

Сцена



la scène the stage

№2
(76)
2012

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

СУЕНА

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

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

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №2 (76) 2012

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

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 04.06.2012

СЦЕНА

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

The Stage

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

La Scène

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

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На обложке:
И. Гонсовска. Портрет Томаса
2007, 200x150



СПЕКТАКЛЬ	3	Алла Михайлова. Вот такие пироги...
НАСЛЕДИЕ	6	Александра Дунаева. Модель «поворотной сцены» и «театр настроения» Макса Рейнхардта
ПАМЯТЬ	14	Илона Гонсовска. От редакции
	14	Анна Бердичевская. Белая птица
	15	Татьяна Спасоломская. Чтобы отравление прошло...
	16	Ирина Чередникова. Про Илону
	17	Илона Гонсовска. О зверях и людях
ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	21	Татьяна Бодянская. Tampere Talo
ВЫСТАВКИ	24	Татьяна Никольская. В главной роли - Александр Калягин
	27	Ирина Бабец. С вернисажа
СТУДИЙНЫЕ ТЕАТРЫ	29	Алексей Шульпин. За пределами профессиональной сцены. Россия XX век
БИБЛИОРАСКОПКИ	32	Юрий Лавров. В Смольнинском клубе и Молодом театре. 1922-1924
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	38	Дмитрий Михалевский. Несколько размышлений о пространстве
ШОУ	41	Вячеслав Соколов. «Спящая красавица». Реклама и действительность
ЭТЮДЫ	44	Александр Железцов. Из цикла «200 слов»
	47	Юрий Хариков. NB Начинающему сценографу

**По вопросам, связанным с подпиской
и распространением, обращайтесь в редакцию:**

по тел. в Москве +7 (495) 953 48-48
Людмила Ивановна Пашкова
или по электронному адресу gctm@gctm.ru
Подробности на сайте www.the-stage.ru

Приобрести журнал можно:

в Москве - в магазине театральной книги
(Страстной бульвар, д. 10/34), в редакции «Сцены» (Страстной
бульвар, 10, офис 47);

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

в Екатеринбурге - в Доме Актера (ул. 8 Марта, д. 8).
Редакцией в 2012 году осуществляется:

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

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

ВОТ ТАКИЕ ПИРОГИ...

Алла Михайлова

Приступая к новой постановке, Вячеслав Зайчиков начинает режиссерскую разработку спектакля с массы рисунков: персонажи, ситуации, среда обитания. Ничего удивительного, скажете вы, ведь Зайчиков уже много лет - главный художник Нижневартовского городского театра, не так давно вступивший на режиссерскую стезю. Конечно же, он сам оформляет свои постановки, но тот графический театр, который он строит вначале, он шире реального спектакля, захватывает большее пространство жизни. Не могу сказать, что каждый набросок – шедевр. Да ведь наброски эти не рассчитаны на публичное обозрение. Это – лаборатория. Просто Вячеслав Николаевич позволил нам заглянуть в неё. Когда он готовит персональную выставку (а у него их было несколько, в том числе и в Москве), он тщательно отбирает подготовительные рисунки. В случае спектакля «Вот такие пироги» по рассказам Василия Шукшина, право отбора он предоставил нам...

Из нескольких десятков набросков, мы отобрали несколько штук, потому что нам хочется, чтобы и читатель заглянул в эту лабораторию художника-режиссера...





4



«Вот такие пироги» по В. Шукшину. Городской драматический театр, г.Нижневартовск. Реж. и худ. В.Зайчиков



5



«Вот такие пироги» по В. Шукшину. Городской драматический театр. г.Нижневартовск. Реж. и худ. В.Зайчиков

МОДЕЛЬ «ПОВОРОТНОЙ СЦЕНЫ» И «ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ» МАКСА РЕЙНХАРДТА

«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» У. ШЕКСПИРА, 1905
«ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ» Ф. ВЕДЕКИНДА, 1906

Александра Дунаева

6

Макс Рейнхардт (1873 – 1943) – один из тех выдающихся театральных деятелей, кто определил пути развития театра XX века. Современники называли его «Магом» и «Чародеем сцены», ученые-искусствоведы – «режиссером-новатором». С появлением Рейнхардта режиссер стал главным действующим лицом в театральном процессе. Он создал универсальную модель «синтетического спектакля», который строится на «единении различных видов искусства – музыки, живописи, света, пластики; это объединение жизненных пластов, выраженных в различных сценических стилях: романтическом, комедийно-бытовом, фантастическом, на основе точно найденного режиссером образа спектакля»¹. Творческая эволюция Рейнхардта тесно связана с развитием представлений о сценическом пространстве, которые диктовались поиском «нового синтеза, постановочных принципов, предусматривающих создание целостного произведения»². Его театр прошел долгий путь от импровизированной сцены в кабаре «Schall und Rauch» через ломку линии рампы к «живым» декорациям под открытым небом. Обращение к поворотному кругу и создание на его основе модели «поворотной сцены» (Drehbühne) стало важным этапом на этом пути, опытом

зарождающейся немецкой режиссуры в создании цельного театрального мира через единую многофигурную декорацию.

«Поворотная сцена» – модель организации сценического пространства, функциональным и художественным центром которой является поворотный круг с выстроенной на нем системой декораций. Drehbühne не была статичной, она развивалась от спектакля к спектаклю, решая все новые технические и вместе с тем художественные задачи. Проблема, которую решает Рейнхардт на первом этапе освоения поворотной сцены – это техническое обеспечение единого, непрерывного действия и тесно связанную с ней художественную проблему сохранения единства «настроения». Не только Рейнхардт осваивал на рубеже веков поворотный круг. Театровед А. Гвоздев называет изобретателем

круга Карла Лаутеншлегера, благодаря которому Drehbühne начала использоваться под руководством Э.Поссарта в Мюнхене еще с 1896 года. «Но применение ее в Мюнхене ограничивалось быстрой сменой обычных декораций в музыкальных драмах Моцарта, тогда как Рейнхардт <...> подчиняет декорации, установленные на вращающейся сцене, задачам импрессионистского искусства»³. Характеризуя спектакль «импрессионистского» театра, исследователь апеллирует



Рис. 1. У. Шекспир «Сон в летнюю ночь». Макет. Реж. М. Рейнхардт. Худ. Э.Штерн. Премьера 31 января 1905 г. Новый театр (Берлин).



Рис. 2. «Пробуждение весны». 1906. Финальная сцена. Постановка М. Рейнхардта. Слева направо: Якоби-Мельхиор, Ведекинд-Человек в маске, Сандро Моисси-Мориц Штифель. Фото из Театрального собрания Университета Гамбурга.

к терминам «эстетический» и «неоромантический». По мнению Гвоздева, новаторство Рейнхардта состоит в том, что он сводит воедино все элементы спектакля: сценографию, музыку, цветовое решение, свет, текст, пластику актеров, – подчиняя их единому ритму, и ритм этот «является основным моментом композиции» – иными словами, определяет ее. Законченным воплощением такого спектакля ученый считает «Сон в летнюю ночь» (1905). Впрочем, Рейнхардт не ограничивает себя в использовании открытой им модели. Он ставит спектакль за спектаклем, как будто исследуя «поворотную сцену», ища возможные вариации «настроений», которые она может обеспечить. С нашей точки зрения, своего рода анти-«Сном», то есть спектаклем совершенно противоположным гармоничному творению Мастера именно по «настроению», оказывается «Пробуждение весны» Франка Ведекинда.

С приходом в Дойчес театр (Deutsches Theater) в 1905 году Рейнхардт начинает перестраивать сцену по последнему слову техники – его программа возрождения классики⁴ требовала более сложного технического оснащения, чем традиционные «набор» средств, лаконично описанный художником Эрнстом Штерном, работавшим с Рейнхардтом: «Даже дилетант знает, – пишет Штерн, – что основную сценографию составляют рисованный задник и висячие кулисы. Далее идут разные

пластические вещи, вроде лестниц и платформ. Наконец, знакомая система механизированных приспособлений: для опускания под сцену и, наоборот, поднимания на сцену, для исчезновения героя и тому подобные. <...> Для классического репертуара ему [Рейнхардту – А.Д.] подходил единственный принцип – Drehbühne in Betracht [Дословно – «вращающаяся сцена в обозрении» – А.Д.] – вращающийся диск диаметром 20 метров»⁵. Принципиально, что поворотный круг не занимал всю ширину сцены театра, так что конструкции, которые выстраивались на нем, были видны зрителю целиком – в каком-то смысле, он представлял собой сцену на сцене.

