломным моментом жизни для Оленина стало решение — уехать из столицы от женщины любящей, но не любимой.

Лукашка оплатит собственной жизнью свой «удачный выстрел». Оленин так и не сможет прижиться в горах, где ему так хотелось стать своим. В финале на сцене — закрытый красными маками гроб Лукашки (в таком же деревянном ящике лежал убитый им

▶ Сцена из спектакля «Кроткая». Свердловский театр драмы.

абрек). Лукашка навечно останется молодым, овеянным легендой удальцом, оплаканным невестой, матерью, сестрой, друзьями.

Оленин, которого Александр Крымов играет родным братом Онегина и Печерина, — снова собирается в дорогу... Опустошение, которое он увозит с собой в Москву из этой кавказской поездки он, вероятно, вскоре разгадает: это закончилась его молодость. «Горький ты человек, — вздохнет Ерошка, — никто тебя не любит!»

А в финале страстного, певучего, наполненного молодым драйвом спектакля, — сестра Лукашки выйдя на авансцену, — прочтет толстовское описание обычного дня станицы на фоне вечных кавказских гор.

КРОТКАЯ И ЕЁ БУНТ

Дмитрий Зимин, взявший один из самых страшных текстов Достоевского, прочел его в неожиданном ключе. Передо мной прошли картины почти «Семейного счастья» Льва Толстого, когда-то так счастливо поставленного Петром Фоменко. Он и она, оба очень хорошие люди, они пара, они ссорятся, но они умеют мириться, детским счастливым смехом преодолевая пропасти. Но в этой паре — немолодой закладчик и шестнадцати-

летняя фантазерка, — сошлись люди слишком разные. И в том, что они несчастливы вместе — никто не виноват. Сочувствуешь обоим. Герой Константина Шевкунова и фактурно и по органике будто сошел с иллюстрации к повести Достоевского.

Реквизит спектакля аскетичен,

но работает каждая деталь: стол, за которым пьют вечерний чай. Звук ложечки, размешивающей сахар, который сводит с ума в тяжелой тишине нависшей ссоры. Великолепно работают музыка и сценография (Художник Владимир Кравцев, музыка Олега Каравайчука). Чего мне немного не хватило, так это движения мысли в сторону самого Достоевского. Абсурда самоубийства с образом Богородицы в руках. Собственно, почему Кроткая покончила с собой — вопрос, конечно, праздный, на него и автор не ответил. Видела разных «Кротких», часто кротких в буквальном смысле слова, но становящихся бунтарками в финале. У Свердловского государственного академического театра драмы героиня Валерии Газизовой бунтарка изначально: ноги на столе, ложечка в руке постукивает по скатерти, и даже песней-свистом она бросает вызов мужу. Откуда, с чего тогда самоубийство? И почему именно теперь?

СТРАШНАЯ СКАЗКА ПО САЛТЫКОВУ-ЩЕДРИНУ

Постановку в Канском драматическом театре по «Господам Головлевым» Салтыкова-Щедрина сам режиссер **Артем Галушин** так и озаглавил: «Головлевы. Страшная сказка».

Черное мрачное пространство: черный стол, черные одежды, черная когтистая рука Иудушки. У актрисы Ольги Смирновой, исполняющей роль хозяйки имения Арины Петровны, совершенно добрый просветленный взгляд и она часто вызывает искреннее сочувствие, но играет она при этом человека деспотичного, жестоко замучившего до смерти своих детей. Спектакль завораживает, обволакивает и начинает давить на тебя с необъяснимой силой. Все несет на себе печать разложения, распада жизни.

Артем Галушин сознательно рифмует век нынешний и век минувший и ставит сильный спектакль на простую и актуальную тему семейного насилия. Деспотизм матери убивает и выжигает все и всех. Выжил один Иудушка, и это закономерно. Он вырос и стал действовать так же, как мать, извратил ее изначальные посылы и стал прикрываться христианской моралью.

Жанр сказки снимает ужас происходящего. Зрительские ряды перенесены на сцену и лесенкой спускаются в зал. Артисты играют на авансцене внизу, так что зритель будто смотрит сверху внутрь волшебной коробочки, будто разглядывает какой-нибудь причудливый искусно сделанный макет декораций к спектаклю. Внутри коробочки все сказочно. Белые на черном фоне, «кукольные» чашечки чая, подсвеченны изнутри, «домик»-игрушка с горящими теплым светом окнами и Улита (Полина Белянина), которая под столом сказочным голосом рассказывает детям сказку: «в темном-темном лесу»... Она держит в руках куколок, которых одну за другой закалывает иглой. Хорошо, что на все это можно посмотреть отстраненно как на страшную-страшную и очень при этом все же красивую сказку.

ПОЛЕТЫ «ЧАЙКИ»

«Чайка» — так ясно обозначившая триумф Художественного театра и перелом в искусстве сцены — самая загадочная и самая недоигранная из чеховских пьес в том самом театре, который нашел к ней ключ. Чего стоят сухие цифры: 63 раза против «Вишневого сада» — сыгранного свыше тысячи раз. К «Чайке» в «старом МХТ» возвращались в 1905 и в 1917 году — но триумфа 1898 года повторить не смогли.

В финальной сцене «Чайки», которую *Грета Шушчевичуте* поставила на сцене PAMC (россошанского Молодежного театра) уже после самоубийства Треплева на авансцену выходит доктор Дорн и с некоторым вызовом говорит в зрительный зал: «Может быть, я сошел с ума, но мне пьеса понравилась. Свежо, наивно»...

С первой сцены спектакля режиссером агрессивно взята тема: молодое vs старшее поколение, новые vs старые формы в театре. Спектакль Треплева уже идет, он начался в зале с фонариков, прикрепленных к креслам. Каждому зрителю предлагают на словах о «глазах дьявола» светить им на сцену. Молодые шокируют: монолог Нины положен на известную песню Виктора Цоя «Перемен требуют наши сердца». В очках, с гитарой, стоит на столе, поет на крике, и все это — безвкусно? Или по меньшей мере свежо на фоне актрисы, которую очень хорошо принимают в Харькове? А вот не понятно. Может быть, молодые действительно безнадежно бездарны. Но то, что старшее поколение не дает им свободы — очевидно. На ноте ожесточенной схватки старого с новым, где никто не прав абсолютно, где невозможно занять чью-либо строну, спектакль подходит к точке, в которой Треплев стреляется от осознания, что начал писать как Тригорин. И это при том, что весь спектакль сидишь и смеешься.

Поражаешься, сколько юмора, свежести, света и чистоты в наизусть знакомом чеховском тексте!



▶ Сцена из спектакля «Головлевы. Страшная сказка». Канский драматический театр



▶ Сцена из спектакля «Чайка». Россошанский молодёжный театр

Медведенко ведет свои сцены в костюме медведя, Аркадина с Тригориным в полосатых купальниках плавают в озере. Если уж говорить об актерских работах, то выделяются Аркадина — Вера Алексеенко и Полина Андреевна — Евгения Потапова. В спектакле получились две Аркадиных, одна как бы «зеркалит» и в чем-то, сама того не ведая, пародирует другую.

Отчаяние подступает медленно, исподволь. Вот Маша выходит замуж.

Вот Нина с Тригориным ищут друг друга в темноте. Вот по сцене грустно проходит одинокая Чайка, свет освещает хлопья снега и огромные белые крылья. Вот Треплев вертит в руках револьвер, рассказывая о своей неудаче как писателя.

Внятная цельная режиссерская работа, по посылу, по интенции, кстати, очень близкая, как мне показалось, и Чехову, и МХТ.

И посмотрев спектакли по хрестоматийным текстам русских писателей еще раз понимаешь правоту Треплева: неважно старые или новые формы, неважно старые или новые тексты. Главное — чтобы они становились для режиссера разговором о себе и времени...

ПАРАД ГИГАНТОВ

НАТАЛИЯ КОЛЕСОВА

В этом году Фестиваль современного танца в Монпелье был составлен как бы из двух равновеликих частей. Первая отдавала дань памяти творчеству выдающегося американского хореографа Мерса Каннингема, 100-летие которого отмечается в 2019 году. Обширная программа представляла постановки самого мэтра, многочисленную фильмографию и спектакли-посвящения от последователей и младших коллег в честь Маэстро.

Вторая часть афиши фестиваля по праву могла гордиться великолепными именами современных хореографов первой величины — Анжелена Прельжокажа, Уильяма Форсайта и Анны Терезы де Кеерсмакер и их выдающимися постановками, а также новаторскими поисками в области смежных жанров и дерзкими заявками экспериментирующих постановщиков



следующего, более молодого поколения. Из них наибольший интерес вызвали перформеры Дана Мишель из Канады и француз Борис Шварматц. Смело расширяя диапазон жанров, команда фестиваля во главе с бессменным директором Жаном-Полем Монтанари проявила небывалую широту взглядов и готовность к риску, полностью оправдавшую себя.

Трудно на этот раз отдать пальму

первенства кому-то одному из первых

лиц современной хореографии. Хотя,

пожалуй, моя душа больше всего лежит к новому сочинению Прельжокажа. Это «Зимний путь» на музыку вокального цикла Франца Шуберта (премьера состоялась в театре Ла Скала, на фестивале балет исполняла труппа «Балет Прельжокажа»). Произведение уникальной красоты, написанное Шубертом в 1827 году для баритона и фортепиано, в котором композитор, умерший в 31 год, предвидел и поэтизировал собственную смерть. Двадцать четыре стихотворения Вильгельма Мюллера исполняются в спектакле бас-баритоном Томасом Татцлом и пианистом Джеймсом Воганом. Инструмент стоит в оркестровой яме, а певец появляется на сцене среди застывших фигур танцовщиков. Под его меланхоличное, наполненное страстью и мукой пение из-под засыпавшего сцену то ли праха, то ли черного снега рядом с фигурами стоящих мужчин возникают женщины, словно возрождающиеся из пепла. Медленно пройдя между танцовщиками, вокалист спускается к пианисту, освобождая сцену для танца. Позже во время спектакля он не раз будет примыкать к артистам. Голос звучит практически непрерывно, в этом



сложнейшем для исполнителей произведении заключена определенная торжественность и вызов.

Чередование в движениях двенадцати танцовщиков резких, графичных и плавных, замедленных движений, характерное для Прельжокажа, в этой сумрачной и безумно изысканной постановке выглядит особенно красиво. Пожалуй, после прошлогодней премьеры балета «Гравитация», это еще более эстетский спектакль хореографа. Каждый эпизод — как картина: выход танцовщиков с веерами, динамичный, строго организованный бег по сцене, вздымающий пепельную пыль, завораживающая гибкость в дуэтах и вращениях. Сыплющийся сверху снег покрывает сцену все больше. В конусах света графика движений пар и скульптурная фиксация поз приобретает роковой смысл. Это еще более усиливается музыкой и пением, в которых звучит звенящее одиночество человека в последнем пути навстречу вечности. Особенно оно ощущается в пронзительном танцевальном соло героини, оттененном вокалом.

Мужчины в длинный юбках цвета графита в тон праху, засыпающему сцену, демонстрируют идеальную синхронность и отточенность движений. Женщины-видения рассыпают пепел в преддверие яркого выхода трех атлетов и хрупкой девушки. В их выразительном ансамбле медитативность дополняется хрупкостью и трепетом.

Черные силуэты и алые юбки артистов в сцене, которую хочется назвать «Инфернальным балом», подсвечены красными неоновыми факелами. Это единственный цветовой акцент в постановке. Финальная сцена полна мудрости и смирения: женщины в белых одеждах медленно сыплют горсть снега на распростертые тела мужчин. Непрерывно идущий снег смешивается с землей в этой символичной сцене захоронения. Прах смешивается с прахом. Любовь к жизни приходит к смерти.

Уильям Форсайт, можно сказать

уже почти патриарх на балетной сцене, представил на фестивале спектакль «Тихий вечер танца». После премьеры в прошлом году он удостоился престижной премии Fedora, присуждаемой ювелирной компанией «Van Cleef & Arpels» за выдающиеся достижения в современном танце. «Тихий вечер» — не фигура речи. Только вначале звучит немного музыки Мортона Фельдмана, а потом практически до конца первого акта артисты танцуют в тишине, нарушаемой звуками приземлений, дыхания и аплодисментами публики. Они одеты в кажущуюся репетиционной формой одежду, и только концептуально яркие оранжевые, фиолетовые, зеленые длинные перчатки, кроссовки или носки намекают нам: это неслучайные акценты. Исполнители — а это «заслуженные артисты» школы современного танца, немало сделавшие для ее успеха, в свое время солировавшие в лучших труппах мира, — привносят в хореографию и без того изобретательного и остроумного мастера существенную долю импровизации, иронии и «безбашенности».

«Пролог», «Каталог», «Эпилог», «Диалог» (DUO2015). Сам Форсайт некоторое время назад записал для выставки «Danse» в парижском Центре Помпиду видеоклип, в котором с уморительной серьезностью и восхитительной свободой показывал и комментировал свой хореографический «алфавит». Приблизительно на этом же принципе строится номер «Каталог»: Джил Джонсон и Кристофер Роман (оба — авторитетнейшие артисты, педагоги и хореографы) демонстрируют весь арсенал форсайтовского стиля. При почти статичном корпусе руки в ярких перчатках чертят рисунки, сравнимые с азбукой морского флота, когда приказы отдаются цветными флажками. Немолодые артисты демонстрируют чудеса выносливости и безграничные возможности собственных тел, которые постепенно тоже приходят в движение, а темп жестикуляции и свободных взмахов рук становится все быстрее. Его скорость такова, что в глазах зрителя все сливается в сплошной цветастый и очень смешной калейдоскоп. Тем более, что наряду с техникой contemporary dance они смело используют элементы брейк-данса. И этот неожиданный контрапункт придает дополнительный блеск остроумному эпизоду.

Вечер разделен на эпизоды —

Второе отделение — «21/17» это ироничное, по-форсайтовски дерзкое высказывание хореографа XXI века на тему «очаровательного» барочного искусства. В сопровождении манерной музыки Жан-Филиппа Рамо артисты изощряются в пародии на придворный балет эпохи Короля-Солнца с его ритуальной изящностью, иронизируют над сладкими и картинными позами, напыщенными взаимоотношениями партнеров. И если учесть, что костюмы их весьма далеки от роскошных камзолов, панталон и плюмажей двора Людовика XIV, то контраст между старинной классикой и современной пластикой становится все разительнее. Форсайт не боится юмора в балете, не избегает его, а, напротив, делает его своим союзником и козырем. Артисты с большой буквы, каждый из которых достоин отдельных персональных дифирамбов, позволяют себе шутить на сцене — над традициями, над публикой, над собой и своими сильными и слабыми сторонами. К финалу вечер перестает быть «томным» и «тихим»: бесшабашность и позитив форсайтовских артистов, их пренебрежение авторитетами и при этом безграничная самоотдача полностью покоряют публику. А я все думаю, сколько же в голове у этого художника, который уже и труппу распускал, и карьеру грозился завершить, запасных и беспроигрышных ходов, поддерживающих наш интерес к современному танцу?

«Шесть бранденбургских кон-

цертов» И.-С. Баха в постановке Анны

Терезы де Кеерсмакер триумфально завершали фестиваль. Солистка и дирижер оркестра Rosas & B»Rock Orchestra Амандин Бейер придала этой строгой и по-математически расчетливой постановке безусловный шарм. Аутентичное звучание инструментов, а также то, что музыканты, вопреки привычной рассадке, играли, обернувшись лицом к танцовщикам, а не к зрителям, было очень необычно. Каждый концерт предварял выход невозмутимого человека с табличкой «F-dur», «C-dur», «В-dur», обозначающей номер и тональность концерта. В спектакле задействовано много участников, и вот они плотной толпой в черных цивильных костюмах, в ботинках и туфлях на каблуках ритмично надвигаются на зал. Разворачиваются, уходят, возвращаются... Потом из общей массы выделяется два солиста, которые не ломая ритма барочной музыки и откатов-накатов массовки, исполняют медленное соло, плавно перекатываясь через спину, поднимаясь и падая. Затем они сливаются с массовкой, а новая пара исполняет следующее короткое соло. Еще один дуэт стилизован под минуэт, исполняемый оркестром. И вдруг на сцену выходит артист с большой

 «Зимний путь» Ф. Шуберта. Балет Прельжокажа Фото ©Brescia e Amisano Teatro alla Scala

▶ «Шесть бранденбургских концертов» И.-С. Баха. Постановка Анны Терезы де Кеерсмакер. Фото ©Anne-Van-Aerschot

собакой. Смысл ее появления — большая загадка. Псиная симпатична, но яростно облаивает всех, в особенности валторнистов в оркестре. Чтобы подчеркнуть комизм сцены, постановщица сначала заставляет всех красться на цыпочках, а потом бодро маршировать за кулисы.

Естественно, музыка концертов диктует определенный настрой, и в случае, когда она легка и весела, как в концерте «F-dur», стремительность и непринужденность артистов в полуспортивной одежде совершенно естественна. Сцену заливает золотой свет, на фоне которого силуэты исполнителей выглядят, как рисунки на греческой вазе.

В следующем концерте синкопические прыжки мужчин сменяют волнообразные построения кордебалета. В танце возникают намеренные остановки, во время которых в оркестре солируют скрипки, а затем движение возобновляется, и мужчины бросаются в свободный танец-бег. Другой эпизод отдан на откуп довольно тяжеловесному солисту, который, выполняя диагональные связки прыжков и вращений с «оттяжкой», очень точен в восприятии музыки и передаче замысла хореографа. В финале этого эпизода он танцует в полной тишине с двумя партнершами.

В своем спектакле Кеерсмакер обращается не только к диалогу музыки и движения. Ей доставляет явное удовольствие подсвечивать изначально пустую сцену разными цветами. Голубой рассвет к концу эпизода сменит бронзовый, закатный оттенок. На их фоне квартет исполнителей (у каждого предусмотрено небольшое соло) перекликается в танце с интерлюдиями скрипки, и изначальная меланхолия сменяется бодростью.

Любимый прием постановщицы — бег — на этот раз применяется

всечаще. И хотя в беге артистов по кругу чередуются мелкие и быстрые движения с плавными и медленными, а потом он разбавляется мужским дуэтом в темпе анданте с довольно нелепыми поддержками, это трудно оправдать. Такое ощущение, что хореограф дала возможность нам просто насладиться звуками музыки Баха. Поэтому неудивительно, что в финале спектакля все просто стремительно убегают по кругу за кулисы.

Разнообразие афиши фестиваля, форм и жанров спектаклей, вечерние представления под открытым небом, гостеприимные кроны платанов на Эспланаде, — все это привлекает в Монпелье не только профессионалов, но и публику из соседних городов. Залы каждый вечер полны, и для французов не проблема ехать час на машине, чтобы успеть на спектакль Фестиваля современного танца.

ВСЕЛЕННАЯ «ЧИР ЧАЙААН»

ВАЛЕНТИНА КОРЗУНОВА

Х международный эколого-этнический фестиваль театров кукол **«Чир Чайаан»** Республика Хакасия. г. Абакан. **3 – 10 июля 2019**

Хакасия — маленькая по меркам Сибири республика, большинству жителей России известна, пожалуй, лишь по катастрофам, пожарам, наводнениям и политическим скандалам. И только заядлые театралы знают, что именно Хакасия родина уникального фестиваля с загадочным названием «Чир Чайаан». На самом деле всё просто, в переводе с хакасского языка это означает Дух Земли. Именно под знаком бережного отношения к природе, к культурам и народам мира проходит фестиваль.

НЕПРИДУМАННЫЙ ПРАЗДНИК

Как и у каждого из нас, у театрального фестиваля Хакасии есть родители. В первую очередь, это Светлана и Игорь Окольниковы* с хакасским национальным театром кукол «Сказка». Именно они стали идейными вдохновителями «Чир Чайаана», именно они уже в десятый раз смогли собрать театральные труппы из половины мира в Сибири. Именно благодаря им фестиваль имеет неповторимую атмосферу и вызывает огромную признательность зрителей и гостей праздника.

Окольниковы заслуженные деятели культуры, не в смысле наград и званий (хотя и этого с лихвой хватает), а в изначальном понимании людей, искренне преданных искусству. От всей души старающихся подарить другим счастье знакомства



• Фестиваль «Чир Чайаан». Обряд кормления огня.

с театром, музыкой и особым миром. И, думаю, именно из-за этого так успешен «Чир Чайаан», так любим и зрителями, и гостями.

И прав, пожалуй, был известный театральный критик Олег Лоевский, заметивший как-то в своем выступлении на открытии фестиваля: «Это не просто дождь идет, это слезы тех городов, что не смогли попасть на «Чир Чайаан».

Директор театра «Сказка» Игорь Окольников вспоминает, что фестиваль изначально задумывался, как встреча театральных коллективов: представление спектаклей, дружеские поси-

делки, экскурсии по чудесным местам Хакасии. И никакой состязательности, что обычно присуща фестивалям.

— Первое-второе-третье места, почетные дипломы и так далее — это не наш формат, — говорит Игорь Окольников. — Мы просто хотели устроить встречу старых друзей, познакомиться с новыми людьми, по-казать красоту нашей республики. Поэтому и название такое — эколого-этнический. Придумали, сделали, а потом оказалось, что до такой идеи еще никто не дошёл, а ведь она имеет огромное значение. Буквально с первого же года фестиваль завоевал

CLEHA № 4(120) / 2019

^{*} В 2003 году, когда был дан старт фестивалю, Светлана Анатольевна Окольникова была директором театра «Сказка», сегодня она занимает должность директора института искусств ХГУ. Игорь Ярославович Окольников в то время был заведующим музыкальной частью театра, в 2005 г. возглавил его.



▶ Открытие Фестиваля «Чир Чайаан»

признание в театральных кругах многих стран. До этого мало известная Хакасия, вдруг громко прозвучала, как площадка уникального культурного явления.

Ещё одна особенность «Чир Чайаана» — это мощная поддержка верных друзей, без которых праздник просто не смог бы состояться. И ведь какие разные друзья у фестиваля! Это и заповедник «Хакасский», и Сибирская угольная энергетическая компания, журналисты и бизнесмены, библиотекари и отельеры.

— В седьмой раз СУЭК становится генеральным спонсором «Чир Чайаана», — подчёркивает Светлана Окольникова. — Это наш постоянный партнёр, который заинтересован в развитии театрального движения, развития имиджа Хакасии. Мы очень признательны за такую поддержку, она помогает нам пригласить лучшие театральные коллективы России и мира, чтобы показать их нашему зрителю. Ведь далеко не все имеют возможности выезжать за пределы республики, попадать на спектакли заслуженных и всемирно известных трупп. У нас замечательные отношения с исполнительным директором ООО «СУЭК-Хакасия» Алексеем Богдановичем Килиным. Это человек слова, который много лет поддерживает фестиваль и понимает значимость таких серьезных проектов. К сожалению,

многие рассуждают иначе, мол, кризис, денег и так нет, зачем фестиваль? А ведь это большой вклад в культурное образование нашего народа, молодежи, детей. Телевизор — это совсем другое, а здесь идёт живое общение с лучшими театральными коллективами мира.

ХАКАССКИЙ КАРНАВАЛ

За годы существования «Чир Чайаан» претерпел немало изменений, менялись маршруты праздничного шествия и принцип приглашения театров, но главное осталось ощущение всеобщего праздника. Не только для гостей, но и для зрителей. Тот, кто хоть раз побывал на биеннале, не мог не заметить именно эту особую атмосферу. И что примечательно, за десять фестивалей, 16 лет, он не потерял этого свойства — согласитесь, не частый случай в фестивальном мире.

— Безумно люблю «Чир Чайаан», — поделилась впечатлением Марина Попкова. — Впервые попала на фестиваль, когда училась в школе. Мама посоветовала сходить на спектакль, мы с подружкой отправились, и с той поры, можно сказать, я пропала. Тогда успела сходить на завораживающую постановку болгарского театра «Слон» и концерт, который давали артисты национального теа-

тра Севера (Эти события произошли в 2008 году, театрализованное представление эскимосского обряда в масках «Спуск байдары на воду» представил ансамбль «Атасикун» — прим. ред.). Помню, как ждали праздник в 2016 году, а он почему-то не состоялся. Как радовались в 2017-м, что «Чир Чайаан» снова с нами. А теперь уже мои дети ходят на спектакли. И им тоже нравится фестиваль.

— В своей жизни я бывал во многих городах, многих странах, но честно скажу, такого театрального шествия, как на «Чир Чайаане» больше нигде не видел, — рассказал гость из Кемерова Игорь. — Разве что в Венеции карнавал покруче. Да и то, ещё подумать надо — там, конечно, масштабнее, но здесь как-то роднее и доброжелательнее. Завидую, что вы можете постоянно участвовать в этом фестивале, у меня, увы, не всегда получается. А ведь впервые я попал сюда лет пятнадцать назад...

Театрализованное шествие — одна из традиций «Чир Чайаана». Вместе идут по улицам Абакана актёры и театральные критики, жители республиканской столицы и гости из соседних районов. Шутки и смех, песни и даже танцы не просто погружают в радостное настроение, но, словно, настраивают на скорое чудо. И ведь оно на самом деле случается.

То по пути колонны вдруг взметнётся над улицей настоящий Дух Огня, накроет, ослепит всех жёлто-алым покрывалом. То заплещутся синие волны Енисея. А то жалобно затрубят огромные динозавры или пронесутся огромные белые бабочки...

Хакасский обряд кормления огня неизменно привлекает внимание гостей фестиваля, не каждому в жизни дано увидеть такое, встретить настоящего шамана, его помощниц. А в Хакасии пожалуйста.



▶ Открытие Фестиваля «Чир Чайаан»

ЗДЕСЬ ГОВОРЯТ НА РАЗНЫХ ЯЗЫКАХ, НО ВСЕ ДРУГ ДРУГА ПОНИМАЮТ

Этнический компонент на «Чир Чайаане» выражен с одной стороны, предельным образом — всё так или иначе связано с культурами и традициями разных народов. С другой же — он настолько органично вплетён в ткань фестиваля, что не возникает ни малейшего ощущения дискомфорта от давления или навязывания. «Чир Чайаан» на самом деле очень органичный праздник, во время которого сложно представить, сколько зрителей сделали для себя удивительные открытия.

Гости из Индии и Турции, Китая и Перу, Голландии и США, Испании и Японии, Болгарии и разных регионов России: от Черного моря до Охотского и Берингова приезжали за годы «Чир Чайаана» в Хакасию.

Многие зрители до сих пор с восторгом вспоминают завораживающие выступления северного ансамбля «Атасикун», а несколькими годами позже — кочующего фестиваля «Манящие миры. Этническая Россия».

Помню, как после феерического выступления «Атасикуна» одна из зрительниц взахлёб рассказывала подруге, какое чудо повести Юрия Рытхэу.

— Он же тоже чукча и писал про своих родичей, — звенел тогда в вечернем воздухе взволнованный голос девушки, — а тут танцевали люди из его стойбища. Представляешь, как это необычно — прочитать, а теперь увидеть настоящий охотничий танец! Прочитай обязательно его «Когда киты уходят», многое поймёшь!

А разве не здорово, когда маленький мальчик вдруг в радостном восторге бросился к маме на представлении московского театра «Бродячий вертеп» «Петрушка на ярмарке»:

— Мама, послушай, ведь это про такого Петрушку мы читали в книжке! — кричал, вдохновленный открытием ребенок. — Помнишь, про Леню, когда он пришел на ярмарку. И я теперь тоже видел живого Петрушку!

Кстати, в этом году ещё несколько юных читателей сделали открытие — так вот он какой книжный Петрушка, после того, как посмотрели представление замечательного актёра,

настоящего скомороха Всеволода Мизенина из театра «Папьемашенники»!

Примечательный диалог услышала несколько лет назад после спектакля болгарского театра «Кредо» по мотивам повести Гоголя «Шинель». Пожилой мужчина говорил своей жене:

— Вот первую половину я почти не понял, а потом вдруг дошло, да ведь это, как с моим дядькой было, помнишь — всю жизнь копил на машину, а как купил, так сразу и разбил, а потом и сам помер. Так и жизни не увидел в погоне за деньгой...

А каким событием для счастливчиков, попавших в гости к театру «Странствующие куклы господина Пэжо» стал спектакль «Миньона», в какой-то степени перекликающийся с романом Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»! Как говорила после представления девушка:

— Сама себе завидую, что увиледа такое!

Другая же так пыталась рассказать подруге по телефону происходяшее на сцене:

— Там такая музыка, что дыщдзынь! Говорят они так: «Пиу-пиу».



▶ Открытие Фестиваля «Чир Чайаан»

В общем, не знаю, как тебе объяснить, но это было так здорово! Эта девочка Миньона она так хотела любить, чтоб ее любили, а сама боялась выбраться из своих страхов. Говорят, что у каждого есть скелет в шкафу, а она сама жила в этом шкафу, а потом все же смогла его разрушить. И это главное! Знаешь, я сейчас люблю весь мир, ведь он же не злой, главное самому быть в нем добрым!

И это тоже дар «Чир Чайаана» зрителям — желание после спектаклей пойти и взять в руки книгу, что-то прочесть впервые, что перечитать. Это прекрасно, когда появляется желание узнать чужую культуру. Ведь в нашей многонациональной стране быть ксенофобом, мягко скажем, неразумно. Но с другой стороны, официально декларируемый мультикультуризм тоже ничего хорошего не даёт. А вот такие праздники настоящего межкультурного общения и приносят богатые плоды. Не сосчитать сколько раз за годы «Чир Чайаана» я слышала примерно такую фразу:

— Никогда бы не подумала, что китайцы (индийцы, турки, голландцы, перуанцы, французы и т.д., нужное

подставить, — прим. ред.) могут быть такими интересными, глубокими и понятными. Да, культура другая, но мироощущение общее! Спасибо театру, он дал мне понять это...

— Когда в древности наши русские детишки играли в пальчиковые куклы, то они разыгрывали целые сказки, — говорит юным зрителям мастер, и те внимают ему с горящими глазами, ведь это интереснее, чем привычное «Лего», играть куклой на руке. Этого бы уже было достаточно, что школьники отвлеклись от планшетов и смартфонов, и пришли на спектакль. Но особенность монолога в том, что произносит его тувинский кукольник Виктор Куулар.

Глядя на его игру то с русскими куклами, то с тувинскими, слушая рассказы то о старых тувинских сказках, то о «нашем родном русском ледяном театре, который старше китайского театра теней», благодарность к «Чир Чайаану» становится ещё больше. Вот как надо дружбу народов воспитывать! Не нотациями и лекциями, а живым общением и любовью.