Первым опытом использования поворотного круга стал прославивший Рейнхардта спектакль «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (преьера 31 января 1905)⁶. На поворотном круге была выстроена единая цельная рельефная декорация, представляющая волшебный шекспировский лес (см. Рисунок 1). Хотя пролог игрался на авансцене при закрытом занавесе, основную часть сценического времени занавес был открыт, и сцена вращалась на глазах у изумленных зрителей: «С первыми звуками увертюры Мендельсона алый бархат вздрогнул и стал медленно расходиться в стороны. В зал дохнуло ароматом хвои. В распахнувшемся бездонном пространстве медленно плыл пронизанный лунным сиянием лес, которому, казалось, нет конца»⁷. За счет движения

монолитной сценической конструкции, трансформации ее облика через световые эффекты, Рейнхардт добился непрерывности течения действия. Перестановок теперь не требовалось – «оживший» лес стал образным центром комедии, считавшейся до того «сумбурной» и «разностильной»⁸. Созданная Рейнхардтом сценическая модель давала возможность контроля за изменениями пространства, фиксации тончайших цветовых оттенков, интенсивности и направления освещения, что позволяло выстроить действие ритмически. Ритмизированность всех элементов спектакля и обеспечивала, в конечном счете, его цельность. Сложная механическая конструкция работала на воплощение замысла режиссера – «создание красочного, богатого контрастами театрального действия, утверждения на сцене особого мира театральной поэтической фантазии»⁹.

8
Совсем иное мы видим в «Пробуждении весны», где художник Карл Вальзер сумел создать на сцене «ощущение реальности, граничащей с болезненным кошмаром»¹⁰. На этом спектакле следует остановиться подробнее, поскольку, в отличие от «Сна в летнюю ночь», о нем в русскоязычной литературе не сказано практически ни слова. Прежде всего, удивляет сам факт постановки современной пьесы на большой сцене. В театральной системе Профессора (как с уважением называли режиссера коллеги) все было строго определено: классика ставилась в Дойчес театре, на придуманной специально для ее воплощения *Drehbühne*, в то время как новой драматургии отводилась отдельная площадка – открытая в ноябре 1906 года *Kammerspiele*. Однако пьесу «Пробуждение весны» Франка Ведекинда, ставшую второй постановкой¹¹ на этой малой, предназначенной для интеллектуальной элиты, сцене режиссер вскоре переносит на *Drehbühne*. По достоинству оценить смелость Рейнхардта можно лишь зная, что написанная в 1891 году пьеса в течение пятнадцати лет вообще не допускалась к постановке. Только совместное обращение к цензорам деятелей немецкой культуры, включая М.Рейнхардта и Г. Гауптмана, дало ход безнадежному, казалось бы, делу. Рейнхардт рискует, выводя этот материал на широкий круг зрителей. Что заставило его это сделать?

Большую роль сыграла, вероятно, проблематика пьесы, которая сулила ей скандальную и громкую славу. Ведекинд берет за исходную коллизию своей «детской трагедии» обстоятельства физиологии – пробуждение природных инстинктов в молодых людях, инстинктов, проявление которых неприемлемо в условиях сложившихся общественных отношений с их моралью, нравственностью и системой воспитания. Пьеса еще при первой публикации вызвала ожесточенные споры в литературных кругах, спектакль же Мастера прогремел по всей Германии. Однако, было бы неверно ограничивать интерес Рейнхардта к пьесе чисто коммерческими задачами (на которые он как директор театра обращал большое внимание). Непривычная архитектура пьесы «Пробуждение весны», её стилистические перепады, требования к массовке и смене декораций ставили для постановщика интересную творческую задачу, и Рейнхардт нашел способ воплотить «трагический синематограф»¹² ведекиндовской структуры – через поворотный круг.

Как в пьесе Ведекинда мимолетные столкновения людей рождают «краткие формулы, торопливую пронизательность, стенографическое мышление»¹³, так на вращающейся сцене в постановке Профессора через мелькание коротких сцен передавалась тревога, связанная с переживаниями таинственного и кошмарного. Поворотный круг вновь исполняет свою функцию – обеспечивает непрерывное течение действия, единство «настроения», но настроение это совершенно противоположное «Сну в летнюю ночь». Если в шекспировском спектакле поворотный круг работал на создание мира



Рис. 3

5 *Wedekind's Spring's Awakening at the Kammerspiele, Berlin, in 1906. Melchior is expelled from school, with Bernhard von Jacobi as Melchior*

гармонии, то в «Пробуждении» через него утверждается хаос, душевный разлад героев. Эффект достигается благодаря соединению круга с живописной декорацией. Гвоздев отмечает, что в этом спектакле Рейнхардт отказывается от создания иллюзии реального пространства, делая акцент на живописные полотна: «в быстрой смене мелькают картины, насыщенные «настроениями»: то детской мечтательностью, то жуткими и страшными видениями, возникающие в минуты отчаяния, страха и душевной растерзанности. Гротеск и лирика смешиваются, создавая «хаос быстрых картин», соответствующий распяленному на мелкие части действию пьесы Ведекин-да»¹⁴. Фотографии спектакля свидетельствуют, однако, что Рейнхардт лишь частично отказался от реконструкции реального пространства – декорации его спектакля не были чисто живописными. Так, на снимке (см. рис. 2) финальной сцены «На кладбище» видно, что живописное полотно с изображением деревьев, кладбища, лестницы сочетается с объемным искусственным деревом, «высаженным» на авансцене. Декорация не столько воссоздает подробности среды, сколько дает обозначение пространства (кладбища ли, учительской, дома), акцентируя внимание зрителя лишь на действительно значимых образах. По всей вероятности, сценографическое пространство спектакля Рейнхардт и Вальзер как раз и выстраивали на балансе условного и реального.

Актуальная тематика в сочетании с убедительным воплощением в сценографии, а также игра Сандро Мори в роли Морица Штифеля обеспечили спектаклю

долгую жизнь. В репертуаре Дойчес театра он продержался с 1906 по 1926 года, то есть ровно 20 сезонов, с перерывами и новыми редакциями¹⁵. Пьеса «Пробуждение весны» выдержала около 700 представлений и стала, таким образом, самой репертуарной на тот период современной пьесой на немецком языке. В 1907 и 1908 гастроли «Пробуждения» прошли во многих городах Германии, как то: Бремене, Дрездене, Гамбурге, Ганновере, Лейпциге. И за границей: в Амстердаме, Будапеште и Праге. В сезон 1907/1908 года пьеса уже шла на тринадцати сценах Германии.

Таким образом, первые же опыты по использованию поворотного круга дают представление о возможной палитре «настроений», доступных для реализации через модель «поворотной сцены». Крайние точки палитры Рейнхардт нашел в гармоничном, бесконечно разнообразном и вместе цельном волшебном лесе «Сна в летнюю ночь», с одной стороны, и судорожно меняющимися эпизодами «Пробуждения весны», с другой. Но это лишь начало исследования возможностей поворотного круга. В спектакле «Фауст» Часть I (1909) Макс Рейнхардт соединит объемные жизнеподобные элементы декораций с крэгговскими вертикальными доминантами, а в спектаклях «Фауст» Часть II и «Пантесилея» (1911) найдет лаконичное, условное «пространство самой истории» через стилизацию Античности.

¹ Бояджиева Л.В. Макс Рейнхардт – режиссер-новатор (формирование принципов синтетического театра): Автореф.на соиск. ст. кандидата искусствоведения. М, 1972. С. 36.

² Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже 19 – 20 веков. С.146.

³ Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий.С.245.

⁴ См.: Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. СПб:Изд-во СПбГАТИ 2004, С. 57.

⁵ Stern E. Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Mit 80 Zeichnungen des Verfassers. S.121.

⁶ Премьера прошла на сцене Нового театра, а затем спектакль был перенесен в Дойчес театр.

⁷ Бояджиева Л.В. Рейнхардт. Искусство, 1987. С. 64.

⁸ См.:Гвоздев А.Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий.С.54.

⁹ Бояджиева Л.В. Рейнхардт.С. 68.

¹⁰ Там же. С.86.

¹¹ Kammerspiele открылась 6 ноября 1906 года «Привидениями» Г. Ибсена в постановке М. Рейнхардта, а уже 20 ноября была сыграна новая премьера в постановке Рейнхардта – «Пробуждение весны» Ф. Ведекин-да.

¹² Эфрос Н. Ведекинд у Корша (Письмо из Москвы)//Театр и искусство.1907.№40.С.649.

¹³ Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., Политиздат, 1991.С.237.

¹⁴ Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX-XX столетий М.,Л.:Искусство,1939.С.242-243.

¹⁵ См.: Die Spielpläne Max Reinhardts. 1905 – 1930. München: Per&Co, 1931. 60 s.

СТРИНДБЕРГ КАК ХУДОЖНИК

Мария Берлова

В нынешнем году - столетие со дня смерти известного шведского писателя и драматурга Августа Стриндберга (22.01.1849-14.05.1912). В Стокгольме, в квартире-музее писателя, которую называют Голубой башней, и где Стриндберг провел последние четыре года своей жизни, была представлена выставка, посвященная многогранной личности художника и драматурга. Помимо литературы, в круг интересов Стриндберга входили алхимические и научные исследования, теософия, оккульт-

но, и представить на суд зрителей в пространстве небольшой квартиры в Голубой башне, выходящей окнами на одну из центральных пешеходных улиц Стокгольма. Именно в коллажности экспозиции, галерее всевозможных профессиональных и любовных увлечений писателя, который был трижды женат, но ни один брак, не принес ему счастья, - в этом был весь Стриндберг - художник уникальный и трагичный,

То, что Стриндберг был художником-живописцем, работавшим в импрессионистском стиле, безусловно, сказалось на его драматургии, особенно на его позднем периоде, когда автор отошел от натурализма. В 1901 году, в то же время, когда была написана пьеса «На пути в Дамаск», Стриндберг, по его собственному признанию, создал свою самую любимую пьесу «Игра снов». В ней, на что указывается в напоминании читателю, автор «стремится подражать бессвязной, но кажущейся логичной форме сновидения». Дочь бога Индры спускается на землю, чтобы пройти все муки ада, господствующие на бренной земле. После долгих лет скитаний, познав все человеческие страдания: страх и муки совести, разочарованная в земной жизни, Дочь, возвращается к своему отцу, обещая молиться за мертвых.

Интересно проследить, как драматург и художник Стриндберг в тексте пьесы выстраивает визуальный образ будущего спектакля. Надо заметить, что в «Интимном театре» (1907-1910), созданном Стриндбергом и актером А. Фальком, где в 1907 году и состоялась премьера «Игры снов», декораций практически не было, спектакли игрались на полупустой сцене, «в холстах». Тогда, напрашивается вопрос, зачем Стриндберг такое пристальное внимание уделяет визуальным образам, которые живописует в ремарках?

Когда Дочь Индры спускается на землю, она встречает Стекольщика и видит прекрасный замок. Напомним, что персонажи, как и сюжетная линия пьесы, не поддаются строгой логике повествования, все эпизоды, вереницей сменяющие друг друга, - все это только сон. Согласно ремарке, спустившись на землю, Дочь видит следующую картину:

«Задник представляет собой лес гигантских цветущих штоков-роз: белых, розовых, пурпурных, сернисто-желтых, фиолетовых, над которыми видна золоченая крыша замка, увенчанная похотим на корону бутоном.

Внизу, у подножия стен замка, - кучи сена, на



Юхан Август Стриндберг

тизм, изучение китайского языка, игра на музыкальных инструментах и живопись. Известно, что политические и религиозные взгляды писателя менялись крайне радикально: от социалистических убеждений он поворачивался в сторону буржуазно-умеренных взглядов; после многолетнего атеизма, в последние годы жизни Стриндберг пришел к вере. Одна из поздних работ писателя была пьеса «На пути в Дамаск», написанная в 1901 году. Все многогранные стороны противоречивой личности писателя устроители выставки смогли собрать воеди-

валенные на вычищенную из конюшни солому, перемешанную с конским навозом. Кулисы, не убирающиеся на протяжении всего спектакля, представляют собой стилизованные фрески, комнаты, архитектуру и пейзаж одновременно».

Стекольщик говорит про себя: «Никогда прежде не видел этого замка... никогда не слыхивал, чтобы замки росли... но... (К Дочери, очень убежденно.) Да, он вырос на два локтя, это потому, что его унавозили... посмотри внимательно, видишь, на солнечной стороне распустился флигель».

Пейзажи, которые Стриндберг-художник, рисует словом, являются метафорами, воплощающими смысл, который стремится донести Стриндберг-драматург.

Однако, не все ремарки Стриндберга предназначены для буквального воплощения на сцене. В следующей картине Стриндберг не просто живописно фантазирует образ спектакля, но и предельно конкретно решает сценическое пространство. Стекольщик и дочь «медленно направляются к раздвигающемуся в стороны заднику. На сцене теперь - неприятная, пустоватая комната, в которой стоят стол и несколько стульев».

В этом полупустом пространстве важны конкретные детали, которые не упускает из вида драматург-режиссер, не противореча драматургу-художнику. В следующей сцене показывается жуткий обшарпанный брандмауэр, в центре которого ворота. «Слева от ворот сидит Привратница, голова и плечи которой укрыты шалью; она вяжет крючком звездное покрывало. Справа - афишная доска, которую сейчас чистит Расклещик афиш; возле него лежит сачок для ловли рыбы с зеленой ручкой. Подальше справа - дверь с отверстием в форме четырехлистника. Слева от ворот стоит тоненькая липа, с угольно-черным стволом и редкими зелеными листьями, возле - окошко погребца».

Очевидно, трансформацию условной сцены Стриндберг предполагал осуществить посредством смены деталей. Когда Дочь становится женой адвоката, сцена преобразуется в адвокатскую контору. «Ворота остаются и служат дверцей в пересекающей всю сцену перегородке, отгораживающей контору <...> облетевшая липа служит вешалкой для пальто и шляп; афишная доска увешана извещениями и решениями по судебным делам; дверь с четырехлистником является дверцей шкафа для документов».

В следующем эпизоде «на сцене затмение, во время которого происходят следующие изменения: перегородка теперь представляет собой балюстраду церковных хоров; афишная доска становится доской для вывешивания номеров псалмов; липа-вешалка превращается в канделябр; контора адвоката - в кафедру для оглашения торжественного акта; дверь с четырехлистником теперь ведет в ризницу».

Такие категории, как свет и ритм, для позднего Стриндберга невероятно важны. В одной из сцен «свет на сцене начинает мигать, как будто включили маяк». Дочь вторит вспышкам света: «День - ночь, день - ночь!.. Благое провидение хочет сократить твоё ожидание! И потому убегают дни, прогоняя ночи!»

В поисках новых световых решений Стриндберг не был одинок. Адольф Аппиа, французский теоретик театрального экспрессионизма, осуществлял в это время эксперименты, ведущие к «Творению живого искусства», так был назван его основополагающий трактат, написанный в 1921 году. Эксперименты со светом, как главным для Аппиа фактором, формирующим сценическую среду, привели к изобретению прожектора. Игра не столько с цветом, хотя образный ряд в ремарках Стриндберга невероятно пышноцветен, сколько игра со светом, выражающим духовное начало, передавала, главным образом, атмосферу «Игры снов» на сцене.

Стоит также обратить внимание на новый тип персонажа, выведенный Стриндбергом. Вот как он описывает адвоката в пьесе: «На его лице печать неслыханных страданий: белое, словно меловое лицо, прорезанное морщинами, с тенями, которые кажутся фиолетовыми; он уродлив, и лицо отражает все те преступления и грехи, с которыми он сталкивается по роду своей профессии».

Подобный образ героя, эстетика сновидения как яви, вызывает аналогию с фильмом «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, манифестом экспрессионизма в кинематографе.

Идеи Стриндберга, нашедшие воплощение в его «Игре снов», - поэзия линий, ритма и света, желание разрушить иллюзию жизни на сцене, обращение к фантазии зрителей, так как именно они, глядя на полупустые подмостки, должны в своем воображении дорисовать все те невероятно живописные картины, которые отображены драматургом-художником в ремарках. Все это, безусловно, имеет самое прямое отношение к экспрессионизму, предвестником которого стала «Игра снов», любимое детище Стриндберга.

Предчувствие неизбежной катастрофы, свойственное экспрессионистам, Стриндберг в финале своей пьесы преодолевает как художник, которому необходимо созерцать красоту: «Она (Дочь) входит в замок. Раздается музыка. На заднике, освещенном пламенем горящего замка, проступает множество человеческих лиц - удивленных, опечаленных, отчаявшихся... В то время, когда замок загорается, бутон на крыше распускается в гигантский цветок хризантемы». Не это ли, вопреки человеческим страданиям, символизирует непреходящую красоту жизни?



А. Стриндберг. «Шторм». 1873



А. Стриндберг. «Шторм в архипелаге. Летучий голландец». 1892



А. Стриндберг. «Берёза». 1892



А. Стриндберг. «Страна чудес». 1894



И. Гонсовска. Портрет Томаса
2007, 200x150



И. Гонсовска. Портрет Петуха, 2008, 200x150



И. Гонсовска. Я тебя люблю
2008, 150x100

ИЛОНА ГОНСОВСКА

От редакции: В декабре 2008 года в автомобильной катастрофе погибла Илона Северовна Гонсовска – прекрасный художник, многосторонне одаренный человек, убежденный защитник животных. В начале 2008 года она прислала в наш журнал своё эссе «Мартовские коты», сомневаясь – подойдет ли это нам «по теме». Подошло. У Илоны талантливое перо. («Сцена» 2008, №3). Вторая ее публикация оказалась, увы, посмертной. Признание в любви к Риге, латышам, морю. («Сцена» 2009, №1). Прошло уже более трех лет, но забыть Илону невозможно. Мы помним.

БЕЛАЯ ПТИЦА

Анна Бердичевская

Она окликнула меня при выходе из мебельного салона.
- Вы Анна Бердичевская? Я знаю вашу дочь. Меня зовут Илона Гонсовская. Я на машине, вас подвезти?