РАДОСТЬ ОТКРЫТИЯ НОВОГО МИРА

Основатель театра «Сказка» легенда театрального мира Людвиг Григорьевич Устинов, с которым мне довелось поговорить на нынешнем фестивале, говорил: — Приезжаю сюда всегда, как на праздник. Чтобы что-то сделать в жизни, порадовать детей, я приехал в Абакан строить театр больше сорока лет назад. И театр наш, как был экспериментальный, авангардный, так и остался. Но главное, что сохранилось — в первую очередь любовь и уважение к зрителю. Когда сегодня слышу, что «театр должен быть ради театра», «искусство — ради искусства», мне хочется сказать: «Признайтесь откровенно, что вы не нашли дорогу к сердцу зрителя, потому и зритель к вам не идёт. За что вас любить? Вы не интересны». Ведь ребёнок, посещая спектакль, изучает жизнь. Он взрослеет вместе со спектаклем. И поэтому нужно очень по-доброму относиться к детишкам, любить их. Ведь они всегда это чувствуют, их не обмануть. И это чувство всегда на виду. Другое дело, что далеко не все владеют способностью зажечь этот огонь. Тем-то прекрасна «Сказка», что в неё горит это пламя, она может и находит путь к душе ребёнка. А родители благодарны за то, что театр любит их детей, любит их самих. И они доверяют своих детей театру. В этом и есть весь секрет «Сказки».

В самом деле, тысячи зрителей «Сказки» говорят: «Спасибо!» театру. Но не меньше и тех, кто говорит: «Спасибо!» «Чир Чайаану». За новый мир, за знание, за интерес к жизни, культуре и творчеству. За веру в то, что театр — это больше, чем несколько часов отдыха.

— Здесь такая энергетика! Просто зашкаливает! — восторженно делилась эмоциями художник — бутафор севастопольского Театра имени Кукол Татьяна Удовиченко. — Я вообще панк-рок люблю, но у вас услышала народное горловое пение — и всё, пропала! Выкидываю все свои старые альбомы и закачиваю в телефон, в плеер горловую музыку. Это же мурашки по коже! Меня дети Хакасии покорили. И на спектакле, и на улицах. Я наконец-то увидела счастливые лица! Смотрю на ваших детишек и вижу — они не просто улыбаются, у них удивительные глаза, они светятся! Здесь такие люди, такие эмоции! Чувствуешь, как кровь быстрее побежала по жилам, ты оживаешь!

Для того, чтобы понять — вот они зрители следующего поколения, театр не опустеет, достаточно походить на детские спектакли, которых на «Чир Чайаане» чуть ли не больше, чем взрослых. В зале то хохот, то слёзы, то радостные восклицания, то задумчивые комментарии по ходу представления. Замечательно, что именно так радостно открывают для себя новый мир дети. Для них театр перестаёт быть пустым звуком, а то и неким пугалом, мол, будешь плохо слушаться, не дам играть в компьютер, отправлю на спектакль. Нет, для чирчайаановских ребятишек театр становится праздником, подарком.

И ещё — фестиваль прекрасен тем, что он не сосредоточился только



▶ Сцена из спектакля «Налу и Полимерово море». Молодёжный театр. Ростов на Дону

лишь на столице республики, нет, организаторы находят возможность каждый раз отправлять театры в отдалённые районы и города. Благодаря этому большие и маленькие зрители получают, быть может, впервые в жизни возможность увидеть живую постановку.

В советское время была отличная практика шефства промышленных предприятий над театрами. Благодаря этому, к примеру, маленький Черногорск, регулярно принимал у себя почти на месяц замечательный театр музыкальной комедии Красноярска-45, театр оперы и балета из Красноярска. Приезжали заслуженные коллективы Москвы и Ленинграда, Киева и Новосибирска.

Жители далёких городков, деревень получали возможность приобщаться к высокому искусству. Сейчас, увы, это недостижимая практика. И не может не радовать, что «Чир Чайан» нашёл возможность выйти из этого тупика

МЫ В OTBETE ЗА ВСЁ

Не раз за все годы проведения фестиваля приходилось слышать слова, мол, этническая составляющая понятна, но причём тут экология? Каким образом театры могут быть причастны к теме охраны окружающей среды? Нонсенс да и только!

Но «Чир Чайаан» давно доказал, что именно театр может быть проводником в мир сознательной охраны природы. Несколько лет назад совершенно изумительный спектакль привезли на фестиваль артисты индийского театра «Katkatha». «Маленькая голубая планета» вызвала у зрителей бурю эмоций, действие, рассчитанное почти на час, пролетело мгновенно, настолько захватывающе разворачивались на сцене события. И это при том, что артисты использовали минимум изобразительных средств — кукла, театр теней, музыка.

Таких оваций, которыми зрители наградили артистов индийского театра, не часто услышишь. У некоторых на глазах были слезы, настолько сильно играли актеры, настолько зацепила в душе боль за природу.

— Как в Чистилище побывала, — взволнованно говорила одна зрительница другой, — такой спектакль, такие молодцы! А ведь совсем юные ребята. Они душу мне очистили!

Открытие этого года спектакль «Налу и Полимерово море», который поставила труппа академического молодёжного театра из Ростова-на-Дону, навсегда запомнится не только, как пронзительная история об уничтоженной земле и крохотная надежда на то, что мир можно спасти,

но и беседой, состоявшейся после представления.

- Пока мы с вами разговариваем, у нас на экране ролик, обратился к юным зрителям режиссёр театра. Как вы думаете, это Абакан? (На экране тем временем сменяли друг друга страшные фотографии экологических катастроф море мусора, погибшие от пластика животные, мёртвая земля прим. ред.)
- Да! хором ответил зал, реагируя на знакомые всем мусорные контейнеры, в которые без разбора бросают все отходы.
- Могу вас уверить, что такое вы можете увидеть практически в каждом городе нашей страны, продолжил режиссёр. А вот это настоящий остров в несколько сотен квадратных километров в Индийском океане из пластиковых отходов. Там нет воды! Человек плывёт в море пластика. Мы об этом даже не задумываемся. И самое страшное, это даже не мусор сам по себе, а именно пластик. Кстати, наш спектакль полностью собран из пластиковых отходов. Из того, что, по идее, должно перерабатываться.

На этих словах, девчушка лет семи, сидевшая далеко от сцены, громким шёпотом озабочено заметила маме:

- А у нас во дворе стоят специальные баки для пластика! Мы же туда бутылки выкидываем, чтобы из них потом новые сделали!
- Конечно, утешила её мама, но видишь, не у всех так. Поэтому и объясняют, как надо правильно собирать мусор.

Тем временем режиссёр продолжал беседовать со зрителями:

— Ребятишки, у меня к вам просьба, когда вы придёте домой, поговорите со своими родителями. Мы все с вами покупаем квас, лимонад в пластиковых бутылках. Куда потом они отправляются? В мусорку. А куда вывозят его наши службы? На обычный общий полигон и закапывают в землю или сжигают. И всё это по-

том попадает в пищу, в воду, которую мы пьем. Вы, наверное, все видели фотографии китов, которые выбрасываются на берег. И они полностью состоят из пластика, не могут жить, потому что наглотались его в океанах и морях. Птицы, которые давятся пластиком, звери его съедают и гибнут. Что мы можем сделать? Сами ответственно относиться к раздельному сбору мусора, требовать от властей строительства перерабатывающих заводов. Если мы не будем об этом думать, говорить, писать в газетах, ничего не изменится.

Одновременно взволнованные и притихшие, озадаченные и полные решимости менять мир к лучшему расходились после спектакля маленькие зрители.

- Правильно говорил режиссёр! У нас в школе, когда выдают бесплатное молоко или сок, большинство мальчиков и девочек бросают полные пакеты на пол, и прыгают по ним, чтобы был хлопок, а потом оставляют мусор лежать на месте. И вообще никто отдельно пластик не выбрасывает! комментировал десятилетний Коля. Это очень плохо, но многие не понимают, и на такие спектакли не ходят. А жаль, может кто-то бы задумался...
- Экологический компонент очень важен здесь, — говорит актёр архангельского театра кукол Анатолий Шкляев. — Мы ездили на Иткуль — это что-то невероятное, очень красивая природа! Атрибутика фестиваля также связана с экологией. Абакан вызвал зависть своей зеленью на улицах, уму непостижимо, сколько у вас деревьев! У нас, увы, одни дома и торговые центры. Но проблемы экологические у всех общие. Сейчас гремит по всей стране наш Шиес, и как решать эту задачу неизвестно. Думаю, что такие фестивали, которые позиционируются как экологические, помогают поднимать эти вопросы. У нас пока нет экоспектаклей в репертуаре, но быть может, после «Чир Чайаана» подумаем и сделаем. Мы

увидели, как это важно и злободневно. Проблема в том, что немного людей задумываются об ответственности перед природой. Вот есть Шиес, многие ходят на митинги, а другим всё равно, и они тут же мусорят, загрязняют реки. Параллельные миры. Но нужно сделать так, чтобы мир стал одним. Нужно думать, что останется после нас.

ЧИРЧАЙААНЧИК И ВСЕЛЕННАЯ

Подводя итоги десятого юбилейного «Чир Чайаана», организаторы решили отметить тех, чей вклад в развитие фестиваля был особо отмечен. Для этого по специальному заказу вручную были изготовлены стальные фигурки, получившие имя Чирчайаанчик.

Глядя на одновременно слегка бесшабашную и трогательную фигурку, не могла отвязаться от мысли — ну кого же она мне напоминает?! И вдруг озарило — да это же вылитый Елька из крапивинской повести «Дело о ртутной бомбе». И дальше каскадом картинки:

- на открытии «Чир Чайаана» Мариинский театр ««Жёлтое окошко» объясняет, что их эмблема в знак уважения к окошкам, открытым в книгах Крапивина:
- прямо на сцене окошко в несколько приёмов трансформируется в символ «Чир Чайаана»;
- вручение Чирчайаанчиков, которые так напоминают Ельку;
- книжный Елька, создавший свою сказочную страну Нукаригва, в которой было очень много окошек...
- И завершающей точкой прилетевший осколок из Вернадского: «Воспитывать не значит только выкармливать и вынянчивать, но и дать направление сердцу и уму».

Со щелчком вдруг замкнулась спираль мыслей и воспоминаний о «Чир Чайаане». И вдруг подумалось — а ведь, пожалуй, всё так и должно быть. Просто родилась новая вселенная. Вселенная «Чир Чайаан». ■

ПРОГРАММА ОТ МАСТЕРА

ЛЮБОВЬ БАХМУТСКАЯ

Закрытый показ коллекций вьетнамского дизайнера **Минь Хань.** Государственный музей Востока. Куратор показа Альбина Легостаева **10 июня 2019**

В Государственном музее Востока 10 июня состоялся закрытый показ известного вьетнамского дизайнера Данг Тхи Минь Хань, который мне довелось увидеть и услышать. Это было столь же красочно, сколь и интеллектуально. Возможность объединения в искусстве двух совершенно разных культур была представлена впечатляюще. Собравшиеся вживую наблюдали творчество мастера, обладателя множества международных наград.

Минь Хань — одна из ведущих дизайнеров Вьетнама, окончила Университет изобразительных искусств Хошимина. В течение 10 лет возглавляла Институт дизайна одежды (FADIN) в Хошимине, многое сделала для развития индустрии моды в стране, содействовала расширению связей вьетнамских мастеров с западными модельерами.

«Развитие индустрии моды — это развитие вьетнамской культуры и общества», — говорит Минь Хань. Она ищет новые пути гармоничного сочетания элементов и мотивов традиционного вьетнамского костюма с разного рода заимствованиями. Современные вьетнамские дизайнеры своим творчеством способствуют развитию производств ценных традиционных текстильных материалов, которые издавна выпускают как на вьетнамских ткацких фабриках, так и в ремесленных селах. Модельеры совместно с ремесленниками и производителями, создали уникальные коллекции модной одежды с использованием вьетнамских традиционных тканей.

Дизайнер Минь Хань безусловно была пионером в своей сфере. Она представила любителям моды парчовую ма-

терию, вытканную женщинами горных районов северо-западного Вьетнама, она использовала и совершенно новый материал — конопляную ткань, произведенную в районах Тхиен Ань и Ан Фуок. Эту конопляную материю можно изготовить только на старинных деревянных ткацких станках села Нам Као, уже это делает её редкостью. И Минь Хань безо всяких колебаний купила 60 метров конопляной ткани для создания новой коллекции. По ее мнению, иностранцы, в основном, знают только об одном виде шелка — парче, вьетнамцы же достаточно давно знакомы с конопляной тканью, но, к сожалению, позабыли об ее существовании. И выбрав этот материал для создания своих новых дизайнерских разработок, модельер хотела подчеркнуть и напомнить, что во Вьетнаме имеется большое количество видов ремесел и промышленности, способных внести ценный вклад в устойчивое развитие индустрии моды. Особенно привлекает то, что созданные из конопляной ткани модели современны, и отвечают требованиям рынка и потребителей.

В рамках московского показа Минь Хань не просто представила свои коллекции и свои идеи, она наглядно продемонстрировала, что у искусства нет никаких границ, кроме тех, что создает для себя сам художник.

Презентованные модели были изготовлены специально для показа в Государственном музее Востока, работа над ними продолжалась непосредственно до самого дня показа. Модели условно были разделены на три части, и как объяснила куратор выставки — все они связаны с Россией. В первой были



▶ Костюм из коллекции дизайнера Минь Хань



▶ Показ моделей из коллекции дизайнера Минь Хань

представлены традиционные аозай (означает длинная рубаха или платье) из натурального шелка с изображением башен московского Кремля и других российских известных архитектурных памятников, а также конические шляпы нон с государственной символикой России. Вторая часть — костюмы с этническими мотивами: 60 платьев из натурального шелка Бао Лок и натуральной парчи, сделанные руками представительниц вьетнамских этнических групп севера Вьетнама. Здесь зрители увидели комплекты, богато украшенные вышивкой ручной работы. Интрига этой части была в том, что автор, оставаясь верной своей любви к экспериментам, создала костюмы, сочетающие одновременно вьетнамские этнические и «русские царские» мотивы. Завершающая часть — это ещё одна коллекция традиционных аозай из натурального шелка, создавая которую вдохновлялась изображением памятников архитектуры России.

Искусство Минь Хань расширило наше понимание общности культур. И более всего меня впечатлило то, как модельер из, казалось бы, (на первый взгляд) больших различий создает гармоничную закономерность. Через интерес к корням Минь Хань идет к новому пониманию искусства, которое рождает ее фантазия. Сейчас индустрия моды словно служит испытательным полигоном для вырабатывания новых норм этики, эстетики и морали нового времени. Дело в том, что каждая цивилизация, уходя в прошлое, уводит с собой многие традиционные нормы морали, культуры и общества в целом. И если исторически проследить, то видно как на пересечении моды и цивилизации рождается и новая мораль, и новая этика. Я считаю, что это одна из самых интересных и ключевых задач «сегодняшнего дня», которая стоит людьми, причастными к этой индустрии. Какова эстетика нашего времени и по каким нормам оно существует, покажет только время.

Для молодых художников образ нашего времени неразрывно связан с идеей обновления, с поиском новых образных форм. Выходит этакая практика авангарда. И как практика меня такая свобода не может не радовать, но вместе с тем очень печалит, что многие коллеги, выстраивая свою систему, пренебрегают профессиональной школой прошлого. Неужели нам совсем нечего взять там на вооружение? Я уверена, что только опираясь на тот багаж, который накоплен нашей и мировой культурой, можно обрести силу и убедительность.

Перспективы художественного диалога с традицией преобразуют нашу творческую энергию в невероятную энергию созидания. И мне видится в этом один из главных уроков, преподнесенный Минь Хань её пока-30M. ■

Фото ©orientmuseum.ru

КОНОНЕНКО - ЭТО ПРО ЛЮБОВЬ

СВЕТЛАНА НОВИКОВА

Окончание. Начало в «Сцене» №3 (119) 2019, cmp. 62-65

По итогам недавней выставки сценографа Юрия Кононенко «На вешалке крылья не мять», которая проходила в Театральном музее им. А.А. Бахрушина, состоялся круглый стол. Разговор. посвященный одному художнику, коснулся в результате общих воспоминаний о жизни советской и российской художественной элиты. Участники: Станислав Бенедиктов, сценограф, главный художник РАМТ. Владимир Бойков, математик, поэт. Наталья Борисова (Лихтенфельд), искусствовед. Мария Буланова, искусствовед. Нина Геташвили, искусствовед. Татьяна Кононенко, жена художника. Борис Кочейшвили, художник. Светлана Новикова, театральный публицист, зав. литературной частью театра ОКОЛО. Юрий Погребничко, режиссер, худрук Театра ОКОЛО. Александр Рубцов, заместитель директора театрального музея им. А.А. Бахрушина. Ирина Уварова, искусствовед, художник. Александр Хугаев, режиссер, коллекционер живописи. Анатолий Чечик, художник, сценограф.

СН: В этой экспозиции есть несколько работ, принадлежащих Александру Хугаеву, — коллекционеру и другу Кононенко.

АХ: Наверное, надо сказать, что в 75-ом году я закончил режиссёрский факультет ГИТИСа, и осенью этого года меня познакомили с театральным художником Жорой Крутинским, с которым мы стали делать спектакли. Очень часто удавалось пригласить в качестве художника по костюмам Ирину Павловну Уварову. И вот эти два человека как-то вовлекли меня в этот мир, и когда-то, я даже не помню конкретно когда, появился Юра и сразу стал своим родным, тёплым, удивительным. Потом театр перестал кормить, Жора Крутинский организовал галерею, которая называлась Арт Модерн. У нас было разделение обязанностей. Жора был «верхним», он представлял лицо галереи, а я был «подвальным», принимал художников, хранил работы, готовил их к выставкам и все прочее. И когда Юры не стало,

через некоторое количество лет состоялась такая выставка в Манеже — сборная, и я понял, что я должен взять один блок (тогда можно было взять блок три на шесть) и сделать некоммерческий проект. Я просто считал себя обязанным сделать это в память о Юре. Я собрал работы, что-то из своей коллекции, что-то у Тани Кононенко взял. На бумажечке расчертил, как на шестиметровой стенке будут эти работы висеть. И ещё в театре у Погребничко взял портрет, где Юра идёт по рельсам, и написал под ним «Пришёл в таком году. Ушёл в таком году». И я все расчертил, разметил крестиками, повесил работы. А у Юры была такая манера, когда он кого-то хотел похвалить, он говорил: «Ну, ты китаец!». Это была такая высшая степень похвалы. Я всё развесил, отошёл, сел на стул, хочу полюбоваться на то, что я сделал. И понимаю, что я не китаец совсем, что мне совсем не нравится то, что там получилось. Я понял, что по такой математической разнарядке, когда равные промежутки между работами, они не должны висеть. Ровненько Юру вешать нельзя. Я все работы снял, оставил только портрет и надпись и стал по одной картиночке подкладывать к портрету. И уже молоточком, гвоздик за гвоздиком вбивал. И когда получилась эта, скажем так, не совсем ровная экспозиция, у меня появилось некое ощущение, что как бы Юре это могло понравиться.

Рассказывать Юрин мир совершенно бесполезно. В него либо погружаешься, веришь в него, тебе там тепло, уютно, и ты хочешь там существовать, либо ты это не принимаешь. Объяснять Юрины работы и говорить, что это вот про любовь, да, наверное, можно. А можно говорить, что это про дзен-буддизм, можно говорить, что это про взаимоотношения людей. Но я очень хорошо помню — была одна выставка в Арт Модерне, где была Юрина стена, и вдруг Юра сказал, что хочет выступать. Ему говорят: брось, мы уже всё расписали, кто будет говорить! — «Нет, хочу выступить!» 43

Мь: Юрию Погребничко: Как вы познакомились?

И все-таки он вылез. И стал гово-

рить: «Взаимоотношение между

художником и белым простран-

Погребничко: На танцах, сказали же. И на похоронах.

МБ: Кто кого пригласил?

ЮП: Это же не обязательно танцевать друг с другом. Это спектакль был вампиловский по «Старшему сыну» — «На танцах и похоронах». Ну и Вампилов, да, они с Юрой чем-то похожи.

АР: Станислав Бенедиктович говорил о постоянстве. И, слава Богу, что эта традиция русского театра вообще жива. Но что же вас так тревожило в цвете, в выборе фактуры для ваших спектаклей? Что вас соединяло? Как он реализовывал вашу идею режиссера? Как он это понимал?

ЮП: Нет, ну это не поднять. Кононенко хорошо понимал, где будут находиться действующие лица, то есть персонажи. Само пространство придумывали вместе. Ну, я всегда настаивал, что я. Но дальше, дальше он говорил, кто из персонажей где живёт. Вот этот, например, здесь, и он ему организовывал жизнь. Потому что он всегда всё себе сам организовывал. Он везде, куда бы мы ни приезжали, обживал пространство. Приехали мы с театром в Дижон. Заезжаем в отель, холодно, да ещё посредине биде, прямо в серёдке ванной комнаты. И всё такое. И вот Юра, первое, что сделал, заставил топить. Все там удивились: ну как это — приехали русские во Францию и ещё им холодно. Но включили батарею. Потом он разложил свои стаканчики, что-то постелил, то есть устроил жизнь. И вот так же он устраивал спектакль. И когда он это все делал, дальше-то чего? Вышли люди, и они там существуют. Поэтому, когда он умер, больше художника у меня нет. В основном, сейчас Надя Бахвалова, но она ничего этого не делает. Она, скорее, здорово костюмы сочиняет. Она тоже поэт, такие стихи пишет. Но она не организовывает то, что я сказал. Она такой концептуалист. А дело-то не в концепции. Ещё важно, как они там живут, персонажи. Поскольку мы с Юрой с шестнадцати лет знакомы, оба в Сибири жили — как они живут, я знаю так же, как он. Как, что, какие интересы, кто с кем общается. Бабы, мужики, кто угодно, как с начальством, как между собой — это какое-то вампиловское. Поэтому, когда в пространстве это все организовано, названо, я говорю: «проименовано», то есть имя дано, а до этого его не было, в этом пространстве его не было. Тогда уже нечего делать, берёшь все и репетируешь. А сейчас, сейчас не с кем... уже никто не сделает, никто.

БК: У Кононенко была такая фраза: «Старик, скоро наши придут». Прошло какое-то время, я говорю: «Юра, где наши?». Он говорит: «Старик, они пришли, но прошли мимо».

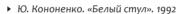
НГ: Ну, вот мы же не прошли.

БК: Хочу еще добавить. Никто не говорит про это, но Погребничко и Кононенко выросли в ссыльном краю. Лагеря, ссыльные, беглые. Что это такое? Скажете, Академгородок. Но он только скрасил: вроде как ученые, но их тоже туда сослали. И у них в спектаклях шинели, нары. Сценография — это нары, а некая в этой зоне мечта — прекрасные женщины. Лики, ню. И они никак не соприкасаются. Эти женщины к нарам не имеют никакого отношения.

НГ: Мы говорим о Кононенко как о художнике в общекультурном контексте, не только российском. Что же касается России, то он, практически, только пять лет жил в новой России. Вся жизнь прошла в Советском Союзе. И он этот Советский Союз по-своему же передавал. Юрий Погребничко говорил о том, как исследовалось театральное пространство. Хорошо, что в этих записях есть и исток его понимания существования в театре. Театр это пространство. Вот мы сейчас сидим — это тоже свой театр. Но вы вспомните, сколько драматичных моментов было в профессиональной жизни Юры: история с портретом Ленина, закрытые спектакли. Тем не менее, мы говорим о каких-то магистральных путях, о космосе, о лирике, о нежности. Он же абсолютно нежный художник, при всем том, что рационален, и картезианец абсолютный.

МБ: Юра, прежде всего, большой художник. Театральный художник, живописец, график. Шестидесятые годы — это становление русского искусства, война закончилась. И шестидесятые годы характеризуются в русском искусстве становлением интересов человеческой личности. Это было во всем, во всех направлениях советского государства. И у Юры такая была ярко выраженная традиция. Экзистенциальность, интерес к личности человека. Не только потому, что Юра шестидесятник. Хотя это, конечно, играло колоссальную роль. Ему интересен был человек. Ему не так важна была природа его мир был там, где человек. Вот этот мир в абсолютной гармонии, и человек — главная часть этого мира. Юра абсолютно, на мой взгляд, асоциален. Он не участвовал ни в какой политической концепции. Он искал истину — не правду, а истину. Мы видим, как он шел к ней, путь вот виден... путь человека к гармонии. Может быть, своей



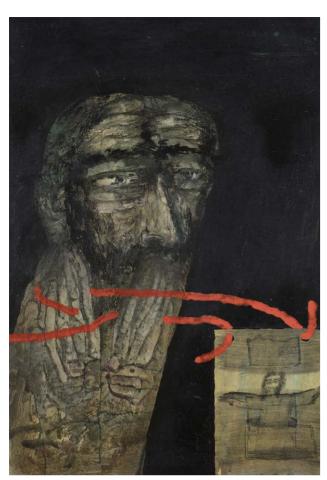




▶ Ю. Кононенко. «Кружевная шаль». 1985



Ю. Кононенко. Эскиз декорации к спектаклю «Старший сын». Камчатский драматический театр. 1985



▶ Ю. Кононенко. «Руки в сторону». 1988



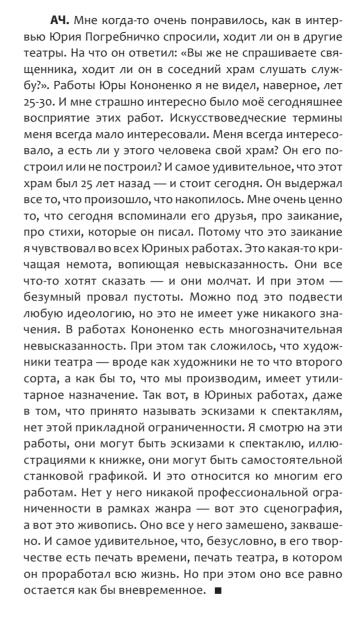
► Ю. Кононенко. «В красном плаще». 1988



▶ Ю. Кононенко. «Идущий навстречу». 1983



собственной гармонии, но она видна в живописи. И вот этот поиск гармонии и есть его социальная позиция как большого художника.





▶ Ю. Кононенко. «Персонаж с цветком». 1991

парабола судеб

ГАЛИНА ПАВЛЕНКО

Так получилось, так совпало, что в одном году мы отмечали юбилеи трех художников, которые оставили кто значительный, а кто и выдающийся след в истории сценографии. Они из разного поколения и это отразилось на их историях. Именно это заинтересовало меня прежде всего. Безусловно, они были наделены талантом от Бога, от рождения. Но именно время наложило отпечаток на их творчество. Оно проявило в каждом из них их человеческую сущность, меру сопротивляемости, способности к отстаиванию своей независимости, во многом прочертило их судьбу. Время, как линия на руке. Достаточно сказать — конец XIX-го века, 20-30-е, 40-е, 90-е XX-го, чтобы понять, с чем сталкивались автономные личности в такой драматической исторической реальности и в государстве, как авторитарном, так и после его крушения. Итак, личность (а все трое были, несомненно, яркими личностями), во времени.

МАТВЕЙ ИЛЬИЧ ДРАК

Год рождения 1897. Винница, бедная многодетная еврейская семья. Что могло ждать Матвея—нищета, погромы, эмиграция в Америку?

Но в первый период его жизни судьба была к нему удивительно благосклонна. Прежде всего, она одарила его талантом художника. Это было щедрое время. Матвей Драк заявил о себе не так громко, как его современники и соотечественники Меллер, Петрицкий, Хвостенко-Хвостов. Но у них общая судьба. Он, как и они, был способен на поиск, модерные решения. А по мере того, как государство все более строго спрашивало с деятелей искусства — с кем вы — как и они оказался в ловушке компромиссов и отступлений. Что спасло жизнь, но не могло не отразиться на творчестве. Однако, вернемся к началу. 1904 год. Матвей получил возможность учиться в Одесском художественном училище. Ему легко давались как живопись, так и техника графики: карандаш, гуашь, акварель. Учился он у известного художника передвижника Константина Костанди. Что отразилось на его судьбе художника-декоратора. Его работы в театре, бывало, называли передвижническими.

Параллельно, с 1907 года, Матвей начал работать театральным декоратором в частных антрепризах Винницы и других городов. Деньги посылал домой родителям и трем младшим братьям.

К слову, через два года после рождения Драка винницкая земля подарила нам еще одного знаменитого художника — Натана Альтмана. И судьбы у них были схожи. Натан учился в том же одесском училище, что и Матвей. Потом Драк поедет учиться в Мюнхен, а Альтман в Париж. Оба вернуться на родину и будут художниками в театре. Только в отличии от Драка, для Альтмана это будет вынужденный шаг из-за неприятия его живописи. Для Драка же театр стал осознанным выбором.

Жизнь Матвея Драка была наполнена удивительными поворотами. Его подруга настаивает на продолжении учебы. Она предлагает ему оплатить весь период обучения в лучшей европейской художественной академии. Матвей выбирает Мюнхен. Художник сдает вступительный экзамен и поступает в мастерскую Франца фон Штука, художника абсолютно другого направления, чем Костанди. Штук писал картины на сюжеты из мира фантазий и аллегорий, символические образы. Не очень ладя со своим академическим окружением, он собирал своих учеников у себя в своем особняке, создавая таким образом своеобразную коммуну. Его влияние на Драка было очевидным и очень серьёзным.

В Мюнхене Драк попадает в среду создателей живописного авангарда. Здесь учились Ловис Коринт, Василий Кандинский, Поль, Клее, Эрнст Опплер, Франц Марк. Матвей все впитывал. Удивительный феномен конца-начала века, сломы и поиски, восприимчивость самого художника, вот что сформировало его как художника пластичного, разнообразного.

Первая мировая война. Матвей возвращается на родину, в Винницу. С 1918 года он работает художником-декоратором в Виннице

для труппы Гната Юры, Амвросия Бучмы и Марьяна Крушельницкого. И становится одним из основателей Киевского украинского драматического театра им. И. Франко. В этом театре он успешно работает с 1920 по 1949 годы. Что включает в себя труднейшую пору в эвакуации в годы войны (1941-1943 гг.).

Начало 1920-х в театре им. И. Франко — почти все постановки в оформлении Драка. Практически каждый месяц новая постановка, или как в 1921 году — две. Это время «бедного театра» (нет средств), упрощение и минимизация оформления сцены. Условия существования экстремальные.

В то же время 20-е годы — это стремление к новой драматургии. В 1920-1924 году Гнат Юра осуществляет постановку семи пьес Винниченко. И все семь в оформлении Матвея Драка.