Я заметила ее еще в салоне, смотрела и - глазам не верила. Не то, чтоб писаная красавица, но – светится. Беспечальным и строгим светом...

И до сих пор видна в сумерках времени...

В тот день мы почти одновременно вышли на улицу. Время и местность за окном были самые мусорные, начало девяностых, вечер, декабрь, фонари не горят. А она показалась из дверей салона в белоснежном пальто, в белой широкополой и пушистой шляпе, высокая, стройная. Бледное, узкое лицо, яркие брови и рот, лунного цвета волосы светились на фоне витрины. Вдруг пошел запоздавший в том году снег. Закружились огромные хлопья, словно кто-то на небесах озаболел о соответствии этой... даме?.. Нет, скорее волшебной белой птице на длинных ногах, обутых в замшевые красные сапоги.

Что я делала в том богатом мебельном салоне, не помню. У меня тогда и квартиры не было, так что мебель никак не стояла на повестке дня. Возможно, речь шла о какой-то рекламе в мой журнал. Не запомнилось. Пробел. Но вот не запомнить Илону Гонсовскую было невозможно. Таких в России в те времена быть не могло. Да и сейчас таких нет... Сейчас немало богатых жен и дочек, пользующихся услугами стилистов и художников. А она сама была стилист и художник. Вполне умудрялась этим зарабатывать на жизнь и оставаться... не земной деловой женщиной, но именно птицей.

Илона опиралась на руку огромного бородача в кожаном пальто. Она называла его Митя. Однако за руль села сама. И машина – длинная, тяжелая, редкой марки, с люком и багажником на крыше – послушно покатила по снежной слякоти. Очень элегантная машина, но не по-женски, по-мужски элегантная.

Я вышла у метро, чтобы двинуть к своей временной берлоге на окраине Москвы. Мы успели договориться - встретимся в ЦДХ на выставке, где есть и ее работы. Началась дружба.

Ни разу Илона не поколебала это мое первое, навсегда засевшее в глаза и в сердце представление о ней.

У Илоны, как бывает абсолютный слух, было абсолютно цельное видение мира и себя в нем. В ее глазах, темных и нежных, мир, как и она сама, стремился к совершенству, к гармонии. Это не значит, что это у него хорошо получалось. Но она всей душой участвовала в его гармонизации. И каждую минуту она чувствовала свою миссию, свой путь в пространстве реальности, иногда, как я уже говорила, несчастной и мусорной. Она не уставала сохранять качество жизни, присущее ей самой. Илона знала свой маршрут в мире, ей это было дано. Так у перелетных птиц есть точный маршрут. Но вот что еще странно: врожденный вкус, врожденное чувство слова, врожденные стать и порода - ей и этого было мало. Она работала над собой, работала всегда. Она была строга, не до конца удовлетворена – внешностью, творческими успехами... Думаю, что и любимыми тоже. Впрочем, мы никогда об этом не говорили... Но Митя как-то раз мне пожаловался. Митя... Он курил длинные кривые сигары, которые, по его словам, специально для него скручивала на потном бедре одна смуглая мулатка на острове Свободы в Карибском море... Нет, он не был пижоном, он был толковый, знающий архитектор и успешный художник по интерьерам. При всем том, он был идеальным русским пьяницей. А Илона не выносила пьяных и похмельных, они оскорбляли ее вкус. На это Митя и жаловался...

Мы действительно встретились на выставке в ЦДХ, картины Гонсовской меня удивили. Это были громадные холсты, изображавшие море, светящиеся ночные города, холмы... Но героем каждого полотна был не пейзаж, а всякий раз другая, но всегда огромная и прекрасная кошка. С глазами мудрыми, отстраненными или детски наивными. Они валялись, нежились под солнцем или под луной на каменистом побережье, шастали на мягких лапах по ночным городам, отдыхали в жемчужных раковинах... Как странно, - подумала я, вспоминая свое первое впечатление об Илоне, - птица, которая до самозабвения любит кошек. Рискованно...

Это слово – риск, не раз приходило мне на ум в разных ситуациях за четверть века нашего знакомства. Она только в аварии на моей памяти попадала трижды.

Но риск был и в том, как напряженно, как истово она жила, как расставалась с любимыми, как защищала животных и вообще все живое, как противостояла быту и... некрасоте. Странно, но эта хрупкая художница была воительницей

Мы не так уж часто встречались с Илоной – Москва большой город, да и обе были заняты. И обе много путешествовали. Главным образом по делам, я - по журнальным, Илона по художественным. Она оформляла спектакли в Сибири и на Дальнем востоке, участвовала в выставках в Польше и в Латвии, ездила на своей машине с дочерью Каролиной на пленеры по странам Европы и вообще когда и куда хотела... куда хотела... Но когда мы встречались, это всякий раз был праздник. Иногда он совпадал с календарным, иногда нет. Открытие выставки, поэтический вечер, день рождения дочери, Старый новый год... Но и на пляже в Строгино, случайно в метро, в Царицынском парке. И, просто нечаянный заход в гости, мой с приятелем к ней, ее с друзьями ко мне. Она жила главным образом в своей мастерской, в Замоскворечье, в «одном дворе» с Анной Ахматовой, в десяти минутах ходьбы от меня, в те времена я жила на Павелецкой, сначала в съемных квартирах, потом в собственной. От наших встреч осталось много фотографий. Но, увы, никакие фотографии не передадут живой и, чего уж там, прекрасный образ Илоны Гансовской. Живой образ. Пожалуй, только фотографии Светланы Маковецкой (с которой мы обе, каждая по отдельности, а иногда и вместе, с нею дружили) Илону сохранили.

За годы и годы Живописные работы Илоны менялись. В них огромное место стала занимать ее любимая Латвия. Главным образом – небольшие пейзажи Латвии (позже, когда Илоны уже не стало, я тоже полюбила Латвию, подолгу там бывала, не только летом, но и зимой). И всякий раз с изумлением вспоминала ее латвийские пейзажи – до чего точны! А когда-то они казались фантастичными, не реальными вовсе. Нет, она писала их оказывается, очень точно, просто это была точность любви, точность нового, абсолютно самостоятельного и глубокого понимания). В пейзажи иногда совершенно

органично входили письмена, как бы рунические – польски, по-латышски... У нее появилось много «портретов на фоне пейзажей», главным образом, летящих птиц – уток и чаек, чаек, чаек. Но и ярких самолетов в синем небе над морем или над зеленой, или над песчаной землей, над камышами. Она стала больше работать в тепере, полотна стали небольшими, и такими радостными. А как-то раз я застала ее за работой над призами к Владивостокскому кинофестивалю – потрясающие призы – стекло и перламутр, морские раковины и звезды, которые она так любила, так всегда чувствовала...

Через несколько лет, внезапно и решительно, Илона продала московскую квартиру, сдала мастерскую, и уехала жить в Латвию, к заливу, над которым был развеян прах ее отца, писателя-фантаста Севера Гансовского. Купила квартиру в Риге, на улице Луны, в старом домике. Сделала ремонт, какой хотела, прислала мне фотографии, позвала в гости. Я не смогла съездить, а Маковецкая съездила и вернулась счастливая. Счастливая за Илону и за Каролину. У них все устроилось, живут, как в сказке, в по-настоящему своем мире...

Оставалось перевезти к себе в Латвию больную и старенькую мать Илоны. За этим она и поехала, как всегда, вместе с Каролиной, как всегда, на своей машине. Из Риги в Москву. И разбилась насмерть. В тридцати километрах от Москвы, на скользкой дороге, в самую длинную и ненастную ночь в году. За рулем была не Илона. Случилось что-то небывалое – Илона разрешила сесть за руль случайной попутчице, попросившейся доехать «на эзотерический конгресс в Москву»... Погибла только Илона. Каролина и пассажирка, севшая за руль, почти не пострадали физически.

Мы с Маковецкой были на панихиде в крематории Хованского кладбища. Илону отпевал молодой священник. В сумраке, при потрескивающих свечах, в молчании стояли друзья. Лицо Илоны было спокойно. После службы звучал Реквием Моцарта.

Прошлым летом я встречалась с Каролиной в Риге. Она учится в университете. Вместе со своим отцом Каролина развеяла прах Илоны над Рижским заливом.

«ЧТОБЫ ОТРАВЛЕНИЕ ПРОШЛО...»

Татьяна Спасоломская

Илонка любила море, балтийское...

Не всегда у студентов были деньги, чтобы смотаться в Ригу зимой. И вот Илонка нашла заказ-роспись стены в квартире.

«Можно жить, оплатят дорогу, может, даже заплатят что-то еще...кормить будут, молодая пара хочет необычные картины прямо на стенах, в новой квартире...»

О, чудо! Юра Устинов, Илона и я едем в купе, в Ригу, ложечки звенят в стаканах чая, билеты оплачены, сессия сдана, каникулы, а мы в Ригу- на работу!

В то время, на 4 курсе Суриковского института нас уже приглашали на постановки, и Юра ехал с нами на 1 день, а... а потом куда-то в другой город, в театр.

Илонка сказала, что мы можем ни о чем не беспокоиться – на стены она попросила наклеить белый ватман, а стены предложила разрисовать пастелью, углем, соусом...все она взяла с собой-на 2 стены.. мы не вдумывались, разрисовать, так разрисовать.

Приехали.

Утро. Тепло. Зима с дождичком. Квартира - по московским стандартам того времени- европейская, белый евроремонт с мебелью, огромные комнаты, угловой, раздвижной, на полкомнаты, мягкий серый диванище, огромный телевизор... полный холодильник еды, невиданной в Москве, вина, пиво - рижское, шведское, чешское...

Мы глянули на стены - а они все в горизонтальных пузырях, успокоили молодых, что это даже лучше- фактура...

Милые молодые хозяева приготовили кофе, оставили пирог и сразу уехали, улыбаясь и шутя.

Выпили кофе и не задумываясь, по илонкиному эскизу стали затирать бумагу... море, небо. О, Супер! Так как и надо - волны, облака, в середине стеклянный полупрозрачный шар, в нем чайка размахнула крылья. Илонка вырисовывает чайку, шар, а мы с Юркой трём море.

Пастель закончилась - перешли на уголь, к полу потемнее: «Правда, хорошо? «Хорошо, отлично!» - Представляете? Комната 20м.кв., сине-черное море. Голубого нет, белого нет. Мел достали - не помогает...

Пива выпили - не помогает. Картина 3хб готова, но в упор стоит 2-х спальная кровать и видеть эти затиры на ватмане с пузырями - глаз не радуется! Чайка тоже как-то пузырится, шар плоский... смотрим и переглядываемся: «Что делать?»

Ремонт в квартире только что закончился и мы увидели белую нитроэмаль. Взяли пылесос, зарядили на распыление и- чудо №2- как сквозь белый ласковый туман проступили волны моря, чайка, летящий шар остекленел неправдоподобно и мы тоже окосели. Краска-то

нитра, 3-4 слоя-зима или осень-холодно, но окна открыли, а маски не надели, сидим в полуобмороке, отравились - наслаждаемся полотном! Чайка крыльями так и машет - молодцы!

Все! Закончили. Шедевр. Обнялись. Расцеловались. Успокоились. Все-таки художники... из Москвы...

и, кашляя, со слезящимися глазами поехали в старую Ригу!

Юрке уезжать - он говорит: «...все, закончили... поезд сегодня...», а мы ему говорим - «давай пошлем телеграмму в театр...? На море поедем вместе...», «...ну давайте...», ... «... завтра еще детскую, по той же технологии, распишем!...как же мы без тебя?..»

И, Илонка, шатаясь от отравления, написала текст директору театра - «ЗАДЕРЖИВАЮСЬ ЭКЗАМЕНЫ ЦЕЛЮЮ ЮРА»-«Все, отправили», «...а какой текст?...» - «... ЦЕЛЮЮ ЮРА!» И, хохоча, мы поехали дышать зимней морской Юрмалой, ходить по торосам, смотреть на белых лебедей в прибое полыньи, пить кофе с рижским бальзамом... «чтобы отравление ПРОШЛО!!!»

PS: Может, мы уже и не были студентами, может, это было позже, но все равно - все было точно так же. Это была наша первая монументальная роспись!

Татьяна Спасоломская

Написала 23 декабря 2011 года.

воспоминание на память о любимой подруге Илоне Гансовской - так, маленький эпизод из всех наших чудачеств, что были С НАМИ, в ТО Время...

напечатала и сохранила - 16 января 2012г.

16

ПРО ИЛОНУ

Ирина Чередникова

Лето. 1983 год. Большая кампания молодых художников возвращается из Чехии, с выставки. Позади две недели веселой, шумной жизни, все болтают, пьют, целуются, ходят по вагону... Илона рисует. Единственная из всех. В маленьком блокноте рисует свои воспоминания о Чехии. Декабрь. Гурзуф. Штормящее море. Перламутровое солнце сквозь дымку. Ходим вдоль берега, собираем камни, перья, ветки, облизанные морем до белизны, чему-то радуемся. Вечером дешевое крымское вино, танцы под аккордеон, смех, разговоры, опять вино. Наконец, расходимся. А ночью во всем корпусе светится единственное окно-Илонка пишет картину. Картина большая и почти вся черная: вид Медведь-горы в лунную ночь. Черные кипарисы, черное небо со звездами, лунная дорожка, черные волны с белой пеной. Сюжет, как выразился ее учитель Курилко, вполне «комиссионный». Но была там какая-то затаенная печаль, нежность, сияние.

Мы много раз потом встречались в Риге, в Москве, в Питере, снова в Крыму, уже весеннем, но для меня Илона всегда с тех пор была окутана волшебным светом холодного, зимнего солнца, шумом моря, молодым смехом и печалью в ярком свете дня. Приезжаю в Москву. Вечером ужинаем на кухне. Говорит-надоела старая мебель, что-то надо придумать. Утром встаю-на белых дверцах, на холодильнике, везде-ярко-красные изящные мазки. Будто маковые лепестки летают по комнате... Книжки на полках стоят так, что верх корешков образует волну. Не по авторам, не по росту, а все в белых суперах и волной. Зеркало в нише поставлено под углом-что-бы не человек, а деревья и небо видны были сразу, еще при входе. И водочка в красивых каких-то цветных бутылочках, и в каждой-или чеснок, или перчик, разные всякие корешки и затеи, чтоб не просто, а с интересом.

Лето. Жара. Во дворе дома Тани Спасоломской в красном платье на зеленой траве лежит Илона, прикрыв лицо соломенной шляпой. На ней, устроился татьянин сиамский кот. У него драные уши и огромные черные яйца, а сам он жилистый с наглым взглядом на противной довольнотакими роже. «Он теперь гуляет и решил, видно, что ты - большая кошка»-говорит Таня. – «Может быть», смеется Илонка и, довольная, продолжает гладить кота. А на торпеде в машине-свой красавец-рыжий, пушистый, ухоженный. «Любит в машине гонять, вроде меня». И опять смеется. Нида. Лето какое-то холодное. На пляже сажу, плотно закутавшись в плед. Ветер, штормит, белая трава низко стелется по дюнам. Илонка стоит, смотрит долго, потом раздевается и спокойно идет в бурлящую черноту волн. Я не видела ее простуженной, с насморком, никогда не видела не причесанную, небрежно одетую, или, вдруг, заплаканную. Во всем-изящество, легкость, полет. К ней тянуло. На нее смотрели. Оглядывались вслед. Ею могли восхищаться. Она могла раздражать. Необычностью своей, непонятностью, экстравагантностью. Независимостью, авантюристкой, силой... Красотой! Машину водила решительно, легко. Двигалась главно, как-будто замедленно, с оленьей нежной грацией. Таскала рулоны холстов, подрамники, краски, тяжелое все, не жаловалась. Шутила: «Ну не выходить ведь замуж, только что-б выставки делать». Бралась, кажется, за любую работу. Холсты всегда большие-2х1,5 не меньше, задники в театре сама писала, дизайном занималась, фестивали делала. И все получалось! Мужская хватка в работе и почти детское неумение устроиться, приспособиться к

общепринятому. Без мужчин жить не могла и ни с кем не смогла ужиться. Чего в ней не было совершенно, так это мелочной деловитости, суеты, желания вписаться в контекст... За три месяца до ее гибели я была в Риге. Илонка показала выставку - последнюю свою выставку. Картины совсем новые, другие, не московские, вроде с теми-же сюжетами, но другие. На клеенке без подрамников. Тексты на полупрозрачном шелке, как свитки один за другим посреди зала. Много ездила, смотрела, менялась. Из живописи ушло академическое «мыло», тексты стали строже, точнее. Новая история начиналась. Воздух-другой. И сама она-худая, помолодевшая. Все так хорошо, так интересно! Столько жизни впереди! На что она жила? На какие деньги ездила? На ужин поджарила картошки - мелкой, совсем дешевой. Под окнами стоял «крайслер», а денег на бензин не было. Мало, кто догадывался, как ей бывало трудно. Не только практически где заработать, на кого опереться? Но просто с собой справиться - с такой вот - непохожей, большой, странной ... По миру летала-что-то искала своё, ей самой, может быть, непонятное. Уехала в Латвию-в места своей юности. Хотела время остановить, молодой остаться... Получилось... Один мой старый друг сказал, что рай это место, где цветут розы, огромные, с кочан капусты, а под розами-коты! Они везде- гуляют, сидят, валяются, спят, играют, большие и маленькие, рыжие, полосатые, белые, черные... У Илонки там, наверное, так-же. И ещё - море с маленькой красной машинкой на берегу.