Его безусловной удачей была постановка первой пьесы Н. Кулиша «97», (режиссер Гнат Юра, 1924 год). Где декорации в хмурой монохромной гамме передавали атмосферу выпаленной суховеем степи. Соломенная стреха. Оштукатуренные стены. Настоящая крестьянская одежда. Натуральные детали и условная композиция оформления. Фрагменты на фоне темного занавеса, интерьер в экстерьере, хата в разрезе и внешняя окружающая обстановка. Достоверность и не забытовленность.

Художник пластичный, он мог соответствовать и видению Гната Юры, и требованиям бурно экспериментировавшего Бориса Глаголина. В том же 1924 году он оформляет в совершенно ином плане спектакли «Поджигатели» А. Луначарского, поставленном в стиле «классического бульваризма» и «Святая Ионна» Б. Шоу, где эксцентрика, шоу, сценические конструкции, лица, загримированные наполовину, подвешенные площадки, киноэкран и выезд настоящего автомобиля. Все это разительно отличалось от того,

как он работал с Юрой. Здесь был и выход за коробку сцены в зрительный зал, и разрушение иллюзии сцены, и создание новой иллюзии при использовании экрана и сцены.

В этих спектаклях Матвей Драк вписывается в модерную культуру Украины, идейного авангарда, конструктивистский театр Бориса Глаголина.

Начиная с первой половины тридцатых годов Театр им. Франко, как и ряд других театров, почти целиком переключился на пьесы советской тематики. Среди 13-ти постановок, вышедших в 1930-1934 гг., только одна классическая пьеса. Следует говорить о создании в это время советского мифа, утопии, идеализации действительности.

На нет сводится все многообразие поисков в искусстве первого революционного десятилетия, разрушается образное, стилевое, жанровое многообразие.

Чем дальше, тем острее ощущается диктат власти — от выбора пьесы, до ее воплощения на сцене. «Жизнь в формах самой жизни» — основной лозунг театра. Художники театра парадоксально компенсируют отсутствие поиска, унификацию, яркостью красок, масштабностью, наполненностью сцены. Или помпезностью.

Работы Матвея Драка в этот период определяют как реалистические, эмоциональные, отмечают его умение передать своеобразие украинского пейзажа и быта.

Часто это было реалистическое до малейших подробностей, фотографическое и диорамное воспроизведение в декорации. Бесконфликтная пьеса принимает облик совершенного, уютного и живописного мира. Дистиллированного. Здесь нет сухого цветка или сломанного дерева. А покрашенные доски забора пишутся даже с солнечными бликами. И как идеальное воплощение авторского замысла и жизненного пространства данных героев, в нем не может быть развития.

После войны разворачивается масштабная борьба с безродными космополитами. В каждом коллективе необходимо было найти таких врагов. В театре Ивана Франко определили, что это режиссер Борис Балабан (еще бы, работал с «буржуазным националистом» Лесем Курбасом) и Матвей Драк (национальность и учеба в Мюнхене). На их защиту встал прославленный артист Амвросий Бучма. Это обстоятельство защитило их от более тяжелых последствий. Но Матвею Драку пришлось уйти из театра, которому он отдал столько лет жизни.

ДАНИИЛ ЛИДЕР

Рожденный в 1917-м. Я уже писала о Лидере-сценографе и педагоге. В журнале «Сцена» помещены две мои статьи о нём. Поэтому тут буду кратка, и остановлюсь на том, как на его судьбе гуманиста-философа отразилось время.

Немецкая колония Викторфельд до его рождения располагалась в Донецком округе. С 1917-го пришли перемены. Сначала село поменяло приписку на Ростовскую область. А потом, с началом войны и вовсе было уничтожено в первоначальном виде, все его немецкие жители сосланы на Урал. Ныне это село с таким простым названием Викторовка.

Лидер, до войны успевший получить профессиональное образование в Ростовском художественном училище, был послан на трудовые работы в шахте, стал забойщиком. Он не любил вспоминать об этом времени. Которое могло сломить, уничтожить морально и физически. Но его, человека совсем молодого, с душой, глазами и руками художника, вопреки всему, закалило. Как это случилось, что он не только выжил в этом труднейшем испытании, но победил? Видно, ему судьбой было даровано особый запас прочности как призванному для свершений.

¹ М. Френкель, «Современная сценография», К., 2017. С. 52

В 1946-1954 годах Лидер работает главным художником Челябинского театра драмы. В 1955-1962 годах в ленинградских театрах, где параллельно оканчивает (в 1956 году) ЛИЖСА имени И.Е. Репина.

Но его главные работы в киевских театрах. В театре музыкальной комедии. И, прежде всего, в театре им. И. Франко, где он проработал главным художником долгие годы.

Это тоже было испытанием. Репертуар, который утверждался вверху, и в котором художественная несостоятельность сочеталась с ничтожностью тем. Только изредка прорывалось иное, такое как мюзикл «Человек из Ламанчи» Дейла Вассерманна. Еще повезло Бертольду Брехту, он был «своим». И, наконец, Вильяму Шекспиру. И вот Лидер ставит в одной декорации брехтовскую «Карьеру Артура Уи» и шекспировского «Макбета». Где задействованы люки, и низ порождает чудовищ, которые начинают распоряжаться жизнью наверху.

Как охарактеризовал творчество Лидера Аркадий Матвеевич Драк, сын Матвея Драка, теоретик и практик театрального и музейного дела, Лидер создает декорацию-концепцию, своеобразную театрально-философскую модель мира, которая формирует образную структуру спектакля, определяет его темпо-ритм и даже способ пребывания актера на сцене, его пластику, интонационный строй.

Благодаря этому особому взгляду, пониманию и постижению художника постановки «признанных» властью драматургов также становились событиями. Вопреки им, благодаря Лидеру. Самые яркие примеры — катастрофа в природе, зеленые водоросли и пустынные берега в «Странице Дневника» А. Корнейчука, техногенная катастрофа и ядерный взрыв задолго до катастрофы увиденный его художественным сознанием «В здравствуй, Припять» А. Левады.

Были режиссеры, которые пытались бороться с ним, не принимали, издавали указы о смене декораций. Он убеждал, а в случае полного непонимания мог отказаться от постановки. Но ничего принципиального никогда не менял.

Лидер выбрал театр, поскольку именно его он считал наиболее интеллектуальным, глубоким, разновекторным, способным отразить мир в многообразии его проявлений. В нем было необычное сочетание рационалиста, логика и интуита. Он был профессионалом в высшей мере, опирающимся на точные инженерные расчёты в своих сложных конструкциях до миллиметра. И в то же время он учил не полагаться на фальшивые знания начетников-ученых в области истории или психологии. Он полагался на вдумывание, на вмысливание, на ответы, найденные в себе. Для театрального пространства у него не было клише, единого подхода к решению спектакля. Это всегда был новый мир, который удивлял точным взглядом на действительность, проникновенным знанием человеческой сущности. Даже когда сам автор и не думал об этом, что чаще всего случалось с поставленной на сцене его театра современной драматургией. И Лидер был счастлив, если режиссер шел с ним рядом, принимал его решение, поддерживал его, а не пытался разрушить.

В истории театра навсегда остался Млечный путь Лидера в «Тевье Тевель» Г. Горина. Оранта и храм в лесах в «Ярославе Мудром» И. Кочерги. И вопрошающий король Лир, в руках которого мирозданье. И взрывающиеся люки в шекспировском «Макбете», из которых взмывают вверх ведьмы, вырастающие на своих длинных хвостах-юбках до небывалых размеров. И просматривающие один сквозь другой и третий миры в «Вишневом саде» А. Чехова. Лидер был мудрец, открытый для нового познания, который он дарил нам. Непокоренный, несклоняемый — таким вижу Лидера. И никак иначе он жить не мог!

МИХАИЛ ФРЕНКЕЛЬ

Рожденный в 1937-ом. Этот год стал нарицательным. Тогда был расстрелян цвет нации, среди них Лесь Курбас, Николай Кулиш.

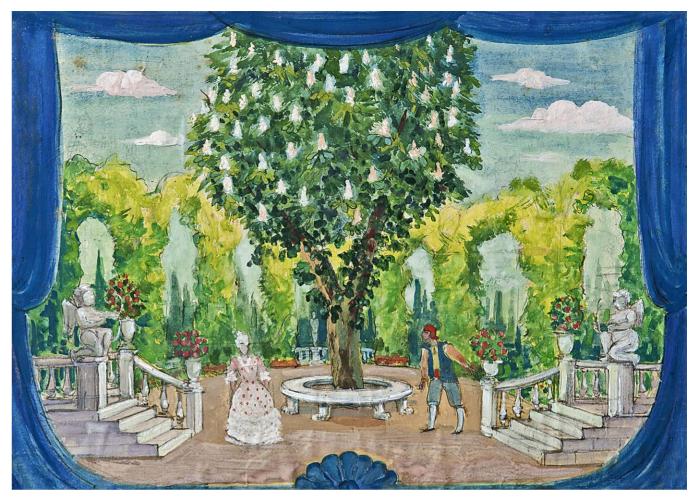
Френкель рос во времена перемен. И пришел в профессию в пору остаточных явлений оттепели. Он пришел работать в Киевский театр музыкальной комедии в роли технического исполнителя в мастерской. А Лидер, тогда главный художник этого театра, разглядел в молодом человеке дар художника. И благодаря ему Михаил Френкель получил право первой постановки в этом театре.

Потом будут другие и учеба в Школе-студии МХАТ. Школа-Студия (ВУЗ) им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. М. Горького (ныне Школа-студия (ВУЗ) им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова).

И Даниил Данилович продолжал внимательно следить за его творчеством. Первый учитель, относился к Михаилу Адольфовичу с искренним уважением. Разбирал его работы, как важный пример на занятиях лаборатории художников и режиссеров театра. Этот выдающийся мастер мог обратиться к своему младшему другу за советом. И сказать, что у того получается что-то, что ему самому удается хуже. Сам Френкель называл Лидера, с которым его связывала многолетняя дружба, своим творческим наставником.

Долгие годы Френкель был главным художником Киевского театра юного зрителя на Липках. Преподавал курс сценографии в Киевском институте театрального искусства имени Ивана Карпенко-Карого. А с 1987 по 1995 был главным художником Театра имени Леси Украинки.

И вот в 1995 году он эмигрировал в США. Где продолжал работать в театре. Это был поворот, который тогда сделали многие. Желание осуществить то, что ранее было



▶ М. Драк. Эскиз декорации «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Театр им. И. Франко, 1920



▶ М. Драк. Эскиз декорации «Лесная песня» Л. Украинки. Театр им. И. Франко, 1926



▶ Д. Лидер. Макет оформления спектакля «Ярослав Мудрый» И. Кочерги. Театр им. И. Франко



▶ М. Френкель. Макет оформления спектакля «Тени» М. Салтыкова-Щедрина. Театр им. И. Франко, 1976

недоступно. Как-то Френкель пожаловался, что в прежние годы его не пускали даже в социалистическую Болгарию. Это был свободный выбор, и он выбрал Америку. Где продолжал работать художником в театре. Этот период в рассказе о нем чаще всего отражается короткой фразой «С 1995 г. жил и работал в США». Помню, как однажды, после одного из своих приездов в Киев, при встрече в Музее театрального, музыкального и киноискусства Украины он рассказывал про удивительную исполнительность технических служб, для которых там не существует неисполнимых задач. Что-то он там нашел, но что-то потерял.

Связь с родиной Михаил Адольфович не прерывал. И здесь были не только новые постановки, но и прекрасные выставки, которые, на самом деле, подводили итог его плодотворной творческой жизни. Он надеялся, что его лучшие работы отражают действенно-игровую природу театра — говорил Френкель.

Михаил Френкель изобретал декорации, как предмет для игры. Он преобразовывал пространство, преображал сценическую площадку, наделяя ее разноуровневыми местами действия. Он любил

строить и его конструкции превращались то в диковинные арки, похожие на цветы, то в изящные беседки, то в переходы, мосты. Быт минимально присутствовал в его спектаклях, помещенный во внебытовую оболочку. Оплетенный рамкой из веток, или окруженный множественными драпировками театральными занавесами. Он любил пересекать горизонтальную плоскость сцены вертикальными линиями, — веревки несли качели, поднимали предметы. Критика отмечала, что он обладал раскрепощенностью воображения. Его сценическое пространство многоуровневое, иногда зыбкое (качели), иногда с определенными нарушениями (вынесенное на крышу). Оно бывало аскетичным, монохромным. Но всегда театральным. Но всегда уравновешенное, гармоничное.

Михаил Френкель — строитель. Он пытался все подчинить определенным формулам, законам. Он осваивал сценическое пространство, как некий проект, на котором он строит свои конструкции.

«При значительном аскетизме фактур и цвета пространство его сценических решений наделено раскрепощенностью воображения.

Точкой отсчета в понимании особенностей дарования художника следует считать его склонность к изобразительной режиссуре: ощущение среды для него тождественно определенности сценического преобразования пространства».²

В его книге, созданной на основе лекций для режиссеров Киевского института театрального искусства им. И. Карпенко-Карого очень точные и емкие описания сценографии, он понимал это изнутри.

Михаил Френкель создал сценографию для более чем двухсот спектаклей в разных городах и странах мира: Германии, Латвии, Швеции, России, США. Два его основных образа — качели и мост. Он строил мост взаимопонимания между театром и зрителем, между людьми. И в то же время понимал, как все зыбко.

И Матвей Драк, и Даниил Лидер были теми, кто, каждый в свой период времени внесли такой значительный вклад в жизнь театра имени Ивана Франко. Нашего ведущего театра, который в 2020-м празднует свое 100-летие. А Михаил Френкель считал себя первым учеником Даниила Лидера. Нет ли и в этом той особенной связи времен и судеб, о которой мне так хотелось вам поведать.

Зоя Кучеренко. Из вступительной статьи к выставке М. Френкеля «Сценография». 1991 г. Сайт Национального академического театра русской драмы им. Леси Украинки http://www.rusdram.com.ua/rus/museum_page/23

ЧЕМ ПОМЯНУТЬ ЭТОТ НЭПОВСКИЙ СЕЗОН?

ЗИНАИДА СТАРОДУБЦЕВА

Премьеры оперетт в декорациях П. Кончаловского, А. Лентулова, Г. Якулова. Москва. 1922

Этот вопрос был поставлен в 1922 году рецензентом «Театральной Москвы» Э. Бескиным, для которого конец театрального сезона 1921/1922 года проходил под знаком «Великодушного рогоносца» Вс. Мейерхольда. Для современных историков театра, этот сезон связан с постановками и других выдающихся режиссеров, сценографией известных художников. Почти не упоминается оперетта, которая появилась в репертуаре многих театров в 1922 году, интерес к который распространялся не только среди новой советской буржуазии, но и среди выдающихся режиссеров.

В марте 1921 года, после подавления Кронштадтского восстания, X съезд РКП (б) заменил продразвестку продналогом и провозгласил «новую экономическую политику», сменившая политику «военного коммунизма». Изменения затронули и культуру, открывались новые кабаре, театры, появились новая театральная периодика. Совсем недавно, в 1919 году, некоторые театры оперетты, были закрыты как «не необходимые для развития масс».

И вот теперь, в первой половине 1920-х годов, оперетта стала тем жанром, о котором много спорили. На протяжении первых десяти лет после революции репертуар театров оперетты оставался тем же,

что и до революции, так как новинок из Европы почти не поступало, в отличие от дореволюционного периода. Кроме репертуара оперетта сохраняла и старую дореволюционную публику. В первые годы революции противники оперетты считали, что классическая европейская оперетта устарела, что жанр не вполне пристойный, фривольный. Сторонники оперетты считали, что классическая оперетта связана с традициями народного и демократического театра, ярмарочного театра, театра «кварталов» Парижа, что оперетте присуща сатирическая традиция высмеивания императорской, королевской, дворянской и религиозной власти. Сюжеты оперетты — увлекательны и могут быть актуальны и сейчас, а в музыке много живого и захватывающего. То, что классическое наследие оперетты может быть современно советской действительности, стремились показать В.И. Немирович-Данченко

Давней мечтой В. И. Немировича-Данченко было привнести драматическое искусство в оперную и опереточную стихию. Аналогичные устремления были и у оперного режиссера И. М. Лапицкого, ученика К. С. Станиславского. А. Я. Таиров видел возможности в соединении оперетты с другими видами искусства, например, с цирком.

За редким исключением фамилии художников, оформлявших оперетты в первое десятилетие советской власти почти известны, их не указывали в афишах и театральных журналах, о них, за редким исключением, не упоминали в рецензиях. Хорошо известно о сценографии Г. Якулова к оперетте «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока в постановке Таирова в Камерном театре. О том, что П.П. Кончаловский оформлял «Периколу» Ж. Оффенбаха в постановке В.И. Немировича-Данченко, упоминается в статьях, посвященных творчеству В. И. Немировича-Данченко. А о том, что А. Лентулов создавал декорации и костюмы к самой популярной оперетте 1922 года — «Сильве» в постановке И.М. Лапицкого в московском Театре музыкальной драмы почти ничего не известно.

«СИЛЬВА»

И. Кальмана в сценографии А. Лентулова

Постановка «Сильвы» Кальмана, наряду «М-ль Фифи» Кюи и «Свадьбой» Эренберга, в Театре Музыкальной драмы, анонсировалась среди новинок сезона в «Театральном обозрении» № 3 за октябрь 1921 года. Художественная часть была поручена Лентулову, а на роль Сильвы администрация устроила конкурс. В первой половине января 1922 года

постановка танцев М.Г. Дысковского в Театре Музыкальной драмы. Декорации и костюмы — Аристарха Лентулова.
Сохранилось только два графических эскиза декораций Лентулова, выполненные, вероятно, в 1921 году в стиле зарождающегося ар-деко с элементами кубизма. В середине 1910-х годов Лентулов

тулова, выполненные, вероятно, в 1921 году в стиле зарождающегося ар-деко с элементами кубизма. В середине 1910-х годов Лентулов имел устойчивую репутацию левого живописца, представителя кубизма и футуризма. В 1921 году кубизм был признан «перевернутой страницей» исканий в искусстве². Журнал пуристов «Эспри Нуво» опубликовал манифест «После кубизма», начинавшийся с утверждения, что кубизм напоминает декоративное, орнаментальное и романтическое искусство. Именно такими качествами обладают эскизы декорации Лентулова к «Сильве».

состоялась премьера оперетты

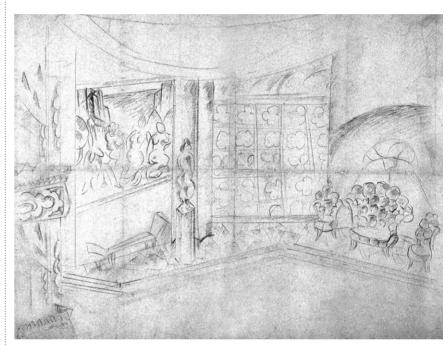
«Сильва» И. Кальмана в постановке

И.М. Лапицкого и А.Д. Кошевского,

Трудно сказать в каком стиле в итоге получились декорации и костюмы Лентулова для «Сильвы», пока не будут обнаружены фотографии спектаклей. Но театральная критика положительно отозвалась на его декорации, считая, что это лучшее, что было в постановке. Отмечалось, что Театр Музыкальной драмы поставил эту популярную оперетту хорошо, аккуратно, чинно. «И декорирован спектакль не как-нибудь, не случайно и небрежно, как бывало не раз, как бывало часто и даже слишком часто, — а ярко, сочно, интересно. Потому что художником спектакля был Лентулов. Если театру нужна декоративность, то хорошо, когда это — декоративность смелая, живая и талантливая. По декорациям Лентулова глаз не скользнет только мимоходом, — чтобы сейчас же о них забыть. Они — живут. Потому что у Лентулова есть то, — свое, особенное, — что любят называть безликим словом: стиль. Есть живой дух. И замысел»³. Но рецензент отмечал, что этого не было в исполнении, не смотря на большой силы и красоты голос Сильвы, певицы Ады Ребонэ. По мнению рецензента, музыкальная комедия жаждет легкости, подвижности, смеха, сквозной прозрачности спектакля. Но этого не было. Критик делал вывод, что музыкальной комедии в Театре музыкальной драмы не было,

торой состоялась в Вене в 1915 году, стала возможна в Советской России только после окончания первой мировой войны?

В 1921-1922 годах «Сильву» ставили в самых разных московских театрах. Например, в Театре Музыкальной комедии. Рецензент «Театральной Москвы» Аlex писал об одном из спектаклей этого театра, — «Но это уже обычный удел всякой оперетты никогда не придерживаться ни исторической, ни географической точности. Поставлена



• А. Лентулов. Эскиз декорации. «Сильва» И. Кальман. Режиссер И. Лапицкий Театр Музыкальной драмы. Москва. 1921-1922. ГЦТМ. КП 189632

с задачей не справились. Не зачем браться за чужое дело, путь ведет к любительщине.

Действительно, московский Театр Музыкальной драмы, созданный Лапицким в 1920 году, специализировался на постановке опер. Трудно сказать, почему в этом театре решили поставить оперетту Кальмана? Только потому, что постановка «Сильвы», написанной на немецком языке, премьера ко-

оперетта по «старинке», по тому определенному трафарету, по которому Кригель строит все свои постановки. <...> Все же хоть новые декорации и костюмы, а не сборные как это обычно здесь практикуется»⁴

Советский историк оперетты М. Янковский оперетты отмечал, что опереточный театр в первые годы революции шел под знаком исключительного влияния Кальмана.

¹ «Золотой сезон» российского театра 1921/1922. Сост. Е. В. Соколова. СПБ: РИИИ, 2016.

² Bouvet V., Durozi G. Paris between the wars. Art, style and glamour in the crazy years. Thames&Hudson, London, 2012. P. 193.

³ Цуккер А. Сильва. Театр музыкальной драмы // Театральное обозрение. N° 1-22. 1921. С.9.

⁴ Alex. «Жрица огня» Театр Музыкальной комедии // Театральная Москва. 1922. № 21-22, 7-21 января. С. 12.

Кальмана в Советской России он видит в том, что «иллюзорность подлинно человеческих чувств на фоне пышной обстановки аристократического быта делала привлекательной для известных зрительских слоев «роскошную» жизнь, воспринимаемую в силу специфических сюжетов, почти как реальность»⁵. Пышность обстановки можно найти и в карандашных эскизах декораций Лентулова к «Сильве» Кальмана. На одном эскизе слева — камин с лепниной (или ложа), на ним на стене картина с обнаженными женщинами в духе купальщиц Сезанна и модернистическая скульптура — фигура обнаженной женщины на высоком постаменте, а справа — кресла и софа в стиле второго рококо с мягкой обивкой, перекликающейся с формами женских тел на картине. На другом эскизе — интерьер залы с театральными ложами по бокам, в центре портьеры, зеркала и люстра. Лентулов вспоминал, что «был удачно разрешен первый акт, изображавший золотой зал 6 .

Важной причиной успеха оперетт

Было ли новаторство Лентулова в оформлении «Сильвы»? Постановщик Иосиф Лапицкий имел репутацию оперного реформатора, но крайности декадентов и символистов он не принимал. В прошлом актер МХТ, Лапицкий пытался мхатовские принципы перенести в оперные постановки, «... он исходил не из музыкальной сущности оперы, а из заимствования <...> принципа сценического натурализма», «выволакивал на сцену музеи этнографии и быта»⁷. На эскизах Лентулова так же можно видеть, что большое значение придается мебели и убранству. Не смотря следование режиссерскому подходу к сценографии, художник в последствии в своих поздних воспоминаниях назвал Лапицкого «режиссером-сатрапом».

Действительно Лапицкий считал, что выстраивать спектакль должны два главнокомандующих — дирижер и режиссер. Только после их обсуждения и проработки можно привлекать декоратора и приступать к репетициям. Ни одна декорация не должна быть утверждена без участия дирижера. Лентулов привык к другой форме участия в музыкальном спектакле, как со-автора режиссера.

Художник планировал сотруд-

ничество с хореографом «Силь-

вы» Михаилом Григорьевичем Дысковским. В декабре 1921 года Тео Главнаркомпросвета приступил к организации передвижного хореографического театра с постоянной базой в Москве. Руководителем театра был приглашен Дысковский, заведующим музыкальной частью Ю. Сахновский, эскизы декораций и костюмов планировали заказать Лентулову, Альтману и Якулову, с которыми велись переговоры⁸ В июле 1925 года, к предстоящему зимнему сезону, планировалось организовать другой театр — Новый театр оперетты, во главе организации: Дысковский, Лентулов и художник И.С. Федотов. Репертуар должен был состоять из новых опер, главным образом русских авторов и композиторов⁹. В сентябре 1925 года были приняты к постановке несколько оперетт и несколько драматургов дали принципиальное согласие, «взамен немецко-мещанской» оперетты. Театр планировал пригласить несколько видных московских режиссеров и художников, «отвергая линию односторонней «формальщины»» 10.

«ПЕРИКОЛА»

Ж. Оффенбаха в сценографии П. Кончаловского

Постановки оперетт для В.И. Немировича-Данченко в его Музыкальной студии в МХАТ стали переходным этапом к опере. В основе деятельности Музыкальной студии была идея создания нового типа певца, рассматриваемого как актера с пластическими данными. «Поющий актер» привлекает все данные (вокальные, драматические, пластические) для создания образа, уходит от опереточных масок.

«Дочь Анго» Ш. Лекока, премьерой которой открылась Музыкальная Студия в 1920 году, была трактована спектакль о периоде разложения и коррупции накануне Французской революции. Постановка с элементами ретроспективности, включала столкновение представителей правящей верхушки, героев Термидора с торговцами с рыбного рынка, жителями демократический предместий. Ради спасения из тюрьмы по обвинению в заговоре жениха «дочери рынка», дочери торговки мадам Анго, рынок поднимается на его защиту. «Дочь мадам Анго» стала выдающимся событием и шла в течение нескольких десятилетий в этом театре, более 1000 представлений, как и у следующей музыкальной постановки 1920 (по другой версии 1922) года — «Периколы» Ж. Оффенбаха в оформлении П. Кончаловского.

Тема борьбы простых людей на свое счастье была усилена, лицом к лицу сталкивались угнетенные перуанцы и колонизаторы испанцы. Возможно, приглашение П. Кончаловского было связано с тем, что он не только сопровождал в путешествии по Испании В.И. Сурикова в 1910 году, создал серию картин



на испанскую тему, но в 1913 году оформил «Дон Жуана» Моцарта в опере Зимина.

Либретто Н. Гальперина, основанное на пьесе П. Мериме «Карета святых даров», перенесло действие «Периколы» в Лиму XVIII века. Перикола, уличная певица, обороняется от притязаний вице-короля Перу, защищает свою любовь к такому же уличному певцу Пикилло. В спектакле В.И. Немировича-Данченко «увидевшего в этой оперетте гимн свободе человеческой личности, ее протест против угнетателей»¹¹, подчеркивался реализм массовых народных сцен, усиливались сатирические черты. В буффонном ключе показывалась оккупация испанцами Перу, колониальная политика, ненависть населения к угнетателям.

В коллекции ГЦТМ им. А.А. Бахрушина хранится только два эскиза декорации П.П. Кончаловского к этому спектаклю. На одном эскизе — комедиантка в розовом трико с пуделем. Комедианты появ-

именин короля на площадь вместе с ними с песней выходят бродячие певцы Перикола и Пикилло. На втором эскизе — интерьер тюрьмы, куда в третьем акте заключили жениха Периколы — Пикилло. Высоко наверху в стене недоступное маленькое окно с массивной решеткой, справа — лестница, ведущая к входной двери в камеру. Экспрессивная манера художника хорошо передает драматизм ситуации и мрачность обстановки, скупые детали интерьера — суровость тюремного быта, полукруглый свод с лестницей — толщину тюремных стен, удаленность от нормального мира, экстремальность человеческого существования в этой ситуации. Недавно поступивший в дар ГЦТМ им. А.А. Бахрушина архив оперных режиссеров Б. А. и М.Б. Мордвиновых, включает и одну фотографию «Периколы» 1922-1923 годов, так как Борис Аркадьевич Мордвинов был молодым со-режиссером этого

спектакля¹². Он начинал как актер 2-й Студии МХАТ в 1919 году, но В.И. Немирович-Данченко отметил его режиссерские способности, привлек в качестве своего ассистента в свою Музыкальную Студию. На фотографии из архива Мордвиновых мы видим не большую по размерам сценическую площадку. Вероятно, массовая сцена из второго действия.

Историк сценографии того времени Н. Гиляровская отмечала, что спектакль был праздником живописного театра, где залитые ярким и жгучим светом стены желтых домов, экзотическое дерево сбоку, гротеск костюмов испанцев и легкая стилизация этнографических костюмов перуанцев вместе с изяществом игры и постановки давали интересное зрелище Самые комичные персонажи в этой сценке — вице-король, губернатор и камергер.

В коллекции фото-негативных документов ГЦТМ им. А.А. Бахрушина находится более десяти фотографий к «Периколе» В.И. Немиро-

 $^{^{5}}$ Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Ленинград: Искусство, 1937. С. 389.

⁶ Лентулов А. Воспоминания. СПб: Петроний. 2014. С. 175.

⁷ Крыжицкий Г. Режиссерские портреты. М.-Л.: Теакинопечать, 1928. С. 23.

⁸ Москва // Театральное обозрение. 1921. № 7, 9-13 декабря. С. 11.

 $^{^{9}}$ Хроника. Москва // Искусство трудящимся. М.-/І. 1925. № 32. Июль. С. 11.

¹⁰ Новости недели // Искусство трудящимся. М.-Л. 1925. № 36. Август. С. 11.

¹¹ Янковский М.О. Есть ли у оперетты наследие? // Янковский М.О. Искусство оперетты. Сб. статей. М.: Советский композитор, 1982. С. 150.

¹² Репрессированный в 1941 году Б.А. Мордвинов был одним из основателей театра ГУЛАГа в Воркуте в 1943-1946 годах, где он ставил, в том числе, и оперетты.

58

Сцены из спектакля «Перикола». І акт. Ж. Оффенбах
 Режиссер В.И. Немирович-Данченко. Художник П. Кончаловский
 Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко. Фото. Музей МАМТ



 П. Галаджев. «Перикола». Лужский "Театральная газета" 1922, # 49, с.9

вича-Данченко, но все они относятся к более позднему времени, вплоть до 1939 года. Эта постановка шла сначала в Музыкальной Студии МХТ, затем в переименованном Музы-



 П. Галаджев. «Перикола». Рахманов "Театральная газета" 1922, # 49, с.7

кальном театре МХТ. На нескольких фотографиях 1939 года можно видеть пышные испанские костюм с характерными деталями. Например, придворных дам с веерами в сцене бала, на фоне стен из «мрамора», который скорее экспрессивно, чем натуралистично, изображается художником.

Не менее выразительны были другие фоны. Театральный критик П.А. Марков еще в 1922 году писал о том, что художник Кончаловский великолепен в яркости своих красок и мощности рисунков, которым отличаются огромные полотна театральных задников, отмечал кричащие синие и оранжевые полотна, которые давали обаятельный красочный фон для народных сцен.

«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ»

Ш. Лекока в сценографииГ. Якулова

В отличие от П. Кончаловского, Г. Якулов создал нейтральную декорацию для комической оперетты «Жирофле-Жироля» Ш. Лекока в постановке А.Я. Таирова, премьера которой состоялась в Камерном театре 3 октября 1922 года. Декорация была отделена от кулис и состояла из окрашенных частей, напоминавших цирковые или спортивные снаряды, кроме того, были экраны, ступенчатые платформы. Актеры использовали элементы декорации в своих трюках — из люков-отверстий наверху вылезали пираты и спускались вниз по шестам как по мачтам корабля, пары кузин и кузенов шеренгой в духе кабаре сходили по ступеням платформам. Детали декорации служили опорами по время эквилибристики и одновременно по ходу действия одни части убирались, другие появлялись — раскрывались люки, спускались лестницы, выдвигались проходы. Почти все элементы декорации были функционально используемыми. Это вскоре стало характерной чертой многих конструктивистских установок — станков для игры актеров. Эскизы декорации Г. Якулова к этому спектаклю



• Сцена из спектакля. «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекок. Режиссер А. Таиров Художник Г. Якулов. Камерный театр. 1922.

связаны эстетикой популярного стиля ар деко, так же, как и у А. Лентулова.

В этой постановке А.Я. Таиров отошел от штампов оперетты спектакль напоминал стиль французского кабаре, английского мюзик-холла, европейского ревю, так как эти формы казались Таирову действенной формой современного театра, связанной с урбанистическим техницизмом. В интервью после премьеры режиссер говорил, — «мы трактуем оперетку, как сценическую музыкальную эксцентриаду, а не комическую оперу, хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а <...> стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука»¹³.

Костюмы, созданные Г. Якуловым, отвечали комедийному духу оперетки. Некоторые персонажи даже напоминали клоунов. Другая часть костюмов состояла из унифор-

мы — трико и фуфайки, к которым добавлялись отдельные детали, которые создавали определенные группы. Художник считал, что актер являет в самом себе сущность спектакля. «Этот принцип «самодовлеющего актера» Якулов продемонстрировал» в «Жирофле-Жирофля»¹⁴.

Спектакль состоял с цепи трюков, неожиданных мизансцен, в которых действовали и актеры, и элементы декорации. Постановка А.Я. Таирова имела успех. А. Эфрос писал, что «якуловская техника пошла по всем сценам», хотя театральный конструктивизм развивался противоположную сторону от красочного спектакля Якулова. Эта постановка стала этапом для Камерного театра, классикой отечественного театра, но «не смогла сдвинуть проблему реконструкции опереточного театра»¹⁵.

Все три оперетты, оформленные А. Лентуловым, П. Кончаловским и Г. Якуловым были попытками

реконструкции классической европейской оперетты в условиях НЭПа, но результаты для истории отечественной сценографии — разными.

ХУДОЖНИКИ ОПЕРЕТТЫ В ИСТОРИИ ОПЕРЕТТЫ И СЦЕНОГРАФИИ

К сожалению, советские историки оперетты, как правило, не упоминают художников спектаклей, их сценографические решения. Все исследовательское внимание сосредоточено на характеристике жанровых особенностей оперетты, творческих поисках композиторов, либреттистов, режиссерских намерениях и идеях, традициях актерского исполнения. Но даже из тех редких замечаний, которые иногда встречаются у историка оперетты М.О. Янковского, возникает фрагментарная, но любопытная картина сценографических тенденций в оформлении оперетты. Вот примеры нескольких критических

15 Янковский М.О. Указ. соч. 1937. С. 427.

¹³ Таиров А. «Жирофле-Жирофля» Интервью. 10 октября 1921 // Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 293.

¹⁴ Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван, 1971. С. 79.

¹⁶ Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. С. Судейкин «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1915 г.), А. Лентулов «Сказки Гофмана» (1919 г.), Г. Якулов «Жирофеле-Жирофля» (1922).

замечаний. В помпезных постановках режиссера К.Д. Грекова, смысловая сторона отводится на один из второстепенных планов. Новшества К.А. Марджанова не выходят на пределы модных сценических конструкций, ломаной площадки, которые как дань формальной «левизне» вскоре войдут в практику любого опереточного театра. В постановках Н.В. Смолича световое оформление заменяет рисованные декорации контурами световых линий, а подвижная линия света приходят на смену традиционной опереточной пышности. В.И. Немирович-Данченко трактует «Дочь Анго» как ожившую старинную гравюру, где в заключительных мизансценах замирают актеры, затемняется сцена, оживленное прошлое снова становится поблекшей картинкой. В 1937 году М.О. Янковский написал, что традиционный опереточный театр прошел мимо исканий, следую стандартам нео-вен-

ской школы. Историки сценографии, как правило, не включают оперетту в свои монографии, посвященные русскому и советскому театрально-декорационному искусству. Например, в книге Ф. Я Сыркиной и Е. М. Костиной «Русское театрально-декорационное искусство» внутри глав, основанных на хронологических периодах, анализируется сценография по театрам, художникам и жанрам — драма, опера, балет. Из 328 иллюстраций с эскизами декораций и костюмов — только 3 иллюстрации посвящено оперетте 16. Вероятно, сценография оперетт, по каким-то параметрам не входит в академические истории сценографии. Возможно, из-за отсутствия новаторства и достижений. С другой стороны, сами художники предпочитали не указывать в биографиях оформление оперетт. Таким образом, есть корпус художников, работавших над созданием декораций и костюмов для оперетт, имена которых малоизвестны или не известны.

ИЗУЧЕНИЕ ОПЕРЕТТЫ В СОЦИОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Между тем, известные зарубежные мыслители XIX-XX веков интересовались феноменом оперетты, среди них — Г. Гейне, Ф. Ницше, Т. Адорно, З. Кракауэр и другие.

Немецкий философ, социолог и музыковед Теодор Адорно отмечал связь оперетты и ревю, «парадов раздевания», с индустрией производства готовой одежды.

Немецкий социолог, теоре-

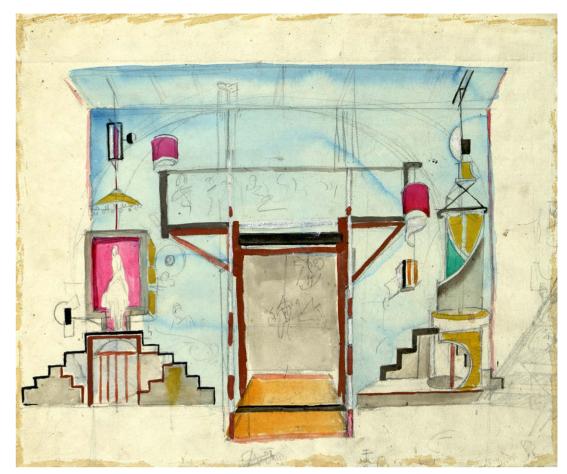
тик массовой культуры Зигфирид Крокауэр заложил основы изучения оперетты в ее связи с монархиями и диктатурами, мировой экономикой. Для него Оффенбах был композитором, отличавшимся «чрезвычайной чувствительностью к структуре общества, в котором живет»¹⁷, а расцвет парижской оперетты был привязан к устоям диктатуры, фантасмагории Второй империи, к Бульвару. Жажда наживы становится единственным занятием влиятельной части населения, а другом полюсе — желание развеяться, фланировать по городу, посещать театры. Парижане хотели избавиться от действительности, искали опору в иллюзиях, общество было охвачено погоней за фантасмагорией. Музыка оперетты устремлена к неведомой родине, к сказочному царству.

Современные исследователи венской оперетты обращают внимание на связь форм развлечения

с формами общественного сознания. Развитию оперетты способствовали «коммуникативно обусловленные запросы определенной клиентуры» 18. Городская жизнь стала лихорадочнее и космополитичнее. Индустрия оперетты была нацелена не только на коммерческую реализацию, ее функцией в Австро-Венгерской империи стало культурное объединение. В оперетте звучали мелодии разных национальностей, что способствовало осознанию этнического многообразия Габсбургской империи.

Оперетту постоянно упрекали в том, что в ней были размыты ценностные ориентиры в жизни, и это потом привело к моральному упадку, а затем и к национал-социализму. В оперетте усматривали союз с духом разгула. Но вместе с тем, сюжеты оперетты часто были ориентированы на показ социальной мобильности. В оперетте была возможна реализация собственной индивидуальности, преодоление социальных барьеров. Дворянство в оперетте — устаревший слой общества. Венская оперетта сталкивала публику с реальностью социального и политического порядка.

Если зарубежные исследователи оперетты обращают пристальное внимание на характеристику тех слоев городского населения, запрос которых породил оперетту, то в отечественной традиции этому почти не уделяется внимание. Вероятно, в ближайшее время можно ждать культурологических исследований, посвященных публике театров, в том числе и оперетты. О русской развлекательной культуре времен Серебряного века исследования уже публикуются¹⁹. Хочется надеяться, что в исследованиях о развлекательной культуре времен НЭПа художников не забудут. ■



► Г. Якулов
Эскиз декорации
«Жирофле-Жирофля»
Ш. Лекок
Режиссер А. Таиров
Художник Г. Якулов
Камерный театр.
1922. Бумага,
графитный
карандаш,
акварель,
белила. ГЦТМ
КП 238272/1747



■ П. Кончаловский Эскиз декорации III акт. «Перикола» Ж. Оффенбах Режиссер В. И. Немирович-Данченко Художник П. Кончаловский. Музыкальная студия МХАТ. 1922. ГЦТМ. КП 279079

¹⁷ Кракауэр З. Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. С. 6.

¹⁸ Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С.21.

¹⁹ Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918 г. Сост. Н. Букс, Е. Пенская. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017.

April 18 Marie 18 Mar

К.О. Гаврилович-Мосякова Эскиз костюма испанской танцовщицы 1929. Из архива А.А. Щипакиной



▶ К.О. Гаврилович-Мосякова. Разработка орнаментов для тканей. 1920-1930-е

НЕСЛУЧАЙНАЯ ВСТРЕЧА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

В начале 2000-х в Большом театре затеяли серьезную работу по созданию полномасштабной энциклопедии, был собран солидный редсовет, отработана методология, выпущено печатное пособие в помощь авторам, работа закипела. В поисках сведений о художниках, работавших в Большом, я оказался перед несколькими книжными шкафами с застекленными створками. Стояли они в центральном холле Художественно-производственных мастерских, располагавшихся тогда в Петровском переулке напротив театра Наций (б. Корша). Внутри лежали пачки личных дел сотрудников мастерских, работавших в них в период 20-60-х годов XX века. Пачки были перевязаны толстыми суровыми нитками по 20-30 папок вместе, всё было покрыто въевшимся слоем пыли, шкафы очень давно не открывали, дела оказались не у дела. Синий халат стал моей рабочей одеждой, после распаковывания каждой пачки приходилось мыть руки, чтобы можно было переворачивать листы прошитых анкет, заявлений, приказов. Меня интересовали художники-декораторы и художники по костюму. Из прочтенных официальных документов, запечатлевших в своем бюрократическом формализме дух времени, возникали факты биографий и судеб. Так появилась и небольшая статья о Кире Осиповне Мосяковой в том объеме сведений, которые удалось почерпнуть из её личного дела. Многое оставалось неизвестным, но времени на дальнейшие поиски уже не было, и статья была сдана в редакцию в том виде, который привожу полностью:

«Мосякова (девичья фам. — Габрилович) Кира Осиповна (19.01.1905-?) — художник по костюмам. Род. в г. Воронеж в семье инженера-химика. Брат — писатель Е.О. Габрилович.

Училась во ВХУТЕИНЕ (1922-25 гг.), окончила Московский текстильный институт (1932). В 1926-29 гг. — художник на договорах в Рабисе, там же — художник производственных мастерских. В 1930-35 гг. — во Всекохудожнике: художник по росписи тканей, инструктор. В 1941-43 гг. — в эвакуации в Ташкенте: художник в Театре Киноактёра и Театре Ленинского комсомола. C 29.12.1935 z. no 14.10.1941, c 26.11.1943 по 01.04.1948 г. — художник, ст. художник отдела подготовки костюмов в мастерских БТ, где принимала участие в изготовлении костюмов к спектаклям, выпускаемым театром в этот период, в том числе для балета «Золушка» (1945), оперы «Борис Годунов (1946) и др. Дата смерти и место захоронения неизвестны».

Энциклопедия так и не вышла, появился только пробный первый том, новое руководство Большого театра не нашло общего языка с инициаторами издания, и дело остановилось, а затем вконец и расстроилось. Прошло много лет. Летом этого года Игорь Русанов, уже давно живущий в США, поэтому по-американски его фамилия Русанофф, театральный художник, педагог и последние годы активно сотрудничающий с Театральным музеем им. А.А. Бахрушина, как куратор выставочных проектов, приглашает меня в старомосковский дом на Тверской улице, рядом со служебным входом в Театр им. Моссовета и выходящий частью своих окон также в сад «Аквариум». Для меня этот двор — одно из самых лучших мест в Москве, не только потому, что в нём, но с противоположной стороны от подъезда, куда мне предстояло войти по приглашению Игоря, когда-то у меня была небольшая студия, связанная по времени с работой в Большом театре. В этом дворе как-то счастливо соединились важные моменты моей жизни: театр Моссовета, где работал один из любимых педагогов по ГИТИСу В. М. Школьников, там же на практике, а затем на стажировке сдружился на всю жизнь с В.Т. Панфиловой, тогда главным администратором, а ныне директором театра, рядом Театр Сатиры, где состоялось моё первое знакомство с миром закулисья во время практики на первом курсе, Зал Чайковского мир музыки, куда стремился попасть на замечательные концерты, уже работая в театре.

Поднимаемся на старом лифте, дверь открывает хозяйка — невысокая женщина, в безупречном наряде, совсем не домашнем, а скорее для выхода в театр, с прекрасной московской речью и излучающей доброжелательность энергией. Так состоялось моё знакомство с Аллой Александровной Щипахиной, известным искусствоведом, модельером, автором книги «Мода в СССР. Советский Кузнецкий, 14». В квартире на стенах — большое количество театральных эскизов, живопись, фотографии. На одной из них красивая молодая девушка в вечернем платье. Не обратить внимания невозможно: выразительная пластика, прическа — гладкое каре с андуляцией или «бубикопф», (как говорят профессиональные гримеры), правильный овал лица и притягательный взгляд. Это мама Аллы Александровны — художник Кира Осиповна Габрилович -Мосякова.

воспоминание

АЛЛА ЩИПАКИНА

Мне очень повезло в жизни. С самого детства я окружена замечательными людьми! Выросла в Большом театре — красивейшем доме, населенном талантами, влюбленными в искусство.

Мама работала с утра до ночи художником по костюмам и должна была присутствовать на вечерних спектаклях. Я проводила вечера за кулисами — не с кем было оставить.

Из детских воспоминаний самое большое разочарование: кроватка Маши в балете «Щелкунчик» оказалась всего лишь половинкой роскошной постели под пологом — декорация! — я рыдала, меня со сцены унес Асаф Мессерер.

НЕМНОГО БИОГРАФИИ — ПОЧЕМУ Я ТАКАЯ

Родилась в Москве в Крестовоздвиженском переулке у Кремля. Отец был зачислен во враги народа, квартиру отобрали, и мы переехали на улицу Кирова в крохотную комнату по соседству с известным поэтом-футуристом Александром Крученых, другом Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского. Осталась его маленькая книжечка «Дыр щир бул» на серой плохой бумаге.

Дом выходил на двор высших художественных технических мастерских (ФХУТЕМАС), где мама училась четыре года. Здесь преподавали блистательные художники: Павел Кузнецов, Петр Кончаловский, Александр Родченко. Аристарх Лентулов написал её портрет — пропал к сожалению. Остался Рерберг — портрет очень молодой художницы.

Потом мы жили у храма старого Пимена, снесённого в 1932 году.



Кира Габрилович. 1920-е ◀ Фото из архива А.А. Щипакиной

На стенах нашей комнаты всю жизнь висели эскизы Федоровского, Вильямса, Анель Судакевич, Валентины Ходасевич, Рындина — друзей и спутников маминой жизни. Школа № 175 — образцово-показательная (правительственная). Классный руководитель, преподаватель английского языка Елена Михайловна Булганина — жена Булганина, третьего человека в правительстве. В школе учились Светлана Сталина, Светлана Молотова, Элла Жукова на класс старше. Мы дружили. Она очень страдала от ухода отца, когда она была в 10-м классе. Жуткая история, очень жестокая, а Элла была прелесть. Но о школе и многом после отдельно, пока не про меня. Мой альбом — учёба, подруги, потом ставшие знаменитыми, друзья. Суворовец Серёжа — сын прекрасной актрисы, маминой подруги — моя детская любовь. Фотографии плохонькие, чёрнобелые, любительские, но очень близкие, тёплые.

Я поступила в Московское Театрально-художественное Училище на «Костюм». А потом на факультет прикладного искусства Московского Текстильного Института им. А. Н. Косыгина. Недолго работала в Доме Моделей Обуви, а потом в Общесоюзном Доме Моделей Одежды (ОДМО), который стал просто домом.

МИР — **TEATP**

Мама обожала старину: антикварную мебель, оставшуюся от бабушки, книги, фарфор, предметы обихода. Дом был наполнен художествами, как в сказке. Это был мой мир воображения и мечтаний.

Мама, великолепная художница, входила в круг создателей нового искусства: агитационный текстиль, костюм, спектакли, кинематограф. Авангардом она увлеклась ещё в Париже, куда уехала учиться в 1922, там освоила технику батика, популярного во Франции и почти неизвестного в России. Ее работы выставлялись в нашей стране и за границей. Позже как театральный художник сотрудничала с театрами Мейерхольда, им. Ленинского Комсомола и провинциальными театрами, ансамблями Игоря Моисеева и «Березка». В Большом вместе с величайшими сценографами Федоровским, Рындиным, Вильямсом оформляла балеты «Золушка», «Спящая красавица», «Жизель», «Раймонда», оперы «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Иван Сусанин». Последние годы жизни вернулась к созданию текстильного рисунка в творческую группу Худ. фонда СССР.

Поэтесса, удивительная рассказчица, мама учила меня рисовать, писать стихи — словом, старалась впихнуть в меня нравственные и эстетические ценности. В мои 16 лет мама умерла, не дожив до момента, когда выяснилось, что отец ни в чем не виноват.

...На старинном шкафу красного дерева на высоте трёхлетнего Лёвы, правнука Киры Мосяковой, приклеена переводная картинка, отодрать невозможно — дверцу жалко, дерево полированное. «Лоскуты старой жизни Марии Степановой» — абсолютно точно. Запомнился разговор, улица Никитская, весна, чисто и пусто. Я увлечена Алигер, Куманин — первая любовь — презирал советскую поэзию и поэтов, смеялся. Я была потрясена — новое, смелое, независимое мнение — новый взгляд, конец 50-х годов.

Вождь умер. Щёлочка в свободный мир, уходит страх — у некоторых молодых.

Помню, как покупали ему пальто — импортное — ГДР, светло-синее, в Пассаже. Я была счастлива. Я помню справку освобождения от занятий (его мама была врач). Солнце, весна, «выживший из ума снег». По мокрым Сокольникам на лыжах. А потом на его руках до троллейбуса — счастье!

У меня отец расстрелян. Родной дядя — Габрилович, лауреат Сталинской премии.

Мама умирает от рака в 49 лет. Уже больная, сделала альбом фотографий, чтобы мне осталось замечательное живое прошлое. Множество знаменитых теперь, а тогда очень молодых людей на курортах в Крыму, в Коктебеле у Волошина. Скутер, теннис — и это всё в начале 30-х. Не знали, не хотели знать, было весело!

ПАРИЖ И ДАЛЕЕ...

Поездка за любимым красавцем Аркадием Гальпериным в Париж. Вроде бы от BXYTEMACa.

Работала ученицей у Сони Делоне, чуть не вышла замуж за сына Коти. А красавец смылся в Лос-Анжелес. Вернулась в Москву к морковным пирогам.



 В 1 ряду: Кира и Женя Габриловичи, во 2 ряду: Ольга Владимировна и Софья Густавовна Габриловичи, Зина, их подруга. 1910-1912 гг.
 Фото из архива А.А. Щипакиной

История с ним: поехала на извозчике танцевать — шик, а туфли шелковые рассыпались. Мастер сказал: «В них можно только фотографироваться». Еврей, наверное, — акцент.

Красивая шикарная работа на Ламанову и других знаменитых портных в театрах. Платья из Парижа, кофточка из прозрачного зелёного трикотажа, вязаное букле — я носила ещё в школе с гордостью. Мама в середине 30-х поехала за отцом в бухту Нагаево, на Колыму. Дальстрой. Что их связывало? НКВД и буржуазная мама, правда, в юности больше увлекавшаяся вопросами свободы творческих женщин — ВСЕКОХУДОЖНИК. — Активистка! Я не спрашивала, не понимала, как. Но узнавать про ту жизнь было поздно: отца расстреляли в 1938 году. Мне было 5 месяцев. Мама умерла в 54-м, в 53-м умер великий вождь, и все рыдали. Я пришла домой зарёванная, а она дала мне пощёчину и была права.

В альбоме мои фотографии в Сухуми на пляже. Одна подписана: «Видно происхождение человека от обезьяны». Насмешница, а ведь была очень тяжело больна.

Остались эскизы, фото, дневники и дедовская готовальня: «Вырастешь, тебе отдам». Готовальня внутри бархатная. С какими-то сложными приборами. Кожаная, немецкая.

Я в три года: «Мама, посмотри, какая заграничная муха!» (Навозная, переливалась цветом). Воспитанная в семье на трёх языках — прекрасном русском, немецком, французском. А потом — безродный космополит. Дед и бабушка учились в Германии: он в Берлине, она в Гейдельбергской консерватории. Ещё от них чёрный, из особой кожи альбом, на крышке золотой стебель, цветок и вензель. Бумага с золотым обрезом, тяжёлые листы с прорезями и вензелями для фотографий.

СЦЕНА № 4(120) / 2019



▶ Собрание во ВСЕКОХУДОЖНИКЕ. 1930-е. Фото из архива А.А. Щипакиной

Персонажи бесподобные. Костюмы, шляпы, красавицы, красавцы в бородах... и мундирах. А дед... Ценность альбома в рассказах мамы. Фото дедушкиного брата Осипа Габриловича. Играл Ленину и Горькому «Аппассионату».

Современные фото не подходили, как я ни старалась, даже мамины парижские и с подписью от Наппельбаума, знаменитого фотографа, жившего и работавшего на углу Пушкинской площади с дочерьми. Ателье на углу Петровки и Кузнецкого моста. Теперь об этой семье складываются легенды — лучший мастер, художник, фотограф. Фото предков замечательны. Лица многозначительные, улыбки скупые, а барышни очаровательные, лёгкие, изысканно одетые. Историю костюма можно изучать. Особенно хороша была тётя Соня — одна из знаменитых красавиц Москвы. Богатая: дом на Петровке, завидная невеста. А вот случилось — вышла замуж за брата жены своего брата. Моего дедушки. Просьбу удовлетворили наверху. Мама рассказывала неотчётливо. Ещё одна история с предками. У прадеда с бабушкиной стороны (Сирвинт) был брат. В царскую армию не брали единственных сыновей. Как-то изменили фамилию второго. И тогда жульничали?!

И он стал Ширвинтом — и оттуда Александр Ширвинт, Шурей. Знаменитый актёр и худрук Театра Сатиры. Есть замечательная фотография, толстая, качественная, из Швейцарии. Бабушка, тётя Соня, мальчик Женя лет семи и мама лет четырёх, гувернантка-швейцарка. А кругом благодать!

Альбом рассматривали с упоением, ещё бы спросить, где кто. И ещё маленький, на серой бумаге мамин девичий альбом. Старинный женский велосипед с сеткой на заднем колесе, качели. Девочки в форменных платьях. Одна из них — Лида Слезберг, сестра знаменитого Шлезберга, все уехали в СА. Флер времени, прелесть юных лиц, тоска по уходящей юности, прозрачной красоты вокруг. Молодые Габриловичи — бабушка и дедушка, персонажи Чехова, — вызывали у меня, советской школьницы, удивление. Я знала их совсем другими измученными тяжелыми годами несчастий, властью. И теперь гордость за предков осталась.

Коричневый альбом, собранный мамой в 40-50-х годах, совсем другой: большой, неудобный, в жутком коричневом дерматине, но с плотной бумагой. В нём Крым, группы отдыхающих, лодки, яхты. Коктебель, друзья, дети. Жизнь 20-30-х до рас-

стрела отца. А потом — отрезанные фото персонажей: кто сидел, кто уехал. Ташкент, эвакуация. Фото нет, только на пропуск. 45-й год: возвращение в Москву. Комнату сохранила Дарья Осиповна Полякова, вроде бы двоюродная сестра отца, может, племянница — всё покрыто мраком неизвестности. Позже, не рассказывали, что пришла босиком из... монастыря к отцу. Моя любимая няня. Мама ревновала, так как я большее время была с Дашей. Била меня мокрым полотенцем — не больно, но обидно. Если падал хлеб на пол или крестик наружу — грех. В старости была монашкой в переделкинской церкви, построенной боярами Колычевыми, рядом с резиденцией патриарха. Читала по мёртвым в деревне Одинцово. Теперь это город. Дом нам не оставила, т.к. муж был не хозяин — крышу не чистил, а сбережённую «колбаску» золотых подарила, чтобы мне машину купил.

ДНЕВНИК МАМЫ

В парчевом переплете. Стихи, сказки, эскизы, графика, наброски о ссорах с родителями, в основном с буржуазной мамой, о брате старшем и его интересных друзьях, и, главное, о любви или влюбленности. О встрече Нового года и Крещения

19 января — её день рождения. И послание к любимому тех юных лет. Надежное свидетельство о взрослении, призвании и изумительноталантливом окружении. И все это в жуткие голодные годы гражданской войны и становления революционной державы.

Внутренняя, своя, милая жизнь совершенно открыта, может, немного приукрашена. И все это бисерным почерком, почти рисование, графика, будто иероглифы. И замечательные виртуозные стихи. Нравились Цветаевой. Еще осталась небольшая красной с золотом кожи тетрадь для друзей. Каждый, приходя в гости, должен был что-нибудь нарисовать или написать. Как в пушкинские времена!

...ПРАДЕД, ПЕТРОВКА

Четко помню: мне 6 лет. Дом — Петровка, 19 — сохранился до сих пор. В доме аптека. Рецепт, выписанный лично Густавом Осиповичем Габриловичем, лежит в шкатулке. Гастроном работает. А ещё в доме был лифт, первый в Москве, роскошный, с бархатным диваном и зеркалом — неизгладимое впечатление моего детства. На первом этаже стоял Иван, который руками по призыву прадеда поднимал за трос лифт на четвёртый этаж. Квартира была огромная, мне казалась бесконечная. На моей памяти там была масса соседей и пять плит на кухне. По воспоминаниям Мариенгофа в «Романе без вранья» в квартире жили Есенин, Шершеневич, имажинисты. Можно почитать.

Записки делаю на клочках бумаги, потом переписываю в тетрадь, где все назначения врачей, фильмы заграничные — чтобы не забыть — какие-то счета, и всё время думаю: «Ну, зачем эти почеркушки, кому это надо, может ли быть прочитано посторонними людьми?» А потом эти старинные и ветхие рассыпающиеся предметы оживали по адресам переходов, переездов, любовей, во внимании пристальном и порой восхищённом бывающих в доме друзей, подруг, поэтов, киношников. Подлин-

ная старина и не в музее, а в коммунальной квартире, а потом в квартире на Бронной, а теперь дома на Тверской. Большой и тоже старинный дом 1896 г.

Дочка рассматривает мой детский альбом, потом школу, а главное, снимки юности и её совсем маленькой, а потом юной.

И вопросы: «Почему не подписано?», «А кто это?» И идут рассказы, воспоминания о людях, которых почти не осталось — мне очень много лет. А старость — это уход в небытие близких, знаменитых, умных и даже выдающихся.

Старая Москва — недоедающая, без денег до зарплаты, но неунывающая. Пьющая с наслаждением и весело, поющая авторские песни в лесу, на квартирниках, на съёмках, и в театре, и в фильмах.

«Пароход белый-беленький. Дым над белой трубой, Мы по палубе бегали, Целовались с тобой». Но это потом.

Сообщили: сегодня умер известный писатель Павел Катаев, сын Валентина Катаева, Пашка! Боже мой! Коктебель, 59-й год, лето. Бредём в «Голубой Дунай» — шахтёрский дом отдыха, где водка, вино и пиво. Пробираемся через сохнущие на берегу сети — целое поле. Путаемся... Пашка, лохматый, весёлый, ведёт компанию. Пьяный вусмерть Олег Ефремов, юные мы с Таней Агаповой, Коля Чуковский. Кругом небо в звёздах, обсуждаем горячо восхождение на Карадаг и... Пашка говорит: «Не влезете. Потом заблудитесь, а потом будем вас снимать вертолётом». Он оказался прав. Ночью нас доставили в Дом творчества... Жизнь проходит. Не с кем вспомнить прекрасное прошлое — весёлое, забулдыжное. Деньги презирали, на выпивку хватало. Советскую власть в упор не видели: повезло!!!

От мебели — красный александровский шкаф, горка сумасшедшего мастера с множеством ящиков,



Ольга Владимировна ч и Софья Густавовна (тётя Соня) Габриловичи. Фото из архива А.А. Щипакиной

буфет времён Пушкина и павловский стул — идёт тепло, погружение в спокойное, дремотное состояние. Вещи большие, устойчивые и очень удобные. Непрерывность семейных ценностей, материальных и духовных, — самое важное в жизни следующих поколений.

Мебель двух веков, четыре поколения москвичей, старые названия улиц, оставшиеся пока дивные дома, создают ощущение, что прекрасное продолжается и в людских лицах «необщим выраженьем».

ОЧЕНЬ ЛИЧНОЕ — О ЖИЗНИ И ВРЕМЕНИ

Хочу ли я, чтобы эту память прочитали, удивились? Или эта попытка никому не нужна, кроме близких? Но молодежь просит рассказов. Мемуары читают. Непрерывность семейных ценностей материальных и духовных, по-моему, важна для жизни следующих поколений.