О ЗВЕРЯХ И ЛЮДЯХ

Илона Гонсовска

Многие люди только *ПОХОЖИ НА ЛЮДЕЙ*, *ВЫГЛЯДЯТ, КАК ЛЮДИ*, но ими не являются.

Мое мнение о 1 Международном правозащитном Кинофестивале в Киеве такое:

По моему жизненному опыту – этот Кинофестиваль - редкое и достойное уважения явление!

Наконец-то собрались *НАСТОЯЩИЕ ЛЮДИ*, которые в состоянии действовать и думать не в сторону своей собственной выгоды, а для того, чтобы *ПОМОЧЬ, ИСПРАВИТЬ, СПАСТИ*.

... которым присущи чувства: любви, сострадания, справедливости, страстно стремящиеся изменить наш мир – такой прекрасный от природы своей и так чудовищно изуродованный в ходе человеческой деятельности; помочь тем, кого цинично и жестоко истязают.

...для которых такие понятия, как Этика, Нравственность, Совесть – реальны, и являются руководством к действию, а не сладкими и пустыми и лживыми словами.

Люди, способные взять на себя ответственность и заявить, что Не согласны с этим узаконенным, но – *ПРЕСТУПНЫМ и ПОДЛЫМ* устройством бытия, при котором современный человек, обладая высокими технологиями и способный сохранить Планету и все живое на ней – продолжает ее уничтожать, как самый темный варвар, издеваться и пожирать себе подобных – то есть живых существ, рожденных и живущих вместе с ним один раз на Земле.

Меня приятно поразило, что в числе организаторов, участников и приглашенных были не только пред-

ставители творческой интеллигенции, молодежь, но и бизнесмены, богатые люди, которых волнует не то, как бы еще эпатировать окружающих, в какую еще недвижимость (на Луне, что-ли?) деньги вложить, где оторваться и поохотиться, какую «тачку» очередную купить...

... а волнуют проблемы, достойные **ЧЕЛОВЕКА**.

Проблемы, требующие вмешательства Человеческого Разума с большой буквы.

Бизнесмены, готовые тратить свои деньги не на «себя-любимого» а на борьбу с варварством, против охоты, против вивисекции, на пропаганду вегетарианского образа жизни. При чем не ожидая от этой деятельности ни славы, ни прибыли. Я могу сказать, что этих людей **УВАЖАЮ**. Они – настоящие. Наконец-то мне было действительно интересно! Наконец - нечто серьезное и достойное, а не дорого обставленные проявления примитивных эгоистических инстинктов.

Например, познакомилась с молодым парнем-веганом. В разговоре, откинув льняную прядь с высокого лба, он сказал: «знаешь, я бы согласился жизнь отдать, погибнуть, если бы это побудило людей осознать весь ужас происходящего и прекратить мучения животных.» И я ему верю. Я бы и сама так. Но, к сожалению, это не поможет. Этот кошмар не исправить немедленно. За Любовь надо бороться.

Я мечтаю, надеюсь, что очень скоро, лет через 300 настанет момент, когда Мир наконец-то расколется пополам – и начнется **ВОЙНА, ВОЙНА ЗА ЛЮБОВЬ** - между теми, кто отстаивает свое «право» убивать и кто отказывается убивать. Как война за освобождение рабов.

Получился очень нужный, полезный Кинофестиваль. Каждый, кто вытерпел и отважился посмотреть страшные кадры – не ушел прежним. Нужно расшатать этот Камень Проклятья. Чтобы он свалился в пропасть и взошел росток Нового Сознания. Сознания человека Будущего. Иначе не будет никакого Будущего.

Интересная параллель:

В начале сентября я побывала со своей выставкой и в качестве главного художника на 5 международном кинофестивале стран Азии и Тихоокеанского региона во Владивостоке, для которого 5 лет назад создала фирменный стиль и оформление. Проходило все на высоком уровне, задействован был огромный интеллектуальный и финансовый потенциал, несоизмеримый с Киевским.

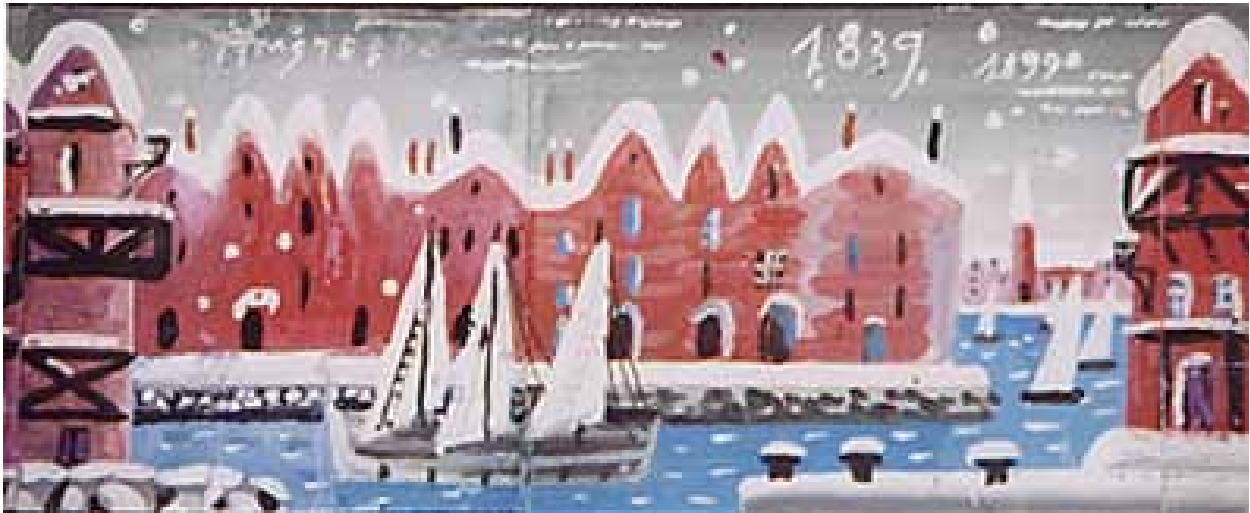
А по сути так: гигантские деньги тратятся на то, чтобы **РАЗВЛЕЧЬ** и на этом **ЗАРАБОТАТЬ**.

При всем моем уважении и восхищении некоторыми художниками, которые представляли свое искусство на этом кинофестивале (Отар Иоселиани, Сергей Бодров Старший и многое другие) - вся направленность, вектор - самовыражение Художника, желание показать себя, блеснуть, создать нечто еще не виданное...

При высоком профессиональном уровне и материальных возможностях – нет попытки кординально переосмыслить устройство бытия с точки зрения современного ума. Технологии и изоциренность интеллекта ушли далеко вперед относительно нравственных аспектов. Это уродливое несоответствие едет под горку как раз прямым к **ГИБЕЛИ ЗЕМЛИ**.

Тогда уж не пригодятся достижения адептов «современного искусства» и в космической горелой пыли, которая понесется в безмолвии, даже «пикселя» от этих выдающихся образцов «самовыражения художника» не задержится.

Я тут касаюсь только темы отношения человека к животному и не касаюсь тем правовых отношений внутри человеческого общества потому, что не охватить **ВСЕГО СУЩЕГО**. И потому, что положение животных **НЕСОИЗМЕРИМО** ужаснее любого проявления жестокости и насилия между людьми.



«Снежная королева» Е. Шварца. Академический театр им. М. Горького. г. Владивосток. Реж. А. Славский. Худ. И. Гонсовска. Премьера-февраль 2002.



20



«Снежная королева» Е. Шварца. Академический театр им. М. Горького, г. Владивосток. Реж. А. Славский. Худ. И. Гонсовска. Премьера-февраль 2002.

TAMPERE TALO

Татьяна Бодянская

Tampere Talo – крупнейший в Скандинавии мультифункциональный концертный комплекс, расположенный в сердце Тампере. Это второй по величине город Финляндии, порой оспаривающий с Хельсинки звание театральной столицы страны Суоми.

Спроектированный архитекторами Сакари Аартело и Эсой Пииронен, легкий, белоснежный, безупречно функциональный, **Tampere Talo** открыл свои двери в 1990 году. Сегодня - комплекс представляет собой квинтэссенцию северной архитектуры, площадку для конгрессов и выставок, а также прекрасно оборудованное театральное и концертное пространство.

Комплекс располагает тремя залами – главным залом, вмещающим 1835 мест, малым залом - в расчете на 500 и студией - на 170 мест, позволяющими проводить мероприятия практически любого формата.

Недавно в главном зале состоялась премьера «Тангейзера», поставленного силами городской Оперы Тампере. Несмотря на то, что полным ходом шёл демонтаж декораций и подготовка следующего масштабного мероприятия, главный специалист по технике **Юри Тервакангас** согласился ответить на мои вопросы.

Юри, чем объясняется такая «граненая» форма потолка зала?