Закончить мне бы хотелось словами Заны Плавинской: «Уходят люди, остаются отражения в зеркалах, бегущие вдоль дороги. Это и есть искусство». ■

СЦЕНА № 4(120) / 2019

СЕМИРАМИДА 1934. ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

ГАЛИНА КАЗНОБ

Для постановки «Семирамиды» в 1934 году Ида Рубинштейн вновь объединяет вокруг себя знаменитого писателя Поля Валери и уже известного композитора Артюра Онеггера.

После неудачной постановки «Амфиона» в 1931 году, которая должна была, согласно амбициям создателей, дать начало новому театральному жанру, ни Валери, ни Онеггер не собирались возвращаться к этому виду искусства, но оба с большим энтузиазмом отнеслись к новой возможности совместной работы. По внешнему виду и по темпераменту они были практически антиподами, но их объединяло непреодолимое желание постоянного поиска нового в искусстве, что давало основательную почву для создания крепких дружеских связей.

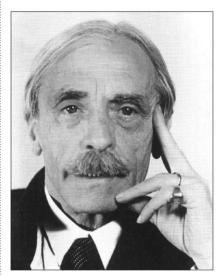
Довольно быстро после неудавшегося «Амфиона» Валери возвращается к своей идее преобразования театрального искусства. Внимательно проанализировав все отрицательные стороны своего первого спектакля, он решает повторить театральный опыт и создать новое произведение ещё более оригинальное и тщательно продуманное.

Он много размышляет о новом сценическом произведении, считая, что существующий «хаос» в оперном искусстве:

> — где условности вокала не гармонируют с реальными жестами, а в балете ещё хуже!¹

будет заменён на более строгую и упорядоченную структуру:

 Мне хочется, чтобы каждая составляющая (оркестр, вокал и танец) имела свою точную и сугубо индивидуальную функцию. Я представляю себе сцену, разделённую на несколько горизонтальных и вертикальных плоскостей. Декорации и освещение должны подчиняться тем же условиям,² рассказывает Валери журналисту газеты Excelsior.



Поль Валери (1871-1948)

Он скрупулёзно разрабатывает идеи соответствия архитектуры и музыки, танца и поэзии. Он предусматривает новую сценическую форму, которая не будет ни балетом, ни оперой, ни ораторией. Эта концепция уже была использована при создании «Амфиона», но автор считает, что сценическая реализация этого произведения была слишком приблизительной.

Поль Валери был очень доволен работой с Идой Рубинштейн и для воплощения своего второго театрального опыта, не задумываясь обращается именно к ней. Анри Малерб, журналист газеты Times, считает, что:

> она смогла вовлечь в сферу своей деятельности поэта такого несравненно высокого уровня мышления, как Поль Валери, и стать вдохновительницей его первой значительной «мелодрамы» «Амфион». Второе произведение, которое автор «Юной Парки» создал для своей, любящей роскошь исполнительницы, является, скорее всего, результатом ещё более глубокого размышления, теорией ещё более возвышенной и содержательной.³

Совершенно очевидно, что финансово-экономическое положение было одной из существенных причин обращения поэта к театрально-сценической деятельности:

— В действительности, Поль Валери никогда не питал больискусству. [...] Но времена сейчас тяжелые, даже для академиков. Продажа роскошных [...] вынужден искать другие источники дохода. [...]

— К чести Иды Рубинштейн,

ших симпатий к театральному изданий сократилась практически до нуля. Автор «Евпалиноса» К счастью для поэтов есть

ещё меценаты. Состояние Иды Рубинштейн, несмотря на кризис, не слишком пострадало. Поэт решил возобновить опыт «Амфиона»,4 — и написать ещё одно драматургическое произведение.

Одновременно с этим, идеи писателя относительно сценической концепции прекрасно совпадают с идеями

> В танце всё подчиняется музыке. Естественно, всё возникает из таинственных ассоциаций, которые диктуются окружающим миром, зависят от времени года, цвета неба, внутреннего состояния, душевного настроения, реакции тела в порыве возбуждения, притяжения земли или неба... [...] Если танец, рождённый музыкой и одухотворённый поэзией, не вызывает развития какого-либо определённого действия или возникновения конкретного образа, как в опере, то это будет полноценный спектакль, выразительные средства которого способны вызвать глубокие волнения. Я верю в этот возвышенный вид искусства и в силу его влияния. Мы с коллегами прилагаем все усилия чтобы придать ему самое высокое и гуманное значение. 5

Таким образом, Ида Рубинштейн считает, что именно объединение музыки, танца и поэзии должно дать начало «полноценному спектаклю».

Кроме того, Валери высоко ценит настойчивость и целеустремлённость Иды, что обеспечивает благополучное завершение всех начатых ею дел. Позже в Tribune de Genève за 24 марта 1961 года Рене Дюмениль написал, что Ида Рубинштейн была наделена:

> — ... чрезвычайно деятельной силой, ясным умом, способным

принимать решение. Её привлекало всё, что казалось трудным и даже невозможным. Она прилагала всю свою энергию и не скупилась на средства для достижения намеченной цели.

Такое совпадение художественных идей и целеустремлённость характеров писателя и актрисы создавало необычайно прочное артистическое содружество. 21 июня 1931 года они встречаются для обсуждения сюжета будущего произведения. Ида предлагает выбрать библейский сюжет. Но в результате:

> — Никакой Библии! Семирамида! Это было моё предложение. Она с радостью согласилась.

Стало быть, в данном случае корни источника создания пьесы лежат за пределами древней эллинской

— После постановки спектакля о господстве рационального и созидательного разума, поэт [и его исполнительница] обращаются к таким понятиям как высокомерие, страсть и деспотизм завоевательницы. Они строго придерживаются мифа Семирамиды, роскошной и жестокой азиатской повелительницы.

Выбор сюжета и его направленность ориентировались, по всей вероятности, на сценические возможности Иды и её природные данные. Поль Валери и Ида Рубинштейн нашли прекрасную тему, открывающую большой простор воображению и позволяющую развитие до бесконечности различных возможных вариантов. Исключительное совпадение амбиций обоих создателей спектакля было замечательным залогом успеха.



▶ Артюр Онеггер (1892-1955)

Миф Семирамиды уже многократно использовался на театральной сцене. Андре Жорж:

> насчитал тридцать шесть опер с этим названием [Семирамида], для этого было достаточно открыть оперный словарь Клемана⁸. Стало быть, произведение Поля Валери и Артюра Онеггера, вдохновлённое Идой Рубинштейн, будет «Семирамидой» № 37.⁹

Вавилонская царица была главной героиней минимум четырёх ба-

- 1770 год, хореография Жоржа Новерра;
- 1784 год Шарль ле Пик;
- 1787 год Винченцо Галеотти;
- 1792 год Онорато Вигано.

Что касается драматических спек-

последним большим произведением, посвящённым великой азиатской царице, была пьеса Пеладана10; замечательная пьеса, её блестяще сыграла в амфитеатре города Ним [21/7/1904] Каролина Сегон-Вебер¹⁰.¹¹

⁵ RUBINSTEIN Ida, «Ma prochaine saison de spectacles de danses», l'Excelsior, 10/12/1933.

- ⁶ LAURENTI Huguette, Paul Valéry et le théâtre, Paris, 1973, p.457.
- ⁷ LE FLEM Paul, «Les Ballets Rubinstein», Comœdia, 13/5/1934.
- ⁸ Оперный словарь Феликса Клемана (Félix Clémant) был впервые издан в 1869 году.
- ⁹ GEORGE André, «Sémiramis», Les Nouvelles Littéraires, 17/5/1934.
- 10 Жозеф Пеладан (Joseph-Almé PELADAN, 1858-1918), французский писатель и критик. 4-х актная пьеса «Семирамида» была написана в 1897 году для Сары Бернар.

¹ WALEFFE Maurice de, «Un entretien avec M. Paul Valéry avant la représentation de Sémiramis à l'Opéra», le Journal, 10/5/1934.

² BERGER M.H. «M. Paul Valéry nous parle de son prochain mélodrame «Sémiramis», que créera en novembre Mme Ida Rubinstein» Excelsior, 23/7/1933.

³ MALHERBE Henry, «La Musique», le Temps, 16/5/1934.

^{4 «}L'infortune du poète», L'œil de Paris pénètre partout. 7/1/1933.

Стоит упомянуть «Семирамиду» Вольтера, которая была заказана испанской принцессой в бытность её женой наследника французского престола¹³. В предисловии к своему произведению Вольтер написал:

— Если бы она осталась жива, она бы покровительствовала искусствам и позволила бы дать театру больше помпезности и достоинства. 14

Два века спустя наблюдается любопытное повторение событий:

— Ида Рубинштейн возобновляет щедрый жест жены наследника французского престола, заказав известному поэту драматическое произведение на ту же тему. 15

Валери сразу же набрасывает схему «Семирамиды», она очень логична и будет развиваться вокруг трёх тем: Сила, Страсть, Гордость и состоять из трёх картин. Первая — «Колесница» — символизирует господствующую власть царицы, во второй части — «Ложе» — влюблённая Семирамида олицетворяет Любовь и эротику (Сладострастие), и третья — «Башня» — означает Смерть (Слава). Центральной фигурой этой композиции является главная героиня — Семирамида. Валери предлагает:

— амазонке новые завоевания [...], полное самообладание после непреодолимой любовной страсти. 16

Как всегда, Поль Валери задумал чрезвычайно насыщенное духовное произведение. Он решительно отклоняется от главной линии, которой следовали его предшественники. История Семирамиды для него всего лишь фабула, путеводная нить, которую Валери использует для своего собственного самовыражения. В его произведении действие развивается между человеческим (земным) и божественным (ирреальным). Уровень духовной насыщенности поэмы необычайно высок. Либретто было написано очень быстро. 4 августа 1932 года Валери пишет графине де ля Рошфуко:

— Я только что закрыл текст, который должен стать «Семирамидой». Какая благопристойность! В последнее время я часто бывал у дамы в доме напротив17, высокая и стройная, она всегда возлегала в газовом облаке, окруженным розово голубым боа. Роль её необычайно вдохновляет. Она сама убьёт любовника, не отдавая приказания сделать это кому-то другому, — это большой прогресс. Я ввёл четырёх астрологов в последнюю картину, чтобы наполнить научным содержанием верхнюю площадку Башни.¹⁸

Краткое содержание:

КОЛЕСНИЦА

Перед пустым троном вавилонской царицы выстроены заключённые. Семирамида, победоносная завоевательница, появляется на колеснице, запряженной семью побеждёнными царями. Царица поднимается на трон по их спинам. Она снимает военные доспехи и принимает царскую мантию от служанок. Семирамида отдаёт приказание разбить трофейные скульптуры, символизирующие власть и религию пленных царей. Её воля сразу же исполняется, разбитые «идолы» предаются огню. Царица наслаждается зрелищем.

Один из пленных, возмущенный святотатством, гневно поднимается перед царицей гремя цепями. Семи-

рамида заносит меч над его головой, но её рука безвольно опускается. Царица поражена красотой узника. Она снимает с него цепи вместо того, чтобы наказать за дерзость. Объятая таинственной непреодолимой силой, она смиренно опускается к его ногам, признавая тем самым власть мужчины над собой и усмиряя вспыхнувший в нём гнев.

ЛОЖЕ

Всю ночь Семирамида и её возлюбленный предаются любовным наслаждениям на огромном затенённом ложе. Семирамида танцует перед своим возлюбленным, её движения выражают страстные эмоции, стремительно охватившие царицу. Покорённый чарами такого внезапного чувства мужчина начинает видеть перед собой лишь любимую женщину. Он теряет самообладание и в какой-то момент осмеливается занести руку над царицей. Этого достаточно, чтобы Семирамида, сраженная мимолётной силой любовной страсти, сразу же очнулась от охвативших её романтических грёз. Её гнев был мгновенным и безжалостным. Она железной рукой отталкивает мужчину и бьёт в гонг. Тут же возникают стражники. Виновный схвачен. Царица поднимается и, не дрогнув, пронзает копьём человека, которому удалось на короткое мгновение отвлечь её от роли властительницы. Она накидывает мантию, берёт факел и медленно удаляется в сторону высокой Башни.

БАШНЯ

Уничтожив иноверцев, подмяв под себя побеждённых царей, убив любовь, Семирамида заново обретает облик высокомерной и всесильной царицы. Она поднимается на вершину Башни, предназначенную для



▶ Александр Яковлев (1887-1938). Эскиз декораций 1-го акта, дворец Семирамиды



• Александр Яковлев (1887-1938). Эскиз декораций 3-го акта «Башня»

¹¹ Caroline-Eugénie Second-Weber (1867-1945), французская актриса.

¹² R.D., «Mme Ida Rubinstein», le Figaro, 14/3/1933.

¹³ Речь идёт о дочери испанского короля Филиппа V, она умерла в 1746 году, т.е. за два года до премьеры спектакля.

¹⁴ См. ссылку №3.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См. ссылку № 7.

¹⁷ Речь идёт об Иде Рубинштейн. Графиня де ля Рошфуко жила на площади Соединённых Штатов.

¹⁸ JARRETY Michel, Paul Valéry, Fayard, Paris, 2008, pp.844-845.

наблюдения за светилами. Астрологи исполняют нечто вроде литургии под звёздным небом. Но Семирамида сама предрешила свою судьбу. Она поднялась на вершину Башни, чтобы:

- Навечно войти в бессмертие..., чтобы вкусить:
- Божественный холод вселенной, который закаляет дух подобно тому, как огонь закаляет сталь..., чтобы встретить восход зари и:
- Блистать короною из утрен-
- чтобы взывать к божествам:
- О, Всевышний, я признаю только тебя... О, Бог богов, есть только ты и я...¹⁹

Когда царица чувствует себя владычицей всей земли, она обретает необходимую ей ауру. Она танцует под звёздным небом и исчезает под лучами восходящего солнца подобно утренней росе.

Таким образом, Семирамида представлена легендарной женщиной. Она созидательна, висячие сады второй и третьей картины являются тому свидетельством. В то же время она деспотична и пользуется своей неограниченной властью. Она воительница, жаждущая страсти, в чем она несколько отождествляется с богиней Иштар.²⁰

По замыслу Валери Семирамида предстаёт в образе непобедимой завоевательницы, которая единовластно вершит судьбы государств и людей. Красота пленника вызывает в ней земное человеческое чувство, в одно мгновение она становится обыкновенной влюблённой женщиной. Внезапно возникшее любовное чувство превращает великую воительницу в простую смертную. Таким образом, в момент крушения религиозных символов побеждённых государств она попадает в западню обычных человеческих чувств. О своей «земной» женственности она упоминает, когда говорит о своём прошлом:

> — Кровь мужскую топтали ноги мои [...]²¹

- Страсть царской охоты
- В моей страсти людской. 22

Её человеческие и женские чувства сосуществуют с необычайной жестокостью. Самосознание повелительницы не позволяет ей оказаться в роли подчинённой даже в любовных приключениях. Неудача устремляет Семирамиду к освобождению и неограниченной власти. Её восхождение на Башню будет символизировать безвозвратный уход к сверхчеловеческому. В ней смешиваются обычные человеческие чувства и железная сила воли, чтобы подготовить вознесение к божествам. Голубь, появляющийся в самом конце над пустым Алтарём, является символом окончательного превращения могущественной царицы в духовное существо, объединяя тем самым все три темы пьесы.

Таким образом, Семирамида описана многосторонне и представляет собой вполне законченный образ. Ида под большим впечатлением. Роль идеально соответствует её амбициям и очень ей подходит. Валери прекрасно понял и глубоко осознал суть своей исполнительницы. Выступая в роли могущественной Вавилонской царицы, способной влиять на развитие мира, Ида получала возможность выразить свои собственные идеи относительно влияния на видоизменение театрального искусства.

Концепция сценического воплощения «Семирамиды» была четко разработана автором. Он считал, что действие должно развиваться медленно, торжественно, наподобие литургической церемонии. Он сам наметил в каких местах спектакля должны быть танцы, где должна использоваться пантомима. Он хорошо представлял себе, где и какие должны быть движения или жесты. Ночная сцена второй картины должна происходить под небом, усеянным яркими звёздами. Вокальное сопровождение идущее издалека должно создавать атмосферу

Ида Рубинштейн глубоко вникла в суть идей автора, касающихся интерпретации и постановки «Семирамиды» и пыталась как можно более

Работа с Валери должна была напоминать ей работу с д»Аннунцио, который скрупулёзно отрабатывал с ней все жесты и позы, подробно объясняя их значение. Не смотря на приобретённую к 1934 году славу и известность, Ида Рубинштейн по-прежнему остаётся старательной ученицей, которая с удивительно прилежным вниманием слушает все объяснения автора. Валери отрабатывает даже дикцию со своей исполнительницей, у него на этот счёт четкие принципиальные соображения. Он считает, что дикция, используя все возможности человеческого голоса и красоту языка, должна быть плавной и мелодичной.

> В драматических стихах для произношения длинной кальный образ.²³

Длинному монологу третьей картины поэт и исполнительница придавали очень большое значение. Именно способ декламации должен был передавать зрителю идеи, заложенные в тексте. Основы принципа преподавания дикции Иде Рубинштейн во время работы над монологом Семирамиды Поль Валери описал позже, в 1942 году:

Согласно его представлениям:

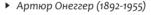
фразы исполнитель должен рассматривать её как единый музы-

— Мой метод работы над дикцией заключается в изучении



²⁰ Балет «Иштар» с Идой Рубинштейн в главной роли на музыку д'Энди, художник и автор сценария Леон Бакст был поставлен в Гранд Опера в 1924 году, премьера – 10/7/1924 года.







▶ Андре Барсак (1909-1973). Эскиз костюма Семирамиды, 1-ый акт



Ида Рубинштейн в роли Семирамиды

восточной неги.

точно следовать всем его указаниям.

²¹ Там же стр.154.

²² Там же стр.155.

²³ См. ссылку №6, стр.193.

Вне всякого сомнения, Поль Валери и Ида Рубинштейн обсуждали вопросы, касающиеся проблем драматического и оперного театра, их упадочного состояния, их зависимости от политической власти и экономической жизни. Они не могли не прийти к выводу, что искусство и, в особенности, сценическое искусство, испытывающее наиболее сильное влияние, должно найти возможность подняться выше этих трудностей:

— Сейчас наступило время, чтобы дать театру духовное начало,²⁵

провозглашает Ида в одном из своих интервью.

Валери не мог не познакомить Иду со своей теорией «эмоциональной кривой», которая была существенно углублена им во время работы над «Семирамидой». Как бы там ни было, Ида Рубинштейн была способна понять и осознать драматургическую теорию писателя тем более, что эта «эмоциональная кривая», согласно Полю Валери, описывает «мимику персонажей».

Ида Рубинштейн очень довольна сотрудничеством с Валери. Их идеи вполне согласуются, что позволяет ей приблизиться к реализации давнишней мечты, описанной в работе «Трехликое искусство». У неё есть свой собственный взгляд на «Семирамиду»:

— ... это поэма о гордости и одиночестве, в ней будет хореографическая часть, хор, а также литературный текст, молитва, обращённая к Солнцу, великолепие которой меня даже пугает. Какой другой текст после этого может дать такое удовлетворение. 26

Незадолго до того, как Ида Ру- Действительно в то время темы художественных произведений, касасвой выбор на «Семирамиде», писатель познакомился с Сергеем Прокофьевым. Они встретились 19 июня

Действительно в то время темы художественных произведений, касающиеся царствующих лиц, в Советском Союзе не поощрялись.

В результате, Ида Рубинштейн

1932 года, и Валери рассказал ком-

позитору о своих театральных пла-

нах. В это время они ещё обсуждали

с Идой её изначальную идею создания

пьесы о разрушении римлянами хра-

ма Соломона. Прокофьев не выразил

никакого энтузиазма. Он уже принял

решение вернуться в Советский Союз

и не хотел включать в свои планы ка-

кие бы то ни было произведения, кото-

рые могли противоречить культурной

политике страны, где не одобрялись

и даже запрещались эротические

и «разрушительные» сюжеты. Валери

— «геометрический» балет

без всякого сюжета с услов-

ным названием «Образы», где

артисты балета будут танце-

вать окруженные восточными

нужно будет найти «скрытые

Это практически идеальный ва-

риант для создания музыкального

сопровождения. Ровно через два дня

Ида Рубинштейн и Поль Валери оста-

новили свой выбор на «Семирамиде».

клоняя предложения Валери относи-

тельно Прокофьева, думает, прежде

всего, о Стравинском. В результате

Александр Бенуа в письме к Мстисла-

Прокофьеву было пред-

[для «Семирамиды»], но он

отказался под предлогом,

что ему делать неловко перед

СССР, хотя и древняя, но всё же

«царица» — так и сказал.²⁸

ложено сделать музыку

эта идея не получила развития.

ву Добужинскому рассказывает:

Что касается музыки, Ида, не от-

Прокофьев ответил отказом.

декорациями и для которых

сразу же предложил:

функции».²⁷

В результате, Ида Рубинштейн останавливает свой выбор на Артюре Онеггере. Этот композитор, также как Игорь Стравинский, не обращает никакого внимания на вкусы и тенденции моды современности. Его созидательное творчество находится всегда выше условностей театральной рутины. Скорее всего, выбор Иды был продиктован тем, что эти качества композитора идеально соответствовали её собственным взглядам и удовлетворяли всем требованиям поэта.

Получив предложение Иды и Валери, Онеггер не видит никаких причин для его отклонения. Напротив, он рад воспользоваться случаем, чтобы заняться музыкальным сопровождением нового произведения известного поэта, и готов сделать всё возможное, чтобы оказаться на уровне, достойном этого предложения. Неуспех результата предыдущего сотрудничества кажется уже совсем забытым:

Для меня большое счастье,
 что они [Ида Рубинштейн и Поль
 Валери] меня снова выбрали.
 Я им за это очень благодарен.²⁹

В начале 1933 года работа над текстом поэмы завершена. Получив либретто, Онеггер сразу же начинает писать музыку. У Валери уже выработана определённая концепция музыкального сопровождения и он даёт композитору четкие указания. Он объясняет Онеггеру роль музыки и её ограничения во времени. Валери считает, что вокал и музыка не должны доминировать над танцем и мимикой, но ансамбль в целом должен соответствовать общему развитию, создавая ощущение гармоничного единства.

«Семирамида» представляется писателю как произведение религиозного характера и ему хочется, чтобы в музыкальном сопровождении был использован орган. Он считает, что размеренное и величественное звучание этого инструмента идеально создаст атмосферу могущества во время появления Семирамиды в первой картине. К сожалению, композитору не удаётся найти орган с нужным для пьесы звучанием, кото-

тральной сцене. Он предлагает:

— ... заменить орган группой духовых инструментов и попытаться создать архаичный мягкий и одновременно диковатый звуковой колорит. 30

рый мог бы быть использован на теа-

Онеггер встречается с Эдуардом Саксом³¹ и обнаруживает в его мастерской совершенно уникальную коллекцию музыкальных инструментов, созданных его отцом:

> — Я услышал там тромбонконтрабас с необычайно низким диапазоном, бас-трубы, уникальный тромбон с несколькими раструбами, а также целое семейство саксгорнов. 32

Композитору представляется заманчивым присоединить эти инструменты к оркестру, они существенно обогатят и внесут необычное разнообразие в звуковую палитру. Но, из чисто практических соображений, он не решается включить их в большом количестве, так как в таком случае его партитура может быть использована исключительно в Гранд Опера. В результате его выбор останавливается на саксгорне, контрабас-кларнете и контрабас-тромбоне, к которым, как всегда, в поисках нового, он присоединяет два электронных инструмента «волны Мартено»³³, которые вступают в тот момент, когда красота пленника внезапно ослепляет Семирамиду. Их «душераздирающая» мелодия должна была выразить внутреннее смятение царицы, потерявшей самообладание и превратившейся в простую смертную, охваченную естественным человеческим чувством.

Сцены второй картины, согласно указаниям автора, должны сопровождаться струнными. Онеггер вводит:

— ... шесть скрипок, шесть альтов, шесть виолончелей. Объединённые с женским хором и «волнами» они образуют контраст с суровыми сценами предыдущего акта. 34

«Волны Мартено» в сочетании с восемнадцатью струнными должны были акцентировать мелодию «Ноктюрна» и произвести ещё больший эффект в момент интерлюдии «Восхождение на Башню», задуманной как похоронный марш.

Изначально композитор не хотел писать музыку для сопровождения длинного монолога Семирамиды в третьем акте, он объясняет:

— В «Семирамиде» после двух картин, насыщенных музыкой, героиня неожиданно начинает говорить. Я не предусматривал музыкального сопровождения для этой речи чтобы дать возможность полноправно прозвучать тексту. Валери, полушутя, полусерьёзно говорит мне: «Набросали бы Вы мне сюда какое-нибудь тремоло!» А монолог длится семнадцать минут! 35

Музыкальное сопровождение декламации появилось в XVIII веке и широко использовалось до начала XX века. Онеггер очень осторожен, он

учитывает длину монолога и его исключительную важность для автора:

— Трудность третьего акта заключалась в том, чтобы в течение длинного монолога Семирамиды, создать музыкальное сопровождение второго плана так, чтобы симфоническое повествование не прерывалось. 36

Композитор решает приспособить, насколько это возможно, структуру партитуры к поэтической схеме произведения. В результате музыкальное сопровождение состоит из трёх частей с двумя промежуточными интерлюдиями.

Все трое: Поль Валери, Ида Рубинштейн и Артюр Онеггер — делают всё возможное, чтобы:

— ... избежать на этот раз каких бы то ни было недоразумений, связанных с постановочной частью, и противоречащих общему настрою изначального замысла. 37

75

Партитура была закончена в конце весны 1933 года.

Для постановки танцев Иде удалось договориться с Михаилом Фокиным. Балетмейстер был доволен возобновлению взаимоотношений с Идой Рубинштейн. Необычный ритм музыки вначале озадачил хореографа, но он очень быстро с ним освоился и смог легко объяснить его артистам балета. В результате все настолько свободно себя чувствовали, что обходились без отсчёта тактов. Как обычно, через некоторое время адаптации, Фокину музыка начинает нравиться всё больше и больше, и он находит в ней необходимые акценты и нюансы для создания хореографического текста. Он решает поставить танцы разных животных: львов, сказочных

СЦЕНА № 4 (120) / 2019

²⁴ Там же.

²⁵ NOVY Yvon, «Mme Ida Rubinstein créera six œuvres nouvelles la saison prochaine à l'Opéra», Comœdia, 26/3/1933.

²⁶ Tan 200

²⁷ JARRETY Michel, Paul Valéry, Fayard, Paris, 2008, cmp.841.

²⁸ ВЫДРИН И.И., Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский. Переписка (1903-1957), Санкт-Петербург, 2003, стр. 155. [письмо от 29/1/1933]

²⁹ HONEGGER Arthur, «Arthur Honegger nous parle d'Amphion», l'Excelsior, 29/4/1934.

³⁰ Там ж

³¹ Adolphe-Edouard Sax (1859-1945), мастер духовых инструментов, сын знаменитого изобретателя саксофона и саксогорна Адольфа Сакса (1814-1894)

[«]Les spectacles de Madame Ida Rubinstein», l'Aube, 1/5/1934.

^{33 «}Волны Мартено»- монофонический электронный музыкальный инструмент (электрофон) был изобретён виолончелистом и инженером Морисом Мартено (Maurice Martenot, 1898-1980). Впервые был показан в парижской Опера в 1928 году.

³⁴ См. ссылку 29

³⁵ HONEGGER Arhtur, «Je suis compositeur», Arthur Honegger, Ecrit, Paris 1992, cmp. 708.

грифонов, быков — что должно символизировать жестокость времён древнего Востока. Семирамида, победительница, пройдёт по спинам пленных чтобы подняться на свой трон.

Для создания декораций Ида Рубинштейн привлекает Александра Яковлева (1887-1938). Он не так давно вернулся из автопробега «Желтый рейд» (Бейрут-Пекин, 1931-1932). Ида надеялась, что его свежие впечатления будут прекрасной базой для создания декораций в восточном стиле.

Декорации, как и всё остальное, очень хорошо продуманы автором. Он сам сделал несколько набросков для второй части пьесы — Ложе. Он считал, что это Ложе должно быть огромным и занимать почти всю сцену. Валери придавал этому очень большое значение. Размеры Ложе должны были символизировать сладострастие. Автор не даёт никаких указаний относительно цветовой гаммы, но в его собственных эскизах преобладает красный цвет. На рисунках Валери через приоткрытый расшитый прозрачный занавес можно увидеть Висячие Сады. Но Яковлев, знаменитый и известный художник, пользуясь своим авторитетом следует далеко не всем указаниям писателя. В его сценографии прикрытое балдахином Ложе находится в середине Висячих Садов, оно окружено пышной растительностью. Чтобы туда попасть, нужно подняться на несколько ступенек. Валери не очень одобряет это решение, он считает, что в таком варианте Ложе теряет своё первостепенное значение. Сад и Башня, намекающие на Семирамиду-созидательницу, будут неминуемо отвлекать внимание зрителей от основного действия. Тогда как именно в этом акте, автор предполагал сконцентрировать всё внимание на главном и убрать всё второстепенное. При этом утрачивалось также ощущение закрытого пространства и, стало быть, интимности углы. Он пишет Жаку Копо:

взаимоотношений царицы и пленника, в то время как прозрачный занавес, предусмотренный писателем, должен был усиливать любовную идиллию.

Костюм Иды Рубинштейн для первого акта выполнялся Андре Барсаком. Для костюмов второго «эротического» акта Ида выбрала эскизы Бакста. В третьем акте она поднималась на Башню в костюме, созданном Дмитрием Бушеном.

Жак Копо, очень опытный и маститый к тому времени режиссёр, был постановщиком спектаклей 1934 года. Далеко не все «сценические» идеи Валери были ему по душе, но он не смог убедить великого писателя в правоте собственного режиссёрского видения и вынужден был подчиниться воле знаменитого поэта. Явно раздосадованный Копо пишет в своём Дневнике:

— Сегодня вечером [21/10/1933] застал у Иды Валери, крайне утомлённого Конгрессом интеллектуалов, которым он сейчас руководит. Он весьма косноязычен, отпускает шутки на грани фривольности. То ли это его форма любезности, то ли он относится к нам свысока? Одно не исключает другое. Это ещё один нелепый пример, когда литератор вмешивается в театральную постановку и ничего не хочет слышать. 38

В тот же день [22/10/1933] он пишет своей жене:

— Вчера после обеда видел у Иды Онеггера и Валери, он довольно симпатичен, но немного жалок в своих театральных поползновениях. Он переутомлён конгрессами, где он председательствует, и своими другими официальными обязанностями.³⁹

Барсак пытается сгладить острые

— Я хотел увидеться с Идой до того, как Вам написать, но видел её только вчера вечером. Она ещё раз сказала Онеггеру, который был у неё, когда я пришел, что она очень рада работать с Вами объяснив, что она ожидает от этого сотрудничества. Она прибавила, что идеи, которые Вы нашли для «Семирамиды» представляются ей замечательными.⁴⁰

Совершенно неудовлетворённый своей работой, 30 апреля 1934 года Жак Копо подаёт Иде заявление об увольнении. 7 мая он пишет своей жене:

> — Со стороны Иды по-прежнему молчание. Барсак держит меня в курсе. Вчера была генеральная «Семирамиды», такая безалаберность, что Барсак хвалил себя [за то, что он не участвует в постановке] и похвалил меня за отсутствие.41

Можно констатировать, что, несмотря на полное согласие между автором, исполнительницей и композитором «Семирамиды», этого нельзя сказать про всю постановочную группу. Пресса предупреждает публику, что спектакль не прост для понимания:

> Естественно, зрители, собравшиеся на этот спектакль, который не может не быть замечательным, не увидят ничего развлекательного — поэт и композитор выбрали строгий стиль и не очень заботились о том, чтобы быть всеми понятыми. Но будут великолепные декорации, превосходные артисты и, в частности, зритель увидит восхитительную пластику исполнительницы «Мученичества Святого Себастьяна».⁴²

За несколько дней до премьеры пресса даёт дополнительную инфор-

> — «Семирамида», один из балетов Иды Рубинштейн, которые будут показаны в пятницу [11/5/1934]. Это первое представление нового произведения Поля Валери и Артюра Онеггера, где идеи поэта тесно связаны с музыкой, где царица сначала появляется триумфальной воительницей, затем падает, сражённая чувством любви, и заканчивает полным самоотречением. Три картины этой глубоко человечной и легендарной трагедии оформлены замечательными декорациями А. Яковлева.⁴³

СПЕКТАКЛЬ

Первое представление «Семирамиды» состоялось 11 мая 1934 года в Парижской Опера. После премьеры было ещё два спектакля 16 и 24 мая 1934 года. В январе 1935 года в концертном исполнении под управлением Онегера «Семирамида» была представлена бельгийской публике. Ида Рубинштейн выступала в роли чтицы. Поль Валери, приехавший по приглашению исполнительницы, остался недоволен. Он нашел, что его произведение искромсали. Укороченный вариант показался ему неудачным.

Парижской публике «Семирамида» в концертном варианте была представлена 23-го февраля 1936 года в Опера-Комик в исполнении Concerts Pasdeloup.

После того, как «Семирамида» была освистана в Опера во время премьеры и недовольства, высказанного Валери в Брюсселе, Ида Рубинштейн предпочла не информировать писателя о подготовке этого выступления, но пригласила его на концерт. Валери чувствует себя обиженным:

— Не пойду и точка.⁴⁵

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Первый театральный опыт Поля Валери — постановка «Амфиона» в 1931 году — оказался неудачным и не дал желаемого результата. Вторая постановка знаменитого писателя, осуществлённая с теми же сотрудниками, ожидалась с большим нетерпением.

По инициативе Поля Валери «Семирамида», также как «Персефона»⁴⁶ и в своё время «Амфион» была определена как мелодрама. Эти спектакли, в которых объединены многие сценические виды искусства и использованы многие театральные приёмы, являются некоторым синтезом гармонии, музыки, декламации, танца, пантомимы, пения, поэзии, живописи и освещения. Можно сказать, что принцип «трехликого искусства» Иды Рубинштейн превратился в «Семирамиде» в принцип «многоликого искусства».

Концепция Поля Валери и Иды Рубинштейн:

> — удивительным образом приближается к древнегреческой, когда мелодрама была драмати ческим произведением с использованием диалогов, а выход

каждого актёра сопровождался инструментальной музыкой.⁴⁷

Валери даёт объяснение по поводу этого жанра:

> — Я выбрал форму мелодрамы и убрал из неё общепринятое значение спектакля, чтобы придать ей форму близкую к её этимологии и моему замыслу. [...] Я не нахожу другого термина для квалификации этих произведений [«Семирамиды» и «Амфиона»], которые не являются в обычном понимании ни оперой, ни балетом, ни ораторией.⁴⁸

И в то же время:

— Эта «мелодрама» не имеет ничего общего с местным фольклором и очень мало соотносится с легендой Геродота. В действительности, это поэма о надменном тщеславии, состоящая из трёх частей: Колесница, Ложе, Башня. Они объединены интерлюдиями так, что на сцене все время происходит действие. 49

В пьесе шесть главных действующих лиц: Семирамида (танцевальная, мимическая и драматическая роль), Пленник (мимическая роль), четыре Астролога (два тенора и два баса), большое количество статистов, смешанный пяти-голосый хор, артисты балета и т. д... ■

Продолжение следует

77

СЦЕНА № 4(120) / 2019 СЦЕНА № 4(120) / 2019

³⁶ См. ссылку №29.

³⁷ BERTOLET Denis, Paul Valéry, Plon, Paris, 1995, cmp.313.

³⁸ COPEAU Jacques, Journal 1916-1948, Seghers, Paris, 1991, cmp.357.

³⁹ Там же, стр. 357.

^{40 «}Andrée Barsacq, Un décorateur au carrefour de la réflexion scénique du XX siècle», BNF, catalogue de l'exposition, 2004, cmp. 28.

⁴¹ См. ссылку №38, стр.370.

^{43 «}Les ballets de Mme Ida Rubinstein à l'Opéra», Comœdia, 8/5/1934. Тот же текст был опубликован в le Matin du 10/5/1934 и в le Journal du 9/5/1934.

⁴⁴ HALBREICH Harry, Arthur Honegger, Paris, 1992, cmp. 582.

⁴⁵ См. ссылку №27, стр. 953.

 $^{^{46}}$ Одна из новых постановок 1934 года, автор Андре Жид, композитор Игорь Стравинский.

⁴⁷ См. ссылку №2.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

Ē



▶ Alcazar d'Hiver. Братья Леол. 1878

Полёт. Свободное парение. Извечная несбыточная мечта. Однако, иллюзию того, что человек может оторваться от земли, подарил людям цирк. Недаром особой популярностью всегда пользовались воздушные гим-

Плакаты конца XIX века оповещали о талантах мадемуазель Элли Стюарт, гротескной пары Кейн и Лорено, американских комедийных артистов на трапеции Шерман и Мориси, трёх братьев Феррандо, парящей в воздухе Джи Ми. Склонные к преувеличению рекламные плакаты изображали воздушных гимнастов вне ограниченного пространства цирка. На цветной литографической афише для Alcazar d»Hiver неизвестный художник изобразил братьев Леол в свободном полёте над серо-голубым городом с хорошо прорисованными домами, деревьями, мостом, по которому мчится поезд, и рекой с плывущим по ней пароходом. Земное притяжение было не властно над парящими в воздухе гимнастами в ярко красных костюмах. Плакат

был напечатан в 1878 году в издательском предприятии гравёра Шарля Леви в Париже.

Элегантно парили в воздухе цирковые акробатки на трапеции, изображенные на плакате, напечатанном в 1890-е гг. американской компанией The Calvert Litho. Co. в Детройте. Они представлены как летящие под куполом цирка танцовщицы с развевающимися по ветру волосами, в розовых и голубых трико и балетных туфлях. Невероятную высоту, на которой артистки выполняли свои трюки, подчёркивали мелкие фигурки выступающих на манеже конных акробатов, силачей, танцовщиц, клоунов и мчащихся по кругу всадников и слонов. На плакате нет текста. Обычно информация о месте и времени выступлений допечатывалась отдельно, что позволяло использовать плакат для различных гастролей. Имена исполнителей указывались далеко не всегда, а отсутствие названия цирка позволяет предположить, что это либо версия плаката до текста, либо плакат использовался цирками, в программе которых были аналогичные акробатические номера, что являлось более экономичной формой рекламы.

Звездой можно назвать американку Сюзен Аделейн Стюарт, известную как Леона Деар. Её карьера началась в 1871 году с акта «железная челюсть» — воздушная гимнастка удерживалась сама или держала других исполнителей только за счёт силы своей челюсти. В дальнейшем номер был усложнён: гимнастку на большую высоту над землёй поднимал воздушный шар либо одну, либо с партнёром, которого она держала. Трюк был очень опасный, и не обошлось без травм и трагедии, когда Леона не удержала партнёра. Гастроли по Европе — а она побывала во многих странах, включая Россию, — сделали её знаменитой. Плакаты, среди которых несколько работ Жюля Шере, рекламировали как рискованные полёты Леоны Деар, так и её менее опасные выступления в «Фоли-Бержер» и «Ипподроме».

С мечтой человека летать связано рождение такого популярного в прошлом аттракциона, как «человек-ядро», причём, как мы видим на плакатах, из пушки одинаково легко вылетали артисты как мужского, так и женского пола.

Стремительно летел «человекснаряд» на плакате Жюля Шере 1876 г. для цирка Cirque d»Hiver. Аналогичное изображение было и на плакате аттракциона братьев Майоль, созданном неизвестным автором для «Фоли-Бержер» в 1883 г. Не уступала им и красивая «женщина-мелинит» на цветных литографических плакатах, напечатанных в Imp. Emile Lévy в Париже в 1887 г. для Cirque d»Eté на Елисейских полях.

Смелость, ловкость и мастерство воздушных гимнастов привлекали зрителей, и не случайно на многих плакатах именно эти аттракционы использовались как визитная карточка цирка.



▶ Жюль Шере. Леона Деар. 1891



▶ Жюль Шере. Женщина-мелинит. 1887



lacktriangle Цирковые акробатки на трапеции. The Calvert Litho. Co. 1890-е

▶ Сцена из спектакля «Калигула». Серовский театр драмы



▶ Сцена из спектакля «Стиляги». Театр наций



▶ Сцена из спектакля «Стиляги» Театр наший



Сцена из спектакля «Камень»
 Мирнинский театр



▶ Сцена из спектакля «Калигула». Серовский театр драмы





 ▶ Сцены из спектакля «Шайтан озеро» Ачинский драматический театр



Сцена из спектакля «Камень»
 Мирнинский театр

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Ачинский драматический театр «Шайтан озеро» Рината Ташимова

Режиссер Юрий Урнов Художник Наталья Авдонина

Премьера апрель 2018

Пьеса замешана на мифах сибирских татар, сказка в ней перемешивается и с бандитскими реалиями 90-х, и с манией современного человека на всякие признаки старинного, исконного и сакрального; есть здесь и ироническая интонация, и попытка столкнуть вечные ценности с трэшевым сознанием наших соплеменников. В центре событий деревенька неподалеку от Шайтан-озера, которое считается гиблым местом. Местные жители говорят, что на дне озера стоит храм индуистского бога Ханумана, и когда придёт «конец света», храм всплывёт со дна и спасёт тех, кто в него верит. На сцене центром является дом местной жительницы, женщины обычной. Но слегка шаманки. Жилище похоже на живописный шатер. Герои отправляются по озеру на настоящей лодке, которая движется по плоскости подмостков, так искусно подсвеченных. Что создается иллюзия движущейся воды.

Серовский театр драмы «Калигула» Альбера Камю

Режиссер Владими Золотарь Художник Алексей Унесихин

Премьера март 2018

Действие спектакля помещено в некий супермаркет как знак всеобщего потребления. Среди металлических стеллажей и тележек комфортно поживают, ежедневно затовариваясь впрок, патриции, одетые точь-в-точь как госчиновники или совладельцы торговой корпорации. А сам Калигула (Алексей Наволоков) здесь — некий рок-музыкант, одновременно творящий кровавую действительность и убегающий от нее в мир музыки и призрачной свободы. Его изображение крупным планом проецируется на экран, где он — участник модного клипа, кумир миллионов. Спектакль прослеживает путь человечества от высокой трагедии через интеллектуальный скептицизм XX века и снижение трагического пафоса к полной его сегодняшней аннигиляции. Безликая среда супермаркета усиливает ощущение звенящей пустоты, которая поселилась в душе заглавного героя.

Театр наций. «Стиляги» Евгения Загота

Режиссер Алексей Франдетти Художник Тимофей Рябушинский

Премьера 21 февраля 2019

«Стиляги» — оригинальный мюзикл на основе отечественного первоисточника, сценария Юрия Короткова «Буги на костях». В 2008 году по нему был поставлен фильм Валерия Тодоровского. Спектакль Франдетти рассказывает эту историю чисто театральными средствами. Все — на прямом и ясном противопоставлении: «буги» стиляг и характерные танцы жителей коммуналки, стоящих в очередь в сортир со своими личными сидениями для унитазов; пышные, пестрые юбки, костюмы цвета «вырвиглаз» и мрачная рабочая униформа; потрепанная гармошка в руках у отца Мэлса и гладкий, золотистый саксофон у самого героя. Декорация — стена во все зеркало сцены с надписями в духе 50-х годов и с граффити гораздо более поздних времен. Стена поворачивается, и мы видим забитые рухлядью коммунальные коридоры, убогие пролетарские апартаменты. Но есть еще у декорации верх, второй, свободный от аксессуаров этаж — здесь порхают стайки девушекстиляг, одеты в пышные, яркие, исчерченные полосками юбки с белыми газовыми подзорами, и ходят мальчики с коками, облаченные в невероятные сочетания зеленого с красным, а клетчатого с однотонным.

Мирнинский театр (г. Мирный, Якутия) «Камень» Мариуса фон Майенбурга

Режиссер Ярослав Рахманин Художник Елена Подлесная Премьера 7 декабря 2018

Драма «Камень» — об одном доме, в котором сходятся важнейшие вехи немецкой истории. В судьбе одной семьи вся судьба Германии, от прихода к власти нацистов до объединения на развалинах Берлинской стены. Режиссер исследует проблемы исторической памяти, влияние прошлого на настоящее и то, как влияет на будущее наша оценка прошлого. В спектакле центром сценографии становится камин, на котором в качестве украшений оказываются черепа. Это своеобразная метафора «скелетов в шкафу», которых немало обнаруживается в истории нынешних обитателей дома. Постепенно выясняется, что в доме до войны жила еврейская семья, продавшая дом как бы «спасителям», а на деле — фашистам и доносчикам, эмигрировавшим потом в ГДР, а в 1993-м вернувшимся, и уже до потомков доходит страшная правда, скрытая родителями. Стильное европейское пространство дома выдержано в белых тонах, но случившееся и содеянное здесь не обелить ни какими интерьерами.

82

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

КРАЯ МОСКВЫ, КРАЯ РОДНЫЕ...

ГВГЕНИЯ РАППОПОРТ





«Алексей Бахрушин. Любовь к путешествиям. Европа. К истории «Версаля на Зацепе»

— М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019

Весной этого года вышла книга-альбом, посвящённая семье и дому А.А. Бахрушина. Дому, хлебосольной хозяйкой которого была Вера Васильевна Бахрушина — жена и соратница Алексея Александровича Бахрушина, основателя театрального музея. Именно ей, Вере Васильевне, посвящено настоящее издание. Она была не только женой, но что особенно важно, единомышленницей А.А. Бахрушина — мецената, филантропа и коллекционера.

Книга по жанру и формату представляет собой альбом, она написана доверительно, непосредственно, искренне и по-домашнему. Само понятие альбома в русской культуре предполагает камерность. За альбомами, вошедшими в светский обиход ещё во второй половине XVIII века, обычно стоял кружок, общество друзей единомышленников. Альбом — история духовной культуры дома, его хозяев, их гостей и попутчиков в путешествиях. Начиная с «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, путешествия становятся образом жизни. По праву путешественниками можно назвать и семейство Бахрушиных, которые отправлялись в дорогу из Санкт-Петербурга, а возвращались непременно в Москву.

Авторы альбомов оставляли на его страницах свои рисунки и шаржи, наброски, стихотворные послания, поэтические посвящения, словом, то, что называется, сувениры души. К этому ещё прибавлялись гербарии, засушенные цветы, рецепты и прочее.

В данном случае — замечательные по своим художественным достоинствам фотографии, автором которых была В.В. Бахрушина — фотохудожник, путешествующий с семьёй по старому свету: Германии, Франции, Испании,

Италии, Австро-Венгрии. В тексте В.В. Рыбенкова интересные бытовые зарисовки конца XIX — начала XX века дореволюционной России. Подобно рукописному альманаху жанр альбома вобрал в себя наиболее интересные аспекты жизни, это касается особенностей быта, которые нынче вовсе исчезли из нашего обихода. Так, например, мы узнаем о «Международном обществе спальных вагонов», которому, согласно указу императора Александра III (1891 г.) разрешалось работать в России. В результате чего поезд с названием Норд-экспресс мог следовать через Берлин, соединяя Санкт-Петербург с Парижем. Познавателен рассказ о дорожном быте со всеми его приключениями и принадлежностями: шкатулками, ящиками, сундуками, баулами, чемоданами и пр. Никого не оставляет равнодушным меню ресторанов лучших венских кофеен с кулинарными тайнами классических венских штруделей и шоколада.

Очень важен предметно-вещевой ряд из фондовой коллекции ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, иллюстрирующий текст. Как трогательно или точнее сентиментально выглядят щетка для усов с футляром (собств. А.А. Бахрушина), или принадлежавший ему же подстаканник с крышкой из плетёной соломки.

Постепенно альбомы, соединяя текст и оформление, слова и рисунки, превратились в фотоальбомы, где текст и фотоиллюстрации напоминают рукописную книгу, но только набранную современным шрифтом.

Наша книга-альбом, факт семейной домашней культуры Бахрушиных стала безусловным явлением художественной культуры. Невероятно полезны и познавательны интересы В.В. Бахрушиной в области садово –паркового искусства. Её великолепные знания в вопросах ботанической науки сделали не только летний, но и зимний сад в доме Бахрушиных известными на всю Москву.

Кроме формата альбома с изящными виньетами на полях страниц необходимо отметить цвет обложки — глубокий синий. Этот цвет — яркий фрагмент интерьера вестибюля дома Бахрушиных, построенного по проекту архитектора К.К. Гиппиуса на Лужнецкой набережной, ныне улица Бахрушина, где располагается музей с его коллекцией

Художественное оформление задумано и осуществлено с большим вкусом. Предыдущее

издание, аналогичное по формату (куратор проекта И. М. Смирнова) — «Алексей Бахрушин. Великое дело созидания. К истории «Версаля на Зацепе» — вышло в 2013 году и было посвящено 100-летию передачи театральной коллекции А. А. Бахрушина Императорской Санкт-Петербургской Академии наук. Обложка книги цвета яркого бордо, что также является фрагментом колера вестибюля, его шатрового замкового свода. Глубокий синий и яркий бордо напоминают синее небо средневекового Прованса и цвет сочных тяжёлых гроздьев винограда, созревающих под ним.

Держа в руках эти книги, мы словно попадаем в вестибюль «Версаля на Зацепе», напоминающий замок короля Рене на юге Франции. В таком интерьере вполне может разыгрываться действие «Иоланты», последней оперы Чай-

На стенах и потолке блестяще отреставрированного вестибюля Дома Бахрушина много золотого цвета, возможно обложка задуманной третьей книги будет именно такой. А мы, читатели, будем с нетерпением её ждать, потому что такие книги передают дух эпохи и приобщают нас к прекрасному. ■

никогда не утверждал (вместо знач-

ков «больше» или «меньше» он при-

вык ставить знак равенства). Просто

85

МИНДАУГАС КАРБАУСКИС. НЕМНОГО СОЛНЦА

КСЕНИЯ СТОЛЬНАЯ

В мае 2019 года исполнилось восемь лет как Миндаугас Карбаускис руководит Московским академическом театром имени Владимира Маяковского. Студенты его мастерской в ГИТИСе перешли на третий курс. В их творческом арсенале — вошедший в репертуар театра спектакль «Москва. Дословно» в постановке Никиты Кобелева и учебная работа по романам И.А. Гончарова «Обрыв», «Обыкновенная история» и «Обломов», представляющая собой трёхчасовое действо из режиссёрских композиций и самостоятельных отрывков. В профессиональной биографии Карбаускиса — 23 спектакля. Но что было в её основании, в её предначале?

Он родился в литовском посёлке Няйсяй, недалеко от Шауляя в 1972 г. Как ни удивительно, будущий режиссёр-интеллектуал чуть не до старших классов школы чтением не увлекался: «Была деревня, приключения и минимум ограничений» 1. Желание читать, и читать много пришло внезапно и сразу себе подчинило. «Вставал в семь утра и читал до глубокой ночи» 2. Важно, какие это были книги: Библия, Гессе, Кортасар, Манн...

В Литовской академии музыки и театра Карбаускис получил профессию актёра, но в этом качестве ощущал себя ненужным. И в 1997-м отправился в Москву, где Пётр Наумович Фоменко набирал курс в ГИТИС. Причин для такого решения было, главным образом, две: страстная любовь к русскому языку, в которой режиссёр признаётся до сих пор, и любопытство. «Хотелось узнать: его блистательный театр — это талант актеров или все-таки школа?»³. Когда-то он был поражён спектаклем «Волки и овцы» и учиться режиссуре хотел только у Фоменко.

Как-то раз весь курс во главе с мастером уехал на фестиваль в Петербург. Вот как Карбаускис вспоминает об этом: «Театральный фестиваль «Балтийский дом» посвятил одну из своих программ последнему выпуску мастерской, т. е. нашему. Называлась программа «Учитель и ученики». На курсе я поставил два спектакля, а он не взял меня в Петербург. Они все поехали — мой учитель и мои однокурсники, — а я нет. Но я поехал сам. Ищу: где же эти счастливые люди на первых гастролях? Вбегаю в буфет Балдома

[...]»⁴, — и дальше он встречает Петра Наумовича, который представляет его как лучшего ученика. Но важно даже не это, а само действие — всё равно поехать! И глаголы: «поехал сам», «ищу», «вбегаю». В «экспозиции» режиссёрской судьбы проступают черты его человеческой и творческой индивидуальности, в том числе и весьма неожиданные. Например, страстность.

Какая ассоциация возникает

первой при звуках имени Миндаугаса Карбаускиса? Он зачастую кажется холодным, сдержанным и замкнутым. В том, как и что ставит, тоже быстрее угадываются строгость и рациональность, а не «тёплые» качества вроде сердечности или сентиментальности. Но, приглядевшись к его биографии и режиссёрскому почерку, вдруг замечаешь вольную порывистость. Словно внутри горячее ядро, которое — как Земля — остужается снаружи холодными молчаливыми океанами. Солнце в холодной воде.

В «Русском романе», премьера которого состоялась в Театре Маяковского в 2016 г., этот перепад температур явлен со всей очевидностью. Спектакль разделён на не-

сколько эпизодов, первый из которых называется «Тепло», далее следуют «Боль», «Седло», «Свадьба» и «Бессмертие». Картинка дрожит в сумрачном серо-голубом свете (художник Игорь Капустин), люди вжимаются в одежду — холодно. А справа, будто на обочине — печка. Герои касаются её то отрывисто (горячо!), то продолжено, напитываясь желанным теплом. Та же тема звучит в тексте: Левин в исполнении Алексея Дякина в беседе с экономкой Агафьей Михайловной (Майя Полянская) рассуждает о холоде и тепле.

В новой постановке «Обломов» (2018) по мотивам одноимённого романа Гончарова тепло выступает как предтеча смерти, её ласковая, настойчивая, гипнотическая прелюдия. Главный герой в исполнении Вячеслава Ковалёва непрестанно кутается в Халат. Так и тянет написать это слово с большой буквы — Халат значителен не только в связи со сверхъестественным размером, но с количеством смыслов, содержащихся в этом образе. Заворачивая своё тело в тепло, Обломов заворачивает жизнь в смерть. И эта тема в творчестве Карбаускиса присутствует явно уже с первых же его работ.

Учась в ГИТИСе, он в качестве материала для учебного спектакля выбрал незавершённую народную драму Пушкина «Русалка». «Хорошо помню, как мы смотрим очередной студенческий показ мастерской Фоменко. Самостоятельная работа какого-то пацана, который совсем недавно курил в том садике на лавочке. Александр Сергеевич Пушкин— «Русалка». И вдруг приходишь в ошеломление. Боже мой, как это сделано?! Совершенно не похоже ни на что предыдущее. И тут же

лезешь в программку и запоминаешь фамилию — Карбаускис. А потом всплывает какой-то спектакль, о котором начинает говорить вся Москва. Кто поставил? Карбаускис. Тот самый? Да, тот самый»⁵, — вспоминает Леонид Хейфец. Спектакль, сразу привлёкший внимание к начинающему режиссёру, был поставлен как притча, которую можно было бы назвать «Накануне смерти».

Дипломный спектакль Карбаускис сделал по пьесе Генрика Ибсена «Гедда Габлер». Спустя несколько лет, в 2005 году, он вернулся к этому материалу, когда готовил одноимённую постановку в Театре «Мастерская Петра Фоменко». «Я хотел не восстановить спектакль, а скорее возобновить работу над ним», — говорит режиссёр в интервью «Новой газете». «Гедду Габлер» можно ставить по-разному, но тему смерти обойти нельзя. Внешне аккуратный, осторожный, верный слову автора спектакль рассказывал то ли о воле к смерти, то ли о безволии перед ней. Снова парадоксальное сочетание: внутренняя пылающая одержимость, стихийность, жажда наказать никчёмную жизнь своим отсутствием представлены в форме настолько безупречно правильной и сдержанной, что критика отозвалась на это полушутливым упрёком. «Звание безошибочного спектакля было бы, пожалуй, наивысшей похвалой для курсовой работы, но в репертуарном спектакле эта безошибочность служит поводом для неудержимой, хотя и уважительной, зевоты», — написал Глеб Ситковский. А кроме того, в этой же статье отметил следующее: «Смерть — одна из самых навязчивых гостий в спектаклях Карбаускиса, хотя декадансное превосходство мертвого над живым он

своей режиссерской волей вводил безвизовый режим на пути от жизни к смерти, разрушал тонкую границу между мирами. «Когда я умирала», «Старосветские помещики», «Долгий рождественский обед» — в каждом из этих спектаклей мертвецы снисходительно улыбались живым, дивясь их незнанию об истинном положении вещей. Удивительно было бы, если б без этого обошлось в «Гедде Габлер». Едва грянет выстрел, и муж сокрушенно поохает над теплым самоубившимся телом, как тело встанет и, отряхнувшись, закурит очередную декадентскую сигарету. Жизнь — не более, чем дым»⁵. На этот же тематический вектор спектаклей Карбаускиса чуть ранее обращает внимание и другой критик — Марина Давыдова — в рецензии на спектакль «Когда я умирала» (2004) по Фолкнеру, поставленному им в Московском театре-студии под руководством Олега Табакова. Она пишет: «Три из пяти выпущенных Карбаускисом на профессиональной сцене спектаклей («Долгий рождественский обед» Торнтона Уайлдера, «Старосветские помещики» Гоголя и вот теперь «Когда я умирала» Фолкнера) фактически складываются в трилогию о смерти»⁶. Эта тема требует от режиссёра новых и новых размышлений, словно раз за разом именно она определяет выбор сюжета. Её настойчивый пульс слышен и в «Рассказе о семи повешенных» (2005) по Л. Андрееву, и в спектакле «Ничья длится мгновение» (2010) по И. Мерасу, и в «Будденброках» (2011) по Т. Манну, и в «Русском романе» (2016) по М. Ивашкявичюсу. Но парадокс в том, что со смертью ещё можно

CLEHA № 4(120) / 2019

¹ Дмитревская М. Искусство карьеры [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2013. URL: http://ptj.spb.ru/archive/71/memory-of-profession-71/iskusstvo-karery (дата обращения: 03.03.2019).

² Там же

³ Там же.

⁴ Режиссёр Миндаугас Карбаускис: нас нанимают на время [Электронный ресурс] // Новая газета. 2005. № 9. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/02/07/26532-rezhisser-mindaugas-karbauskis-nas-nanimayut-na-vremya (дата обращения: 03.03.2019).

⁵ Ситковский Г. Смерть как перекур [Электронный ресурс] // Официальный сайт театра «Мастерская Петра Фоменко». Газета. 2004. URL: http://www.fomenko.theatre.ru/actors/present/kolubkov/4604/ (Дата обращения: 03.03.2019).

⁶ Ситковский Г. Смерть как перекур [Электронный ресурс] // Официальный сайт театра «Мастерская Петра Фоменко». Газета. 2004. URL: http://www.fomenko.theatre.ru/actors/present/kolubkov/4604/ (Дата обращения: 03.03.2019).

как-то сладить, она предполагает действие и диалог, а значит — не одиночество. Её можно мучительно ожидать как в «Русалке», ею можно спасаться из жизни как в «Гедде Габлер», можно отрицать её окончательность как в «Русском романе» или использовать как последний способ «остаться человеком»¹. Что же тогда страшнее? По Карбаускису, выходит, что одиночество. В нём вязнут шаги, глушатся крики о помощи и тонет всякая попытка диалога. И это, пожалуй, главный тематический стержень творчества Карбаускиса, характерный для большин-

ства его работ. Спектакль «Изгнание» (2017) о жизни литовских эмигрантов в Лондоне поставлен по одноимённой пьесе Марюса Ивашкявичюса. Их первым совместным спектаклем был «Кант», затем «Русский роман», и вот — «Изгнание». В самом названии слышится глухое одиночество, и на протяжении всего спектакля главный герой Бен в исполнении Вячеслава Ковалёва отчаянно пытается его преодолеть. В «Лицедее» (2002), поставленном в Театре-студии под руководством Олега Табатематическим основанием снова служит одиночество, что, впрочем, в значительной степени предопределено автором. Но, например, в «Талантах и поклонниках» (2012) по Островскому текст сам на этой теме не настаивает, однако, даже на «совсем простую женщину» Домну Пантелевну в исполнении Светланы Немоляевой легла тень одиночества. И как будто оно ей идёт, такая она в нём трогательная, беззащитная, маленькая. Обаятельным оно вышло, но оттого не менее горьким. Здесь, как и во многих других спектаклях, Карбаускиса волнует человек отвергнутый, человек без места, который вот, вроде бы,

родился, а жизнь его — нет. И более того — эту печальную ноту он слышит едва ли не в каждом.

Ксения Кутепова — актриса Театра «Мастерская Петра Фоменко» -отмечает, что режиссёрские подходы её мастера и Сергея Женовача объединяет внимание к автору: «Они отталкиваются прежде всего от автора, а не от каких-то собственных идей, которые выражаются через Гоголя или Толстого. Прежде всего базируются на авторе. Но каждый по-своему»⁸. Сергей Васильевич был педагогом на курсе Карбаускиса и, в какой-то мере, даже больше был вовлечён в учебный процесс, чем сам Фоменко. То есть к профессиональному «воспитанию» будущего режиссёра имел прямое отношение. И это свойство — быть в слове, быть в авторе — Карбаускис воспринял от своих учителей и верен ему до сих пор.