Все дело в требованиях акустики. Грани и панели с определённым наклоном продуманы с тем, чтобы избежать стоящей звуковой волны.

Аверо Халме - замечательный мастер, который комплексно поработал над нашей акустикой.

Также, когда у нас симфонические концерты, оркестр, находящийся на сцене огораживается сзади панелями по линиям трапеции, что также делает звук качественнее. Вся отделка зала – из березы, что служит и визуальным целям.

А ещё наша акустика прошла, что называется, тест монеткой – звук от её падения слышен на последнем ряду, а это – более 50-ти метров от сцены. Лучшие места по всем параметрам – первый ряд балкона.

Что может предложить Tampere Talo относительно театральной техники?

У нас имеется всё необходимое сценическое оборудование. Верхняя, нижняя машинерии сцены позволяют ставить технически сложные, «тяжёлые» оперные спектакли. Возможности свето- и видеоаппаратуры – огромные.

Но если режиссёру нужны спецэффекты, мы обращаемся в компании, сдающие такую аппаратуру в аренду - RMC, AkunTehdas, EastWay.

Что касается декораций, то у Tampere Talo имеются собственные мастерские, здесь же, этажом ниже. Что-то заказываем в Эстонии, например - некоторые из декораций для «Тангейзера».

Глубина сцены составляет 16 метров, к тому же 8, 56 м авансцены (оркестровая яма за ненадобностью закрывается) – большие возможности, но сейчас все предпочитают компактные постановки!

Действительно, «Тангейзер» получился в стилистике ‘high-tech’ – спектакль будто собран из разрозненных блоков, но, думаю, зато техническим службам дышится свободнее!

Ну как сказать!..

В самом начале спектакля есть очень интересный эффект – огромный, струящийся алый занавес вдруг исчезает в одно мгновение. Напоминает занавес Кабуки, но не падающий вниз, а летающий сверху.

Да, верно, мы используем ‘Kabukireleasesystem’ – технология на принципе магнитных замков.

Что собой представляет производственное планирование в Tampere Talo? За какое время до премьеры технические службы получают задание?

Стратегический план составляется на 2 года. За год подключаются технические службы.

P.S.

Пожалуй, свойство Tampere Talo, выделяющее его среди многих европейских концертных комплексов – концептуальное единство, своеобразный, скандинавский инженерный почерк, полное воплощение замысла архитекторов. Относительно скромное по мировым меркам местоположение Tampere Talo сыграло в этом важнейшую роль. Ведь даже грандиозному проекту датчанина Йорна Утзона, Сиднейской опере, не удалось избежать противоречий и полноценно воплотить идеи блестящего архитектора.

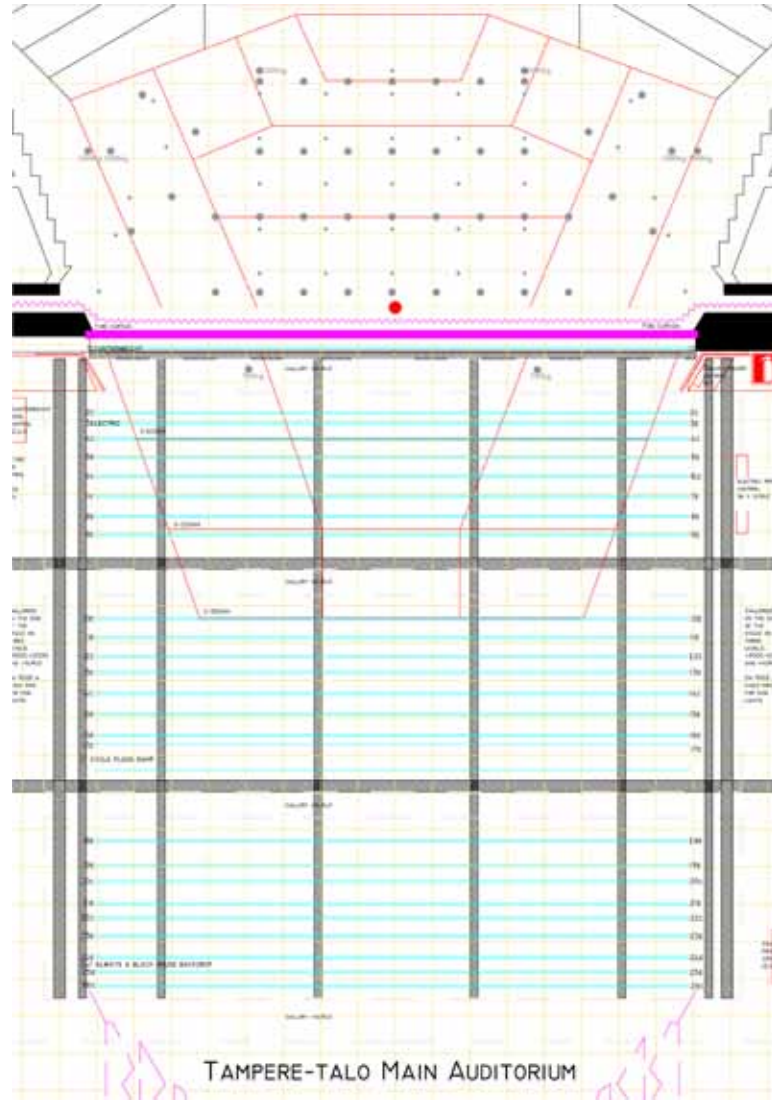
Постройка Tampere Talo в конце 80-х обозначила переход Тампере из статуса индустриального города в культурный центр, и качество зала уверило в этом окончательно.



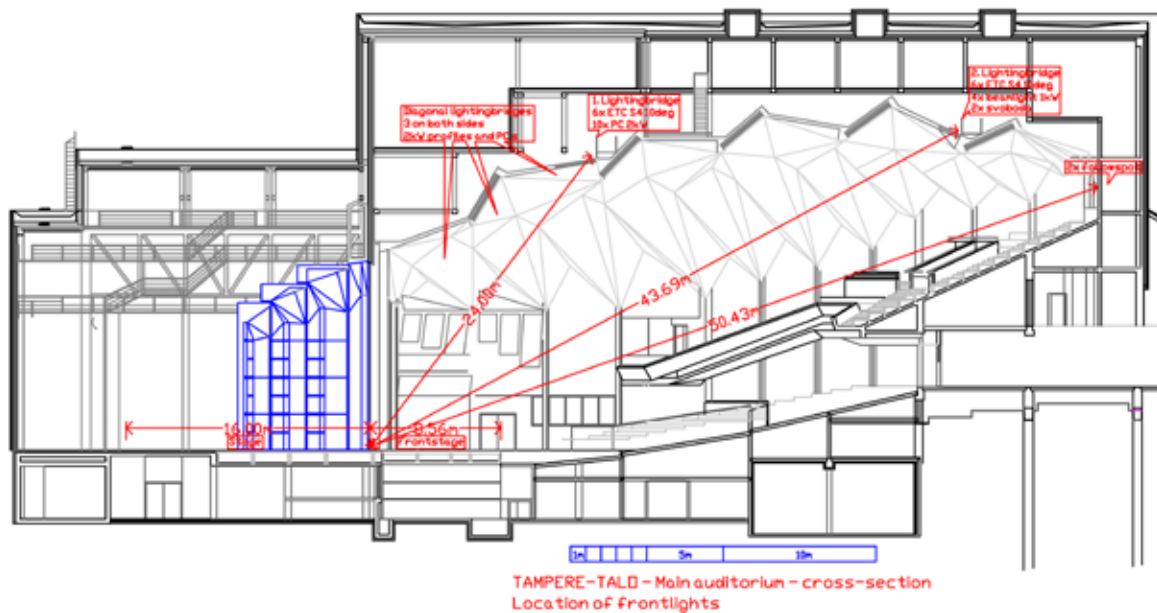
22



Фото© www.tampere-talo.fi



23



В ГЛАВНОЙ РОЛИ - АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН

Татьяна Никольская

«В главной роли - Александр Калягин». Выставка к 70-летию народного артиста России А.А. Калягина.
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
Московский театр «Et Cetera» под руководством А. Калягина
20 апреля - 30 мая 2012

24 **К**огда мне показали плакат с шаржем Юрия Богатырёва, на котором изображён Калягин в роли Оргона, я подумал как-то это странно. Конечно, «Тартюф» Анатолия Эфроса был великим спектаклем, но почему на плакате и на пригласительном билете к юбилейной выставке великого артиста должен быть изображён шарж? А когда мне рассказали про замысел праздничного вечера, я ещё больше растерялся - предполагается некое действие под названием «Праздник шута». Я подумал, а что, если бы мне предложили отметить свой юбилей в такой форме, как будто я не великий артист, сыгравший столько ролей в театре и в кино, а клоун, и я был вынужден себе признаться, что вряд ли мне хватило бы чувства юмора не обидеться, я бы, наверное, даже рассердился. Предположим один-два смешных номера, какой-то маленький капустник, на это я мог согласиться, но провести юбилейный вечер в стиле цирковой программы, нет, братцы, я бы точно обиделся, хотя вслух, может быть, и ничего не сказал. Но через пару дней утром в поисках новостной программы я наткнулся на финальную сцену фильма «Огни большого города». Эту сцену, я уверен, все помнят: бродяга только что вышел из тюрьмы, в которой он оказался из-за девушки, и он встречает её...