В книге «Любите ли вы театр?» Наталья Крымова, рассказывая об одном спектакле, написала, что он «самоотверженно скрывал мастерство своего создателя»⁹. Отчасти её высказывание справедливо и здесь. Настоящее мастерство, в котором Карбаускису никто не отказывает, невозможно скрыть. Но тем оно ценнее, что нет в нём режиссёрского самолюбования и упоения собственным дарованием. Как выразилась Ирина Алпатова в рецензии на «Копенгаген» (2003), поставленный в МХТ им. Чехова, Карбаускис «пропустил автора вперёд»¹⁰.

Тот же принцип — в работе с актёрами. «Я откликаюсь на их волю»¹¹, — говорит Миндаугас Карбаускис в интервью «Новой газете». Но и «послушным», мягким, покладистым его называть не приходится. Чуткость и сердечность, которые ощутимы в нём самом

и в его спектаклях, не отменяют строгости, а иногда и жёсткости. Действие он выстраивает плотно, подробно, сторонясь приблизительности. И, уважая свободу актёров, всё же направляет её, а не подчиняется ей.

«Главное во мне — ремесленник, профессионал. Художника я в себе не вижу. Он в тени» 12, — говорит Карбаускис. В другом его интервью звучат такие слова: «Думаю, что самая сильная моя сторона — композиция» 13. Как говорится, так-то оно так, да не совсем. И, пожалуй, ни в чём так отчётливо не явлен Карбаускис-Художник, как в актёрах. Он тоже «пропускает их вперёд», растворяет себя в плоти спектакля, но не «умирает» в ней, как бы ни старался, — просвечивает сквозь.

Позиция Миндаугаса Карбаускиса в искусстве стоит на принципиальном «необнулении». «Мне важно само понятие «заповедь»»¹⁴, — его прямая речь. В его спектаклях традиция русского психологического театра обретает новую жизнь. Он сознательно её — традицию длит, но не сковывает себя ею. Художественная линия Карбаускиса выводится им в форме непрерывного диалога с прошлым. И этот диалог — живой. Он не «показывает» традицию, как неприкосновенную реликвию, доставшуюся по наследству, а приводит её в движение, в процессе которого она обретает новые черты. И главным образом это проступает в актёрской игре, сочетающей в себе жизнеподобие и условность, причём баланс между ними, как правило, подвижен. Можно предположить, что роль строится как бы по принципу пирамиды, слоями: в основании — правда образа, психологически достоверная, и эта часть наиболее объёмна, далее то, что Пётр Фоменко называл интонированием (музыкальный подход к слову, «жизнь мысли в словах» 15), а на самом верху — полупрозрачная мантия условности. В манере сценического существования актёров время от времени улавливается нарочитый «наигрыш» (или, если точнее — его имитация), демонстративность и подчёркнуто не жизнеподобный способ ведения голоса, чрезмерно красочный, мелодически разнообразный, изобильный, тяготеющей к гиперболе. Это не носит случайный характер и не даёт повода заподозрить режиссёра и актёров в легкомысленном обращении с образом. Этот «верхний слой» будто бликует на поверхности, причём бликует, если можно так сказать, бесстрашно, потому что поставлен на твёрдое, конкретное, подробно разработанное основание.

Персонажи в спектаклях Карбаускиса — «лица сказывающие» 16, как сформулировано в статье Наталии Якубовой «Культ рассказа». Так характеризуется ею театр Фоменко, но отчасти Карбаускис эту линию в своём творчестве продолжает вслед за учителем. Далее автор пишет: «Не действие, а слово передается от лица к лицу, от игрока к игроку, как мяч, как волан или карта в процессе некоей игры, внешне размеренно-галантной, но на поверку полной каверз. Беспрестанная смена перспектив. Беспрестанное созидание реальности словом. И беспрестанное развеивание этой реальности в прах». В продолжении статьи указывается на то, что отличие в этом контексте Карбау-

что в большей интеллектуальной и идеологической противоречивости, заключённой в слове. Но так ли это? Действительно, имеет место зазор между актёром и ролью в спектаклях Карбаускиса — он возникает из-за дистанции между, условно говоря, нижним и верхним уровнями «пирамиды» образа. Персонажи как бы заигрывают со временем, то присутствуя в «здесь и сейчас», то вспоминая о настоящем из будущего. Однако, слово у Карбаускиса — другой природы, его движение устроено иначе и направлено оно, чаще всего (хотя и не всегда) не так, как у Фоменко — от одного персонажа к другому, — а от себя (от говорящего) — к себе, от себя — как бы «в никуда», от себя — к вымышленному собеседнику и от себя — в зал. И хотя актёры часто располагаются лицом друг к другу и, соответственно, в профиль по отношению к публике, полноценная «сцепка» между ними и подлинное общение происходит не всегда. Лёгкая демонстративная условность игры неизменно разворачивает действие в зал, который, скорее, направление, нежели участник общения. Особенно отчётливо этот принцип реализуется в спектакле «Плоды просвещения» (2015) по пьесе Льва Толстого. Значительная часть спектакля проходит почти на авансцене. Персонажи часто, даже говоря друг с другом, поворачиваются при этом лицом к публике, но не обращаются к ней. Демонстративность с подвохом — словно неспециальная. В самом начале спектакля лакей

скиса от Фоменко выражено разве

Григорий в исполнении Павла Пархоменко совершает такой жест, будто протирает зеркало, висящее на невидимой стене между сценой и залом. Так, полушутливо, строится дистанция, которая замыкает героев внутри действия. И в то же время физическое расположение актёров и манера игры создают иллюзию общения со зрителем или друг с другом через него.

Литовское происхождение Миндаугаса Карбаускиса даёт повод сравнивать его с другими литовскими режиссёрами — Эймунтасом Някрошюсом и Римасом Туминасом. Однако, их мало что роднит, кроме национальных и культурных корней, и в художественном отношении между ними почти нет общего. Есть мнение, что их спектакли объединяет метафоричность. С одной стороны, это так. С другой же в их спектаклях метафора различна по концентрации, по плотности и по своей функции. Если у Някрошюса и Туминаса — художников поэтического театра — она имеет основополагающее, стилеобразующее и смыслообразующее значение, то у Карбаускиса метафора скорее дополняет действие. Если и есть что-то, объединяющее их, то это нежность к человеку, которая, впрочем, тоже неодинакова. У Някрошюса она лавинообразная, очищающая, у Туминаса — ласково-прощающая, усталая, у Карбаускиса — иронически сдержанная и немного лукавая.

Карбаускис выбирает для спектаклей разножанровый литературный материал. Мрачные и страшные сюжеты соседствуют с комедиями,

CLEHA № 4(120) / 2019

⁷ Давыдова М. Смерть – понятие растяжимое // Известия. 26.01.2004.

⁸ Егошина О. Выиграть смерть // Новые известия. 16.02.2010.

Режиссерский театр: От А до Я: Разговоры в начале века / Ред.-сост. О. В. Егошина, ред. С. А. Конаев. М.: Московский Художественный театр, 2004. Вып. 3. -С.197.

¹⁰ Крымова Н.А. Любите ли вы театр: [Очерки: Для ст. шк. возраста] / Наталья Крымова; [Вступ. ст. О. Н. Ефремова]. - М.: Дет. лит., 1987. – С.38.

¹¹ Алпатова И. Очная ставка физиков и лириков [Электронный ресурс] // Культура. 2003.

^{№ 9.} URL: http://portal-kultura.ru/upload/iblock/f2a/2003.03.06.pdf (дата обращения: 03.03.2019).

¹² Режиссёр Миндаугас Карбаускис: нас нанимают на время [Электронный ресурс] // Новая газета. 2005. № 9. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/02/07/26532-rezhisser-mindaugas-karbauskis-nas-nanimayut-na-vremya (дата обращения: 03.03.2019).

¹³ Миндаугас Карбаускис: мастер превыше всего [Электронный ресурс] // Журнальный зал. Иностранная литература. 2015, № 3. URL: http://magazines.ru/inostran/2015/3/16k.html (дата обращения: 03.03.2019).

⁴ Дмитревская М. Искусство карьеры [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2013. URL: http://ptj.spb.ru/archive/71/memory-of-profession-71/iskusstvo-karery (дата обращения: 03.03.2019).

¹⁵ Бердическая С. Миндаугас Карбаускис: мне не нравится стыд за не своё [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2015 URL: http://ptj.spb.ru/blog/mindaugas-karbauskis-mne-nenravitsya-styd-zanesvoe/ (дата обращения: 03.03.2019).

Режиссерский театр: От А до Я: Разговоры в начале века / Ред.-сост. О. В. Егошина, ред. С. А. Конаев М.: Московский Художественный театр, 2004. Вып. 3. - С.308.

88

хотя предпочтение явно отдаётся произведениям, пропускающим не очень много света. Но, удивительным образом, почти все его спектакли содержат какую-то мерцающую, умную, изящную лёгкость, а иногда и праздничную легкомысленность. Режиссёр словно иронизирует над собственной серьёзностью и не позволяет ей разлиться, впускает в спектакль по чуть-чуть. «Драматическое наполнение комических ситуаций»¹⁷, — так писала Наталья Крымова о спектакле «Наваждение» с Олегом Ефремовым (1963). Немного перефразируя, про Карбаускиса можно сказать, что для его спектаклей характерно комическое наполнение драматических ситуаций. В «Лицедее» сказано: «Как я тебе говорил, в финале моей комедии должна воцариться кромешная тьма, абсолютная тьма в финале моей комедии».

Глубокий драматизм в одну секунду, без видимых «швов» и узлов, может обернуться чуть ли не водевильной беспечностью. Если говорить о его последних работах, то наиболее явственно это присутствует в «Русском романе», чуть в меньшей степени — в «Изгнании», с которым, впрочем, понятие «водевильность» не очень вяжется. Здесь скорее встречаются неразрешимый трагизм, обречённость людей, запертых в жизни, и полудетская, наивная и, в общем-то, беспричинная весёлость. А говоря о комедиях «Таланты и поклонники» и «Плоды просвещения», слова Крымовой нет необходимости перефразировать. В этих спектаклях царит праздничность, внутри которой — душам неспокойно. Карбаускис в своём творчестве примиряет (или пытается примирить) жизнь и смерть,

радость и тоску, комическое и драматическое. Даже в мрачные и страшные сюжеты он неизменно впускает немного солнца.

Родившийся рядом со знаменитым центром религиозного паломничества (рядом с Шауляем расположена Гора Крестов), сам он религиозное чувство в свои спектакли не впускает. Как происходит в реальной жизни — неизвестно, но в искусстве он избегает размышлений о боге, а жизнь после смерти часто оборачивается в его постановках той же жизнью, продолжением через запятую. Но при этом его трудно упрекнуть в приземлённости мысли. Бытовым его театр точно не назовёшь. В спектаклях Карбаускиса есть высота, но она — здешняя. Его волнует метафизика земного, сущее в его деталях и подробностях и мгновение бытия — как точка встречи пространств и времён.

Список использованных источников и интернет-ресурсов:

- 1. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль [Текст]/Л., 1988. 201 с.
- 2. Крымова Н. А. Любите ли вы театр: [Очерки: Для ст. шк. возраста]/Наталья Крымова; [Вступ. ст. О. Н. Ефремова]. М.: Дет. лит., 1987. — 206 с.
- 3. Культура России, 2000-е годы [Текст]: [сборник]/М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания; [Абанкина Татьяна Всеволодовна и др.]; отв. ред. Е. П. Костина. — СПб: Алетейя, 2012. — С. 377-378
- 4. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса: Поэтика [Текст]/Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. c. 304
- 5. Режиссерский театр: От А до Я: Разговоры в начале века [Текст]/Ред.-сост. О. В. Егошина, ред. С. А. Конаев. М.: Московский Художественный театр, 2004. Вып. 3. С. 351
- **6.** Бартошевич А. В. О тех, кто приходит нам на смену // Вопросы театра. 2012. N° 3-4. С. 6.
- 7. Давыдова М. Смерть понятие растяжимое // Известия. 26.01.2004.
- 8. Егошина О. Выиграть смерть // Новые известия. 16.02.2010.
- 9. Якубова Н. Культ рассказа // Вопросы театра. 2010. № 1-2. С. 43.
- 10. Алпатова И. Очная ставка физиков и лириков [Электронный ресурс] // Культура. 2003. № 9. URL: http://portal-kultura.ru/uploa d/iblock/f²a/2003.03.06. pdf (дата обращения: 03.03.2019).
- 11. Бердичевская С. Миндаугас Карбаускис: мне не нравится стыд за не своё [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2015. URL: http://ptj.spb.ru/blog/mindaugas-karbauskis-mne-nenravitsya-styd-zanesvoe/(дата обращения: 03.03.2019).
- 12. Дмитревская М. Искусство карьеры [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2013. URL: http://ptj.spb.ru/archive/71/memory-of-profession-71/iskusstvo-karery (дата обращения: 03.03.2019).
- 13. Миндаугас Карбаускис: мастер превыше всего [Электронный ресурс] // Журнальный зал. Иностранная литература. 2015, № 3. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2015/3/16k. html (дата обращения: 03.03.2019).
- 14. Режиссёр Миндаугас Карбаускис: нас нанимают на время [Электронный ресурс] // Новая газета. 2005. № 9. URL: https:// www.novayagazeta.ru/articles/2005/02/07/26532-rezhisser-mindaugas-karbauskis-nas-nanimayut-na-vremya (дата обращения: 03.03.2019). **15.** Ситковский Г. Смерть как перекур [Электронный ресурс] // Официальный сайт театра «Мастерская Петра Фоменко». Газета.
- 2004. URL: http://www.fomenko.theatre.ru/actors/present/kolubkov/4604/(Дата обращения: 03.03.2019). 16. Хейфец Л. Тот самый Карбаускис [Электронный ресурс] // Итоги. 2013. № 13. URL: http://www.itogi.ru/teatr/2013/13/188510. html (дата обращения: 03.03.2019).

¹⁷ Якубова Н. Культ рассказа // Вопросы театра. 2010. - № 1-2. – С. 43.

¹⁸ Крымова Н.А. Любите ли вы театр: [Очерки: Для ст. шк. возраста] / Наталья Крымова; [Вступ. ст. О. Н. Ефремова]. - М.: Дет. лит., 1987. – С. 73.

ХУДОЖНИК РЕАГИРУЕТ ТВОРЧЕСТВОМ НА ЖИЗНЬ

НАДЕЖДА ХМЕЛЕВА

Александр Шишкин-Хокусай. Монологи художника / Сост. Е. М. Ронгинская — М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. — 48 с.: ил.

Своими монологами, ставшими книгой, Александр Шишкин сделал невероятно важное дело — попытался изнутри проговорить позицию современного сценографа. Ведь анализ предыдущих сценографических эпох, прежде всего модернизма, изложен подробно и глубоко в работах А. А. Михайловой. А за аналитику современности пока никто не берется. Приходится надеяться только на манифесты художников. Так, в свое время Ксения Перетрухина озвучила свой манифест современного сценографа — отказ от умения рисовать, отказ от декорации и использования в спектаклях исключительно ready made. Такое высказывание очень четко вписывается в популярный сейчас документальный и бессобытийный театр, но doc и post совсем не исчерпывает современных сценографических трендов. Шишкин, предлагает, напротив, вытаскивать человека из течения икейской жизни и взрывать обывательскую повседневность: «генерировать художественные идеи в хаосе гораздо легче, — считает художник — человек находится в агрессивном небытовом контексте. Ты идешь по коридору, на тебя что-то падает и это что-то может подсказать тебе направление, куда двигаться дальше». Вообще, тема взрыва часто поднимается художником в его монологах, а в спектаклях у него, как правило, мир после взрыва — разрушенный, но необъяснимым образом прекрасный...

Правда, в своих монологах Шишкин не очень-то склонен к обсуждению и описанию своих творческих приемов. За него говорят его художнические предпочтения. Так устроены художники, что из любых старых времен или современности вырываются только творческие соратники — мастера,



помогающие сформировать — как ее называет Шишкин — «художественную линию». То, что ему близки радикальные мастера, и в спектаклях, и инсталляциях было понятно. Был очевиден его интерес к Франсису Бэкону, Илье Кабакову. Но для меня открытием было, что Шишкин называет ещё Ансельма Кифера — и действительно, его палимпсест, невероятность сосуществования фактур, как будто, изъеденных временем, пространственная неудержимость Шишкину, конечно же, близки, причем, именно в театральных работах. Сценографы Шишкину, очевидно, не интересны их в монологах нет. Только один раз упоминается С. М. Бархин — и этот выбор тоже объясним. Бархин первым в нашей театральной декорации стал использовать приемы постмодернизма, близкие, разумеется, и Шишкину.

Очень интересны рассуждения о роли человека в театре. От идеи, что актёр такой же творец спектакля, как и режиссёр, правда, только у режиссёров, использующих этюдный метод, — к мысли, что «мир устал от попытки создать суперчеловека». И Шишкин представляет свою эволюцию ухода искусства от реального индивидуума (архаичного человека) к его новым, непременно изобретенным формам. Это беспредметное искусство начала XX века, фотография, кино и нынешняя видеомания. «Зритель наблюдает уже не человека, а его «перевод» в иную, придуманную реальность» рассуждает художник.

Конечно, такой «перевод» человека периодически происходит в изобразительном искусстве, в театре же с этим сложнее — здесь художник не является полным хозяином. И, похоже, проблема несвободы художника в театре для Шишкина мучительна она проходит красной линией через все его монологи. Да, он «заразился» абсолютной свободой, работая над инсталляциями, отобрал роль «сверххудожника» у режиссёра, перекомпановал артистов в иных людей. У него огромный успех — только в этом году он стал автором российских экспозиций на Венецианской Биеннале и Пражской Квадриеннале. И в его монологах значительно большее место занимают описания инсталляций, а театра очень мало... Будем надеяться, что его режиссёры А. Могучий и Ю. Бутусов не дадут Шишкину бросить театр, и он продолжит быть несвободным свободным художником.

«...я пытаюсь отделить театр от искусства. Это два разных компанента, и как только они соединяются, сразу начинают вступать в конфликт. Но стоит мне сформировать между ними границу — как они стремятся прорваться сквозь стену» (Александр Шишкин-Хокусай). ■

ШЕКСПИР И УЗУРПАТОР

КШИШТОФ ВАРЛИКОВСКИЙ ИНТЕРВЬЮ ХУГО ЭРИКССЕН



Шекспир и узурпатор.

С Кшиштофом Варликовским беседует Петр Грущинский, — М.: Навона, 2019. — 264 с.: ил.

Режиссер Кшиштоф Варликовский — один из самых ярких представителей современного польского театра. Особую славу ему принесли постановки пьес Шекспира в Польше, Германии, Франции и Италии, в которых он решительно отходил от общепризнанных традиций и интерпретаций. Десять из этих спектаклей стали отправной точкой в беседах режиссера с известным польским театральным критиком и драматургом Петром Грущинским. Эти интервью вошли в книгу «Шекспир и узурпатор». Но речь в них идет и о нешекспировских спектаклях Варликовского, и о пьесах, которые он не ставил. При этом разговор не ограничивается театральными рамками (собеседники, в частности, говорят о польском обществе, о временах трансформации), однако главное в книге размышления о том, что же тексты Шекспира могут сказать нам сегодня. Русское издание — новая версия этой книги, для которой Петр Грущинский написал специальное предисловие. По сравнению с польским изданием книга дополнена главой о знаменитом спектакле «Африканские сказки Шекспира». Отдельным тиражом впервые изданы монологи из спектакля «Африканские сказки Шекспира», написанные Важди Муавадом.

Перевод с польского — Антон Маликов Редактор — Ольга Чехова Куратор проекта — Хуго Эрикссен Дизайн-макет и иллюстрации — Валерий Дорохин

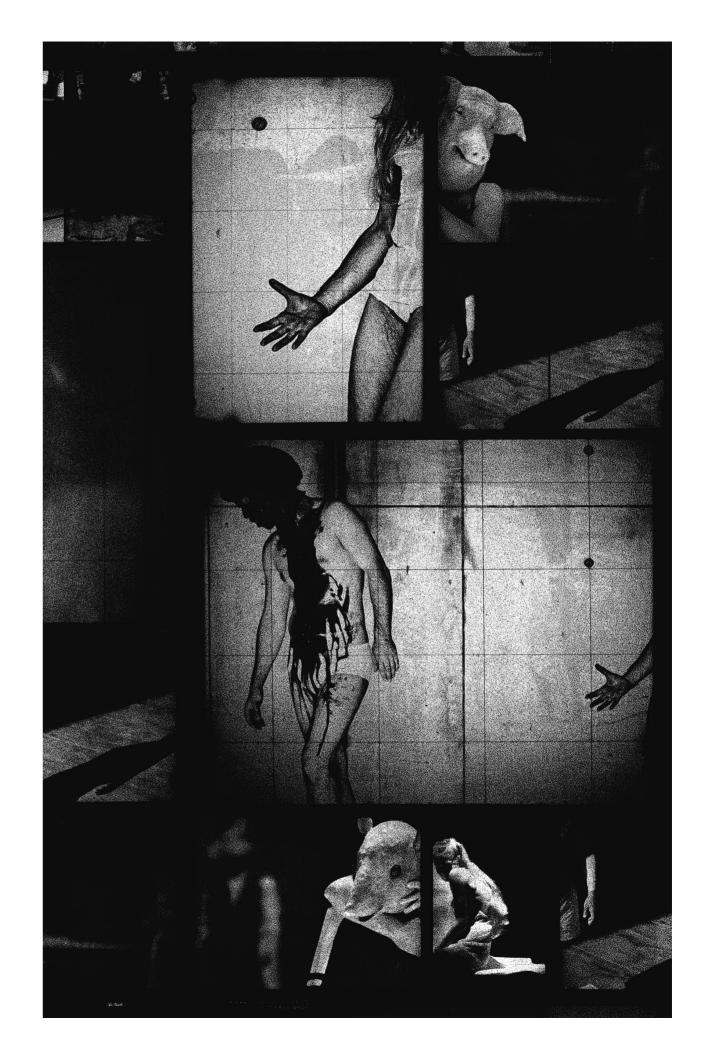
21 ноября 2019 Биеннале театрального искусства, Театральный музей им. А.А. Бахрушина и издательство NAVONA представили в Новом манеже в пространстве выставки «Театр. RUS» книгу Кшиштофа Варликовского «Шекспир и Узурпатор». На презентации выступили режиссёр и переводчик Антон Маликов, доктор искусствоведения Алексей Бартошевич, руководитель издательства NAVONA Елена Эрикссен. Так же было показано видео интервью Кшиштофа Варликовского с его ответами на вопросы Хуго Эрикссена, специально подготовленное к презентации книги в Москве. Вёл презентацию Дмитрий Родионов. Представляем читателям текст интервью.

ХЭ: Добрый день, господин Варликовский, спасибо что нашли время ответить на несколько вопросов, посвященных Вашей только что опубликованной книге «Шекспир и узурпатор». Считается, что работа режиссера зачастую основана на интуиции, а не только на чистом интеллекте, и

иногда у режиссеров просто не хватает времени на глубокий анализ и обдумывание своих работ. Ваша новая книга почти полностью состоит из саморефлексии, рождающейся в диалоге с польским драматургом и критиком Петром Грущинским. Сумел ли он натолкнуть вас на новые

мысли, открыть новые аспекты Вашего творчества, о которых Вы раньше не задумывались?

КВ: Конечно! Эта книга – своего рода промежуточный итог, собрание выводов, к которым я пришел, поставив так много пьес по Шекспиру. Это книга-рефлексия по всем моим «шек-



спировским» работам. Работа над книгой растянулась на длительное время, это было достаточно давно, и я не приведу точные примеры, но диалог с Грущинским, легший в основу книги, дал мне очень многое. Можно сказать точно, что в результате появилось новое и более глобальное понимание себя, и не только в отношении «шекспировских» постановок.

Шекспир стал для меня уникальным и масштабным опытом, который подготовил меня к более независимой режиссуре. Уверен, что без этого опыта я бы не справился.

Ведь начиная с определенного времени я отошел от классических театральных постановок и переключился на «монтаж». Хотелось придать Шекспиру более современную интерпретацию, и в этом деле мне очень помогла известная книга Яна Котта «Шекспир как современник», как раз посвященная различным интерпретациям творчества Шекспира — в ней представлен очень современный, очень «локализованный» Шекспир.

И мне хотелось достать до глубинных вещей, заложенных в его произведения. Ключевыми для меня, к примеру, являются три его пьесы - «Венецианский купец», «Отелло» и «Укрощение строптивой». Обдумывая их, приходишь к выводу, что это произведения очень «политические», очень соотносящиеся с проблемами современного социума. Например, «Укрощение строптивой» - очень феминистское произведение, отражение места женщины в патриархальном обществе, где доминируют мужчины. «Венецианский купец» подводит к теме расизма – и эта пьеса очень амбивалентная: под разными углами зрения цель Шекспира выглядит двояко - то ли защитить непохожего, «инакого», не вписывающегося в местное общество иностранца, то ли атаковать его.

В любом случае, по Шекспиру можно начинать работать, только добравшись до глубинных посылов и «главных мыслей» его произведений.

Я прошел через все эти десять или двенадцать пьес Шекспира; в течение пяти лет я сделал так много постановок по нему, что это уже было похоже на одержимость. И этот процесс, в итоге, приводит вас к переломной точке, в которой вы становитесь более независимыми. Ведь Шекспир это своего рода учитель Голливуда, его синопсис, Шекспир в сути своей может быть очень «голливудским». И для меня он стал источником структуры, самостоятельной способности синтезировать театральную пьесу. например, используя несколько разных писателей.

ХЭ: Ваши визиты в Россию, с «Африканскими сказками» в Санкт-Петербург и особенно с «(А)поллонией» в Москву, оказали большое влияние на российскую театральную публику и профессиональное театральное сообщество. Вы серьезно повлияли на российский театральный язык. Что публикация этой книги в России значит для Вас, и какой реакции на нее Вы ожидаете?

КВ: Я никогда не считал, что моих прошлых приездов в Россию было достаточно. Те несколько раз, когда я представлял в России свои постановки, были для меня сногсшибательными, особенно в части общения с аудиторией. Мне сразу стало очевидно, насколько глубоко российская публика поняла и приняла мои работы. Здесь моментально поняли, что я хотел сказать в своих постановках, и очень воодушевили меня, говоря о своем глубоком понимании того, что было на тот момент очень новым театральным языком и в Польше, и в Западной Европе. Конечно, многие понимают это по-разному, это вопрос нашего образования, но всё же.

Россия и Польша исторически особенно близки, особенно ввиду своего общего социалистического прошлого, и наши художники также находились в постоянном контакте. Я приехал в Россию уже после того, как освоил западную культуру и театр, и тем более удивительно для

меня было отметить, что российская публика оказалась даже более восприимчива к новому, чем польская. Это для меня – еще один источник вдохновения. Надо понимать, что хотя Россия формально и не входит в Евросоюз, Россия – это все равно Европа.

Я очень рад, что моя книга сейчас выходит в России. Было бы очень интересно чаще бывать в Москве или Санкт-Петербурге, развивать диалог с молодыми режиссерами и студентами режиссерских факультетов. Особенно для молодых людей, которые хотят развиваться в театральном искусстве, эта книга может стать увлекательным путешествием. В России очень много признанных мастеров театра, но и происходят интересные изменения, появляется много примеров «нового мышления» в режиссуре, целый ряд новых режиссеров, уже имеющих большой успех. Например, Дмитрий Черняков, который из театрального режиссера стал, преимущественно, оперным. За хорошим театром скрывается глубоко мыслящий режиссер, а не «декоративный» или «концептуальный».

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ПРОИЗВОД-СТВЕННЫХ КОМПЛЕКСОВ

ФЁДОР ФЕДОРОВСКИЙ

В ранее сложившейся отечественной практике проектирования и строительства крупных театрально-зрелищных зданий, в их структуру включался собственный ТПК, по мощности и масштабу соответствующий конкретной сценической площадке.

В тоже время, как в крупнейших городах/например, Москве/, а также и Регионах, насчитывается несколько сотен театральных и концертных площадок различных жанров и масштаба, Домов культуры, не имеющих ТПК. Помимо этого, круглогодично проводится большое количество культурно-зрелищных и массовых театрализованных представлений во Дворцах спорта, стадионах, площадях города и парков — также нуждающихся в специализированной продукции ТПК.

В настоящее время эта проблема остается Актуальной, тем более, что в «СП 309.1325800. 2017 г. «Здания театрально-зрелищные» Правила проектирования» для вновь создаваемых/наиболее массовых/типов зданий з уровня комфорта/нормального/и частично 2 уровня комфорта/среднего/, допускает в Приложение «Г» отсутствие основных составляющих театральных мастерских/живописно-декорационной, бутафорской, пошивочной, помещений

пропиточной, красильной, постирочной и сушильной/.

Анализ существующей проблемы, примеров создания отдельных ТПК Большого и Малого театров в ходе их реконструкции, зарубежной практики, а так же личный опыт работы в театральной декорационной мастерской, привели к выводу, что требуется разработка Концепции самостоятельного, отдельного здания ТПК не только с созданием современных, комфортных условий труда и отдыха для сотрудников, но и дальнейшее развитие самой функционально-планировочной схемы ТПК.

В результате, наряду со взятым за основу рекомендуемым нормативами составом мастерских и помещений, рассматриваемый как определенный набор технологических модулей, внесены новые трактовки как в уже известные составляющие комплекса, так и новые, существенные дополнения в саму структуру ТПК.

- 1 разработан комплекс комфортных помещений для всех групп сотрудников.
- 2 сборочный цех, как главное композиционное и функциональное ядро всей структуры ТПК, разработан

- с развитым трансформируемым пространством/делимым на отдельные сектора/для предварительного и окончательного монтажа декораций/при необходимости нескольких одновременно/в не зоны производственных мастерских.
- (3) включена в состав структуры ТПК творческая мастерская по разработке 3D декораций и других «виртуальных» технологий.
- (4) создан демонстрационный зал на несколько десятков мест со сценой. Это позволит, как на этапе разработки провести апробацию изделий/как традиционных, так и 3D декораций/в реальных условиях сцены, так и не вывозя готовую продукцию Заказчику, на месте провести ее показ и приемку. При необходимости, с учетом пожеланий и замечаний Заказчика, можно произвести корректировку продукции не покидая мастерских ТПК.
- (5) в структуру ТПК включены: выставочный зал, зал-аудитория и смотровые галереи для заказчиков и посетителей. Это позволит дополнить производственный режим ТПК новой, важной функцией учебной и куль-

94



Универсальный театрально-производственный комплекс - концепция нового типа здания

турно-просветительской работой, путем проведения профильных лекций, конференций, выставок и экскурсий.

6 – устройство съемочного кинопавильона, что позволит оперативно, на месте отснять нужные декорации, а за счет аренды повысить рентабельность ТПК.

Эти структурные дополнения повлияли и на архитектурные решения комплекса. Так, например, характерной чертой здания является его крыша волнообразной формы. Такое решение обусловлено не популярной сегодня тенденцией — создания «вау-эффекта» даже в простых по форме зданиях — а стремлением получить оптимальные высоты и объемы различных по назначению помещений.

Плоскостные элементы фасадов, особенно плоскости возвышающейся сценической коробки, можно использовать для размещения визуальных

средств информации о истории и новинках театрально-декорационного искусства.

В целом, предлагаемое решение проблемы дефицита специализированной продукции с помощью разработки самостоятельного комплекса на базе дальнейшего совершенствования и развития функционально-планировочной схемы и самой структуры ТПК, позволяет трактовать его, как новый тип здания — Универсальный театрально-производственный комплекс, работающий на основе Заказов от различных театрально-зрелищных и других организаций, проводящих соответствующие мероприятия, центр популяризации театрально-декорационного искусства, обмена опытом и повышения квалификации специалистов отрасли. В последующем, учитывая местные условия и опираясь на модульную систему мастерских и помещений, Заказчик может менять их состав и комбинацию. Также, например, к складам временного хранения продукции УТПК, может добавить специализированные резервные склады декораций и реквизита для различных организаций, решая еще одну актуальную проблему театральной индустрии. С распространением использования 3D декораций и других «виртуальных» технологий, УТПК может трансформироваться, например, в комплекс, где производственная часть состоит только из демонстрационного зала для апробации и приемки продукции, компьютерного зала и мастерских по изготовлению костюмов, реквизита и аксессуаров.

Профессиональный потенциал всех видов УТПК позволит обеспечить качественный уровень постановочных средств для всех типов и видов сценических площадок, помочь в полной мере реализовать творческие замыслы художников и режиссеров, способствовать развитию отечественной инфраструктуры театрального дела.

* ■

Концепция разработана на примере дипломного проекта «ТПК Измайлово». МАРХИ Государственная академия.
 Руководитель — проф. А Нечаев. 2019 г. Федор Федоровский, архитектор

КАЛАШНИКОВО

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

Калашниково — одна из 34 станций на Николаевской (Октябрьской) железной дороге, построенная в 1851 году по проекту, разработанному под руководством архитектора Константина Тона. В 1911 году в Калашниково проживало 1500 жителей, в 2018 году 4583 человека. Станция в первоначальном виде не сохранилась, последние исторические сооружения снесены перед пуском скоростных поездов «Сапсан».

Работая над воспоминаниями и погружаясь в историю поселка, в котором прошли несколько моих детских лет, я наткнулся на публикацию краеведа-исследователя Смирнова Виктора Михайловича.

В 1911-1912 г. по инициативе И.Я. Игнатьева, письмоводителя Управления Калашниковским удельным имением, при пожарной дружине (основанной в 1911 г.) был организован драматический кружок. Игнатьев был его первым руководителем, режиссёром и ведущим артистом. В пожарном сарае, расположенном вблизи железнодорожного вокзала, на средства дружины и пожертвования была устроена постоянная сцена. В работе кружка участвовали интеллигенция селения, рабочие завода, служащие Управления имением и железнодорожной станции.

В 1912 году было дано 4 спектакля: в апреле — «Ревизор» Н. Гоголя, в августе — «Женитьба» Н. Гоголя, в октябре — «Каторжанин», в декабре — «Соломон». В 1913 году за 7 месяцев поставлено 4 спектакля: в январе — «Лес» А. Островского, в феврале — «Немой мясник», в апреле — «Бедность не порок» А. Островского, в июле — «Заяц мясника».

И.Я. Игнатьев, работая в Управлении, отлично зарекомендовал себя и, как сообщается в переписке Управления имением с Управлением С.-Петербургского удельного округа в 1909 г. «Господином Императором пожалован за отлично-усердную службу

Серебряной медалью на Станиславской ленте для ношения на груди».

Иваном Яковлевичем в посёлке Калашниково была организована добровольная пожарная дружина. Недалеко от станции построили пожарный сарай, приобрели оборудование, составили расписание дежурств. Игнатьев был бессменным руководителем ДПД до призыва в 1914 г. на военную службу.

В начале 20 века он организовал драмкружок, стал его первым руководителем и режиссёром, сам играл главные роли в постановках. Спектакли ставились в пожарном сарае.

С 1914 г. по 1918 г. участвовал в Первой мировой войне, оставив дома жену и троих малолетних детей. Вернувшись с фронта, устроился работать на прежнюю должность в Калашниковское лесничество, образованное в 1917 г. С возвращением И.Я. Игнатьева в Калашникове заметно оживилась работа драмкружка. Он принимал активное участие в обустройстве в поселке клуба, в профсоюзной жизни лесничества.

В 1923 г. Игнатьев был переведен в лесной отдел Тверского техникума сельского хозяйства и лесоводства на должность делопроизводителя. В 1925 г. перешел работать на стекольный завод счетоводом-бухгалтером в заводской комитет профсоюза работников стекольной и фаянсовой промышленности.

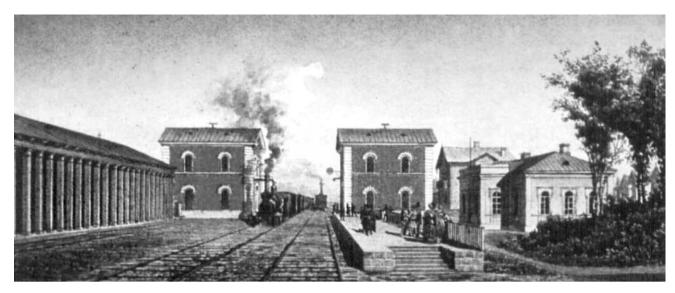
Когда в 1927 г. завод завершил строительство в поселке нового клу-

ба на 600 мест, то И.Я. Игнатьев организовал при клубе духовой оркестр, обучил игре на музыкальных инструментах калашниковскую молодежь. По инициативе Игнатьева рабочий комитет приобрел инструменты для оркестра. До конца жизни он отдавал все силы и знания развитию культуры в посёлке Калашниково.

Умер И.Я. Игнатьев в 1939 г., похоронен на поселковом кладбище.

Известно, что Иван Яковлевич вышел из самых низов (мать прачка, отец сторож), окончил земскую школу, в 1898 году был призван в армию, служил в пожарных войсках, где и научился нотной грамоте, игре на различных инструментах, участвовал в любительских постановках. Мне довелось увидеть пожарное депо-театр и много раз побывать в клубе, созданном при участии этого тверского самородка.

Дом в Калашниково, где жили мои бабушка с дедушкой, и куда приезжала наша семья в летние отпуска перед ВОВ, находился недалеко от сарая пожарной дружины и мы, дошкольная детвора, 2-ой Пролетарской улицы (переименованной нынче в улицу Правды), бегали играть на лужайку перед пожарным сараем в надежде увидеть представление, когда ударят в колокол и могучие лошади вывезут на пожар, сверкающий, начищенными до блеска, медными частями старинный пожарный насос и бочку с водой, а мы побежим сзади на второй акт этого спектакля.



Эскизный проект станции IV разряда Николаевской ЖД

Пожарный сарай, значительное по местным меркам бревенчатое сооружение, по-видимому был сразу ориентирован на проведение театральных постановок, был построен в основном на деньги самого Игнатьева. Большие двухсветные окна и двухстворчатые широкие двери придавали сараю более высокий статус.

В 1942 году, когда люфтваффе разбомбили станцию, пожарный сарай переоборудовали в вокзал.

Как-то вечером по местному радио было прервано центральное радиовещание, другим голосом сообщили, что в клубе стекольного завода в 21 час состоится концерт проезжающих мимо Калашниково артистов Рижского мюзик-холла. Мои родители конечно не пропустили такое мероприятие и, схватив меня за руку, помчались на невиданное зрелище. Шел 1946 год, и слово «мюзик-холл» ещё не было знакомо жителям рабочего поселка. Клуб располагался в березовой роще, вблизи водохранилища, из которого на станции заправляли водой паровозы. Здание клуба, хотя и бревенчатое, но достаточно объёмное с большим фойе, театральной сценой, занавесом, кулисами и электрическим освещением. В десятилетнем возрасте мы самостоятельно ходили в клуб на кинофильмы, но то, что пришлось мне увидеть в тот вечер, поразило воображение детского ума и заставило навсегда поверить в волшебную силу сцены.

А сцене были показаны «смертельные» номера. Метатель ножей врубал с расстояния пяти метров в деревянную стенку лезвия кинжалов, казалось, в миллиметрах от стоявшей перед ней миловидной, ничуть не испугавшейся, девушки. Потом он попросил кого-то из публики завязать ему глаза, и всё началось заново. Было страшно, зрители были в восторге. Все остальные номера мюзикхолла уже не представляли интереса. В последующие дни десятки местных подростков безуспешно метали кухонные ножи в бесконечные калашниковские заборы.

Абрамова Ольга Александровна, театровед, аспирантка ГИТИСа, сотрудник Научноисследовательского Сектора Школы-Студии МХАТ, преподаватель ГИТИСа (ведет спецкурс об МХТ). Автор ряда статей в театральных журналах. ☑ olga.alex.abramova@mail.ru

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

☑ al_irina62@mail.ru

Бахмутская Любовь, дизайнер одежды, художник-оформитель, работала помощником дизайнера бренда Dimaneu, автор дизайнерских проектов одежды, специалист по искусству моды.

bakhmutskaya@gmail.com

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

☑ ovegoshina@rambler.ru

Золотов Андрей Андреевичмл., журналист, ответственный редактор по Европе издания RussiaDirect (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).

☑ andrei.zolotov@gmail.com

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», редактор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической

печати, автор книг о театре. ☑ 4irivili@mail.ru

Колесова Наталия Геннадьевна, театральный критик, журналист, кандидат искусствовеления.

☑ nataly2912@yandex.ru

Новикова-Ганелина Светлана Лазаревна, театровед, театральный критик, заведующая литературной частью Театра «Около дома Станиславского», кандидат искусствоведения. ☑ sveta-novikova@yandex.ru

Павленко Галина Леонидовна, театровел, работала в Музее театрального, музыкального и киноискусства Украины, автор статей, посвященных музейному делу, в научных изданиях, автор научно-популярных и художественных книг для разного возраста. ☑ gehlen14069149@gmail.com

Панишева Наталья, филолог, кандидат филологических наук, член Союза писателей России. Публиковалась в сетевых изданиях «START UP», «Рамтограф», «7х7 Горизонтальная Россия», живет в Кирове. ☑ nata-panisheva@yandex.ru

Раппопорт Евгения Александровна, искусствовед, сотрудник просветительского отдела ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

☑ gctm@gctm.ru

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, главный редактор журнала «Сцена», генеральный директор ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, секретарь СТД РФ, доцент ГИТИС, куратор выставочных проектов, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, кандидат искусствоведения.

Саленков Александр, искусствовед, культуролог, главный специалист-искусствовед Управления по музейной и выставочной деятельности РАХ. ☑ alexsandrsalenkov@gmail.com

Соколов Вячеслав Петрович, художник-технолог сцены,

сценограф, сотрудник Государственного проектного института Гипротеатр, заслуженный художник России.

☑ vsokolov@mail.ru

Стародубцева Зинаида Борисовна, искусствовед, автор статей о театре в периодической печати.

⊠ zstarodub@mail.ru

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

Стольная Ксения, студентка театроведческого факультета ГИТИСа.

Федоровский Федор Ильич, архитектор, работал в различных архитектурных мастерских, занимался реставрацией объектов культурного значения в г. Москве, работал художником-бутафором в Музыкальном театре Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, сотрудник архитектурной мастерской А.В. Гинзбурга.

☑ fedoro.vsky@yandex.ru

Хмелева Надежда Петровна, искусствовед, доцент кафедры сценографии и сценического костюма РГИСИ, преподаватель института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Автор статей о театре в российской периодической печати. □ na-hmeleva@rambler.ru

Щипакина Алла Александровна, искусствовед, специалист в области моды ☑ oldesign@mail.ru

Эрикссен Хуго, российский режиссер, актер.

☑ gctm@gctm.ru

Olga Abramova, theatre historian, graduate student of the Russian Institute of Theatre Arts, employee of the Research Sector of the Moscow Art Theatre School, teacher of the Russian Institute of Theatre Arts (leads a special course on the Moscow Art Theatre). Author of several articles in theatre magazines. ☑ olga.alex.abramova@mail.ru

Irina Alpatova, theatre historian and critic. Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in the periodical press, author of the book, The Komissarzhevsky Entreprise, Candidate of Art Criticism. ⊠ al_irina62@mail.ru

Lyubov Bakhmutskaya, fashion designer, graphic designer, worked as an assistant to the Dimaneu brand designer, author of fashion design projects, specialist in the art of fashion. ☑ bakhmutskaya@gmail.com

Olga Egoshina, theatre historian, theatre critic, Leading Researcher in the Research Sector of the Moscow Art Theatre School, Doctor of Art Criticism. author of books on theatre and articles in the Russian periodical press. 🖂 ovegoshina@rambler.ru

Hugo Erikssen, Russian theatre director, actor. Mgctm@gctm.ru

Fedor Fedorovsky, architect, worked for various architectural studios, was engaged in restoration of cultural objects in Moscow, worked as a props artist at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theatre, employee of the Ginzburg Architectural Studio. ☑ fedoro.vsky@yandex.ru

Natalia Kaminskaya, theatre historian, theatre critic, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre. ☑ 4irivili@mail.ru

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

☑ idarubinstein1883@gmail.com

Nadezhda Khmeleva, art critic, Associate Professor of the Set Design & Stage Costume Department, the Russian State Institute of Performing Arts, teacher of the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Author of articles on theatre in the Russian periodical press.

☑ na-hmeleva@rambler.ru

Natalia Kolesova, theatre critic, journalist, Candidate of Art Criticism. Mataly2912@ yandex.ru

Svetlana Novikova-Ganelina, theatre historian, theatre critic. Literary Director of the Near the Stanislavsky House Theatre, Candidate of Art Criticism. ⊠ sveta-novikova@yandex.ru

Natalia Panisheva, philologist, Candidate of Philological Sciences, member of the Union

EXHIBITIONS

classics.» An overview of the Directing Lessons Festival held in the framework of the Theatre Arts Biennale, a story about the performances presented, master classes, as well as interaction of young directors with the Masters. Keywords: Borodin, Isaakyan, Kozlov, Krymov, Tuminas, Shapiro

Olga Abramova «Playing the

Natalia Kolesova «Parade of the giants.» A story of the Contemporary Dance Festival held in Montpellier, of new accents in the art of contemporary dance. Keywords: Preljocaj, Forsythe, Keersmaeker, Johnson, Roman

Valentina Korzunova «Chir Chayaan's universe.»An article of the Ethnic Puppet Theatre Festival held in Abakan, which combined national traditions with modern puppet theatre techniques. Keywords: Abakan, Loyevsky, Okolnikov, Khakassia, Tyva

COSTUME

Lyubov Bakhmutskaya «A programme from the master.» An article of the Vietnamese designer Minh Hanh's collection presented at the State Oriental Museum, of the contemporary oriental design art. Keywords: Fashion Design Institute, Thien Anh. An Phuoc, Vietnam

OCCUPATION: ARTIST

Svetlana Novikova «Kononenko - that is love.» A continuation of the publication initiated in the previous issue; a recording of the round table devoted to the outstanding theatre artist Yuri Kononenko's life and work. Keywords: Pogrebnichko, Near the Stanislavsky House Theatre, Uvarova, Benediktov, Boykov

СЦЕНА **№4 (120)** / 2019

of Russian Writers. Published Dmitry Rodionov, theatre in online publications: START historian, Editor-in-Chief UP, Ramtograph, 7x7 Horizontal ☑ Oldesign@mail.ru of the Stage magazine, CEO of

Russia, lives in Kirov. ☑ nata-panisheva@yandex.ru

Galina Pavlenko, theatre historian, worked at the Theatre, Music and Cinema Museum of Ukraine, author of articles on museum work in scientific publications, author of popular-science and fiction books for different ages. ☑ gehlen14069149@gmail.com

Eugenia Rappoport, art critic, employee of the Educational Department of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, ☑ gctm@gctm.ru

the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian Institute of Theatre Arts, curator of exhibitions, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.

☑ gctm@gctm.ru

Alexander Salenkov, art critic, culturologist, Chief Specialist — Art Critic of the Museum and **Exhibition Activities Department** of the Russian Academy of Arts. ☑ alexsandrsalenkov@gmail.com Alla Shchipakhina, art critic, fashion specialist.

Vvacheslav Sokolov, stage designer, set designer, employee of the State Theatre & Entertainment Design Institute, Honoured Artist

of Russia. W vsokolov@mail.ru

Zinaida Starodubtseva, art historian, Senior Researcher of the Bakhrushin State Central Theatre Museum.

Lyuba Sterlikova, artist, art historian, works in Washington, D. C. (USA), lectures

⊠ zstarodub@mail.ru

on history of the poster. ☑ luba@rcn.com

Ksenia Stolnaya, student of the Theatre Studies Department of the Russian Institute of Theatre Arts. Contact: 5758583@mail.ru

Andrei Zolotov Jr., journalist, **Executive Editor for Europe** of the RussiaDirect publication (international projects of the Rossiyskaya Gazeta), correspondent of the Stage magazine in Vienna, Austria □ andrei.zolotov@gmail.com

AHHOTAЦИИ / ANNOTATIONS

ГОД ТЕАТРА

Дмитрий Родионов «Как сохранить театральное наследие. Общая парадигма и ее развитие на современном этапе». Статья рассматривает современную ситуацию, в которой привычная паралигма музейной леятельности подвергается взрывному изменению: наши обычные представления меняются на новом этапе развития общества.Ключевые слова: музейное дело, дискуссии, научная деятельность, хранение, экспонаты, субсидия

СПЕКТАКЛЬ

Андрей Золотов-мл. «Оперы в активной режиссуре». Статья рассказывает о двух европейских оперных спектаклях: «Орландо» в постановке Клауса Гута и «Медея» Саймона Стоуна. В этих спектаклях используются приемы актуального театра, направленные на обновление и приближение к современному зрителю старых классических произведений.Ключевые слова: Стоун, Гут, Феола, Колосова, Зальцбургский фестиваль

Наталия Каминская «Сильные чувства». Рецензия на спектакль Центра драматургии и режиссуры «Медведь» по А.П. Чехову, размышление о современном звучании старой театральности. Ключевые слова: Панков, Яковлева, Феклистов, Маркин, Саундрама

Ольга Егошина «Комната смеха от Гоголя». Репензия на спектакль Студии Олега Табакова «Ревизор», рассказ о новых акцентах в обновленной версии спектакля. Ключевые слова: Студия Табакова, Газаров, Салихов, Боровская, Миллер

Наталья Панишева «Лето на языке». Рецензия на спектакль»Вино из одуванчиков» по Р. Брэдбери в Театре на Спассой (Киров), рассказ о современной интерпретации популярнейшего произведения о проблемах юности и взросления. Ключевые слова: Театр на Спасской Брэдбери, Андреева, Брежнева, Соловьева

Ирина Алпатова «А счастье было так возможно». Рецензия на спектакль «Маскарад» по М.Ю. Лермонтову в Краснодарском драмтеатре. Рассказ о свежем звучании классической романтической драмы. Ключевые слова: Виноградов, Демидов, Климов, Метелев, Сухоручко

выставки

Александр Саленков «Французы» Сергея Бархина. Статья посвящена выставке работ выдающегося театрального художника Сергея Бархина. На этот раз его книжных иллюстраций к произведениям классической французской литературы. Ключевые слова: Песнь о Ролланде, Рембо, Вийон, Гуэрра, Гинзбург

ФЕСТИВАЛИ

Ольга Абрамова «Игра в классики». Обзор фестиваля «Уроки режиссуры» в рамках Биенналле театрального искусства, рассказ о представленных на нем спектаклях, мастер-классах, взаимодействии молодых режиссеров с Мастерами. Ключевые слова: Бородин, Исаакян, Козлов, Крымов, Туминас, Шапиро

Наталия Колесова «Парад гигантов». Рассказ о фестивале современного танца в Монпелье. о новых акцентах в искусстве contemporary dance. Ключевые слова: Прельжокаж, Форсайт, Кеерсмакер, Джонсон, Роман

Валентина Корзунова «Вселенная Чир Чайаан». Статья о театральном фестивале, проходившем в Абакане и соединившем национальные традиции с приемами современного кукольного театра. Ключевые слова: Абакан, Лоевский, Окольников, Хакассия, Тыва

костюм

Любовь Бахмутская «Программа от мастера». Статья о коллекции вьетнамского дизайнера

Минь Хань, показанной в Государственном музее Востока, о современном восточном дизайнерском искусстве. Ключевые слова: Институт дизайна одежды, Тхиен Ань, Ан Фуок, Вьетнам

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Светлана Новикова «Кононенко — это любовь». Продолжение публикации, начатой в предыдущем номере, запись круглого стола, посвященного жизни и творчеству выдающегося театрального художника Юрия Кононенко. Ключевые слова: Погребничко. Театр Около дома Станиславского, Уварова, Бенеликтов. Бойков

Галина Павленко «Парабола судеб». Статья о трех художниках театра разных поколений: Матвее Драке, Михаиле Френкеле и Данииле Лидере, об их творческом методе. Ключевые слова: Лидер. Френкель, Драк, Юра, Викторовка, Виннипа

НАСЛЕДИЕ

Зинаидиа Стародубцева «Чем помянуть этот нэповский сезон?». Статья о постановках оперетт в декорациях П. Кончаловского, А. Лентулова, Г. Якулова в Москве в 1922, о творческой и общественной обстановке

тех лет, о художественной ткани спектаклей. Ключевые слова: Лентулов, Кончаловский. Якулов, Таиров, Немирович-Данченко

Дмитрий Родионов «Неслучайная встреча». Материал о художнике по костюмам Кире Мосяковой, о преемственности театральной культуры, о свидетельствах былых ярких творческих эпизодов, которые можно обнаружить в архивах. Ключевые слова: Мосякова. Габрилович, Щипакина, Театр им. Моссовета, сад Аквариум, Русанофф

Алла Щипакина «Воспоминание». Эссе дочери художника Мосяковой, известного искусствоведа в области костюма и молы Аллы Шипакиной. о молодых голах ее матери. об атмосфере дома, об атмосфере прошлых эпох и людях искусства. Ключевые слова: Мосякова, Гальперин, Ефремов, Габрилович, Ширвиндт

Галина Казноб «Семирамида 1934. Продолжение театрального эксперимента». Статья об истории создания Идой Рубинштейн балета «Семирамида», о ее сотворчестве с автором либретто Полем Валери, о композиторе Артюре Онеггере, о том, как выглядел спектакль на сцене. Ключевые слова: Валери, Сравинский, Прокофьев, Бенуа, Онеггер

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Полет». Статья о французских плакатах XIX вка, посвященных искусству воздушных гимнастов. Ключевые слова: Шерман, Мориси, Феррандо, Шере, Фоли-Бержер

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

Наталия Каминская. Информационная подборка о новых российских спектаклях и их сценическом оформлении в городах Ачинск, Серов, Мирный. Москва

хроники БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Евгения Раппопорт «Края Москвы, края родные». Рецензия на книгу-альбом, посвященную семье и дому А.А. Бахрушина и вышедшую в издательстве

: ГЦТМ. Ключевые слова: Музей Бахрушина, Карамзин, кружок, общество друзей, Письма русского путещественника

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР

Ксения Стольная «Минлаускас Карбаускис». Немного солнца». Творческий портрет режиссера Карбаускиса, анализ его спектаклей, его жизненный путь Ключевые слова: Шауляй. Гончаров, Табакерка, РАМТ, Театр Маяковского

НОВЫЕ КНИГИ

Належла Хмелева «Хуложник реагирует творчеством на жизнь». Статья об изланном ГЦТМ сборнике монологов известного театрального художника Александра Шишкина. Ключевые слова: Михайлова, doc, post, Бэкон. Кабаков

Хуго Эрикссен «Шекспир и узурпатор». Беседа молодого режиссера Хуго Эрикссена с известным польским режиссером-реформатором Кшиштофом Варликовским по поводу книги последнего «Шекспир и узурпатор», а также на темы, связанные с современным театром. Ключевые слова: Грущинский, Венецианский купец, Отелло, Россия. Польша

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Федор Федоровский «Проблема развития и совершенствования театрально-производственных комплексов». Статья о старых и новых проектах театрально-зрелищных зданий и об изменении роли и места в них театрально-производственных комплексов. Ключевые слова: ТПК, Большой театр, Малый театр, сборочный цех, зал-аудитория

ЭТЮДЫ

Вячеслав Соколов «Калашниково». Исторический очерк об одной из 34 станций на Николаевской (Октябрьской) железной дороге, построенной в 1851 году. Ключевые слова: Смирнов, Тон. Калашниково, Сапсан, Игнатьев

YEAR OF THEATRE

A general paradigm and its development at the present stage.» The article examines the current situation in which a usual museum activity paradigm is undergoing explosive change: our usual ideas are changing at the new stage in the society's development. Keywords: museum business, discussions, scientific

Andrei Zolotov Jr. «Operas in active directing.» The article tells about the two European opera performances: Orlando directed by Claus Guth and Medea by Simon Stone. In these productions, actual theatre techniques are applied, aimed at updating and approximating old classical works to the present day's spectator. Keywords: Stone, Guth, Theola,

Natalia Kaminskaya «Strong feelings.» A review of the Drama and Directing Centre's production, The Bear by Anton Chekhov, a consideration of the old theatricality's modern sound. Keywords: Pankov, Yakovleva, Feklistov Markin SounDrama

from Gogol.» A review of the Oleg Tabakov Studio's production. The Government Inspector, a story about new accents in the performance's updated version. Salikhov, Borovskaya, Miller

Natalia Panisheva «Summer

Irina Alpatova «And happiness was so possible.» A review of the Krasnodar Drama Theatre's production, Masquerade by Mikhail Lermontov, a story about a fresh sound of the classic romantic drama. Keywords: Vinogradov, Demidov, Klimov, Meteley, Sukhoruchko

Dmitry Rodionov «How the theatre heritage can be preserved. activity, storage, exhibits, subsidy

PRODUCTION

Kolosova, Salzburg Festival

Olga Egoshina «A laughter room Keywords: Tabakov Studio, Gazarov,

on the tongue.» A review of the Dandelion Wine by Ray Bradbury, staged at the Spasskaya Theatre (Kirov), a story about the modern interpretation of the most popular opus dedicated to the problems of youth and growing up. Keywords: Spasskaya Theatre, Bradbury, Andreeva, Brezhneva, Solovieva

СЦЕНА **№4(120)** / 2019

99

Galina Pavlenko «A parabola of destinies.» An article of the three theatre artists belonging to different generations: Matvey Drak, Mikhail Frenkel and Daniil Lider, of their creative methods. Keywords: Lider, Frenkel, Drak, Yura, Viktorovka, Vinnitsa

HERITAGE

Zinaida Starodubtseva «What can that NEP season be remembered for?» The article of operetta productions with the sets by Pyotr Konchalovsky, Aristarkh Lentulov, Georgy Yakulov, implemented in Moscow in 1922, of the creative and social situation of those times, of the performances» artistic fabric. Keywords: Lentulov, Konchalovsky, Yakulov, Tairov, Nemirovich-Danchenko

Dmitry Rodionov «A nonrandom meeting.» The material is dedicated to the costume designer Kira Mosyakova, the continuity of theatrical culture, as well as evidences of onetime vivid creative episodes which can be found in the archives. Keywords: Mosyakova, Gabrilovich, Shchipakhina, Mossovet Theatre, Aquarium Garden, Rusanoff

Alla Shchipakhina «Areminiscence.» An essay by

the artist Mosyakova's daughter, a well-known art critic in the field of costume and fashion, Alla Shchipakhina, dedicated to her mother's young years, house atmosphere, atmosphere of past eras and people of art. Keywords: Mosyakova, Galperin, Efremov, Gabrilovich, Shirvindt

Galina Cazenobe «Semiramis 1934. A continuation of the theatrical experiment.» An article of the history of Ida Rubinstein's creating the Semiramis ballet, of her co-creation with the author of the libretto Paul Valéry, of the composer Arthur Honegger, of how the performance looked on stage. Keywords: Valéry, Stravinsky, Prokofiev, Benois, Honegger

THEATRE POSTER

Lyuba Sterlikova «A flight.» An article of the 19th-century French posters dedicated to the art of aerialists. Keywords: Sherman, Maurici, Ferrando, Chéret, Folies Bergère

STAGE DESIGN MAP OF RUSSIA

Natalia Kaminskaya.

An information collection of new Russian productions in the

cities of Achinsk, Serov, Mirny, Moscow and their stage design.

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES

Eugenia Rappoport «The lands of Moscow, home lands.» A review of the book-album dedicated to Alexei Bakhrushin's family and house, issued by the Publishing House of the Bakhrushin State Central Theatre Museum. Keywords: Bakhrushin Museum, Karamzin, circle, society of friends, Letters of a Russian traveller.

OCCUPATION: DIRECTOR

Ksenia Stolnaya «Mindaugas Karbauskis. A little sun.» A creative portrait of the theatre director Mindaugas Karbauskis, analysis of his productions, his life path. Keywords: Šiauliai, Goncharov, Tabakerka, Russian Academic Youth Theatre, Mayakovsky Theatre

NEW BOOKS

Nadezhda Khmeleva «The artist responds to life with his or her creativity.» An article of the collection of monologues by the famous theatre artist Alexander Shishkin published by the Bakhrushin State Central Theatre Museum. Keywords: Mikhailova, doc, post, Bacon, Kabakov

Hugo Erikssen «Shakespeare and the usurper.». A conversation of the young director Hugo Erikssen with the famous Polish director-reformer Krzysztof Warlikowski about the latter's book, Shakespeare and the usurper, as well as topics related to the contemporary theatre. Keywords: Gruszczyński, Venetian Merchant, Othello, Russia, Poland

THEATRE BUILDING

Fedor Fedorovsky «The problem of development and improvement of theatre-and-production complexes.» An article of old and new projects of theatre-and-entertainment buildings and change of role and place of theatre-and-production complexes in them. Keywords: theatre-and-production complex, Bolshoi Theatre, Maly Theatre, assembly shop, auditorium

Vyacheslav Sokolov «Kalashnikovo.» A historical sketch of one of 34 stations on the Nikolaevskaya (Oktyabrskaya) Railway, built in 1851. Keywords: Smirnov, Thon, Kalashnikovo, Sapsan, Ignatiev