«Вот ещё один великий шут», - подумал я, не сумев сдержать своих слёз. Этот кадр с необъяснимыми глазами Чаплина достоин всех трагиков мира. Так что артисту справить юбилей как скомороху - на самом деле, это большой почёт», - Роберт Стура.

Наверное, для Александра Калягина эти слова его

любимого режиссёра Роберта Стура важнее всех сказанных и всех написанных хвалебных критических отзывов. Чарли Чаплин с детства был его кумиром, он в него влюбился, увидев по телевизору семилетним мальчиком.

Свой восторг перед гением Чаплина сохранил до сих пор, сегодня в кабинете художественного руководителя театра «Et Cetera» висит портрет Чарли Чаплина.

А вот ещё строки, написанные уже другим режиссёром, с ним работавшим, Камой Гинкасом: «Калягина народ любит, прежде всего, за тётку Чарлея. То есть за то, как он сыграл тётку. Он замечательно её играет, но мне нравится и другое: насколько потрясающе он существует в прологе, снятом в чаплиновском стиле. Многие артисты пытались Чаплина имитировать, даже конкурсы такие устраивали. Это ведь совсем не так просто. Но калягинский бродяга был и не Чаплин вовсе - это был... Калягин, человек совсем другой весовой категории, другой пластики, но каким-то непонятным образом присвоившим манеру чаплинского бродяги. Это было классно».

О «гротескной пластике чаплинского человечка» напишет и Алексей Бартошевич, описывая, как играет Калягин Шейлока в спектакле Стура по пьесе «Венецианский купец» У. Шекспира. Стилем трагической клоунады он назовёт игру артиста в сцене избиения еврея, задумавшего свой безнадежный бунт против несправедливого мироустройства.

Трагический клоун - может быть, это и есть то главное определение, тот ключик, который откроет нам потайную дверь в его творчество. Но не надо оболь-



Ю. Богатырёв. А. Калягин в роли Оргона. Шарж.
«Тартюф» Ж. Б. Мольера.
МХАТ им. М. Горького, Москва. 1981

щаться, «ключиков» у Калягина много, и хранит он их, тщательно оберегая от чужих глаз. Калягин из тех художников, которые нигде и никогда явно, до конца не обнаруживаются. За любой его ролью всегда остаётся нечто не досказанное. И это не то, что называется подтекстом или вторым планом роли, это совсем другое. Какой-то иной, вне роли объём содержания, который невозможно разгадать. И в этом особая притягательность калягинского таланта, он ускользает от прямых определений, «вываливается» из любого амплуа, не трагик, и не комик, он существует где-то на рубеже, в той пограничной зоне, куда мало кто рискнёт сунуться.

«Калягин для меня «неуловимый Янус», он обладает очень интересным актёрским качеством, редким и очень важным, на мой взгляд, - он неухватим. Он выскользывает. Это значит, что он не приговорён своей фактурой к определённому внутреннему миру, определённым ролям. Он может быть любым», - это уже Никита Михалков.

Калягин действительно может быть любым: мольеровским Оргоном и вождём революции, любимой Тётушкой и чеховским Платоновым, «вселенским коверным» Папашей Убю и пронзительно трогательным Дон Кихотом, одиноким стариком Крэппом и трагическим мудрецом и философом Просперо. Роли можно перечислять и перечислять, их сыграно много, более ста. Роли в театре, кино, на телевидении, а ещё и мультфильмы. «...в случае «Сказки сказок» я слышал изображение твоим голосом... Ты большой актёр и не можешь себе позволить снижение, даже если речь идёт о пригоршне междометий. Я полагаю, что вообще разнообразием междометий отмечается актёрский уровень. Феноменальность твоей жизни на мультипликационном экране в том, что ты, Александр Калягин, можешь держать паузу и она слышна, а тебя нет на экране», - признался ему Юрий Норштейн.

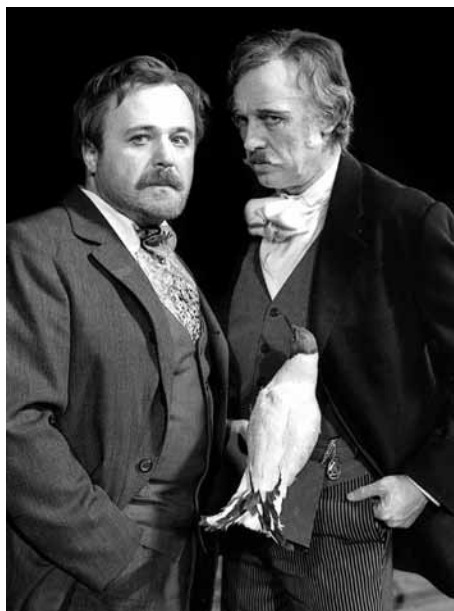
«По природе я настолько актёр, что и в жизни стараюсь играть...» - элемент игры действительно есть во всём, что делает Александр Калягин. В любом кабинете - в своём театре, в СТД, в Общественной Палате - он, как и на сцене, играет виртуозно. Как истинный мхатовец (около 30 лет во МХАТе) он действует чётко в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами и всегда живёт «по правде». Но, будучи ещё и истинным вахтанговцем, он всегда чуть-чуть иронизирует над этой «правдой», и, прежде всего, иронизирует над самим собой. Самоирония - это его защита, его охранная грамота. Она сообщает ему «лёгкость бытия» в чиновничьих креслах, уберегает от бюрократических недугов. Когда впервые он появился в Союзе театральных деятелей, потрясая живыми интонациями, на ходу рассказанным анекдотом, громким смехом, все растерялись. Суровая секретарша, многие годы проработавшая при разных начальниках, и видевшая своё высокое назначение на земле в том, чтобы не допускать в священный кабинет, была шокирована - высокие двери открылись для всех желающих.



А. Калягин в роли Поприщина. «Записки сумасшедшего» по Н. Гоголю. Режиссёр Ю. Вертман Театр им. М. Ермоловой, Москва, 1968



Кадры телефильма «Здравствуйте, я ваша тётя!» Режиссёр В. Титов. 1975



А. Калягин в роли Бориса Алексеевича Тригорина. «Чайка» А. Чехова. Режиссёр О. Ефремов МХАТ им. М. Горького, Москва. 1980



Александр Калягин и Анатолий Эфрос на репетиции спектакля «Живой труп» Л. Толстого. 1982



А. Калягин — Шейлок. «Шейлок (Венецианский купец)» У. Шекспира. Режиссёр Р. Стурюа. Театр «Et Cetera», Москва. 2000



А. Калягин — Папаша Убю. «Король Убю» А. Жарри. Режиссёр А. Морфов. Театр «Et Cetera», Москва. 2001

«Саша - это шаровая молния. Я не знаю, называл ли его кто-нибудь так раньше, или мы сделали это первыми, но определение абсолютно соответствовало особенностям его характера, таланта и поведения. Саша - движущийся загадочный светящийся шар, в котором таится неизвестная и до сих пор не исследованная учёными энергия громадной силы», - скажет о нём Сергей Юрский.

...«Мне 35 лет!», - кричал калягинский Платонов в фильме Михалкова, с ужасом понимая, что его жизнь прошла мимо. «Ни черта не сделал» - это станет лейтмотивом и жизни самого Калягина, он и сейчас продолжает так жить, стремясь успеть сделать как можно больше. Хотя им сыграно столько ролей, и каких (!), он режиссёр спектаклей и фильмов, у него множество всякого рода международных и отечественных премий и наград, он создал театр, более 15 лет защищает интересы театрального сообщества России, работает в Общественной Палате... И всё это делает образцово, он - «образцовый» артист, Александр Калягин.

«Образцовый артист», - так сказал о нём Анатолий Эфрос. «Мысль о Калягине пришла от реальной встречи с актёром, которого я уверенно могу назвать эталонным, образцовым. Вдруг в один прекрасный день мне стало казаться, что Калягин может сыграть всё: и Гамлета, и Федю Протасова, и Оргона. Во-первых, он действительно понимает, что такое содержание роли. Он актёр содержательный. Сейчас я вижу, что, когда Калягину не хватает содержания, - он раздражён. Калягин может целый кусок роли сыграть на репетиции без слов, на тарабарщине, а содержание будет понятно. И я в зале заплачу или засмеюсь. Во-вторых, у Калягина абсолютный слух. Ему ничего не надо объяснять логически, формулами. Можно подбросить краску - и он её тут же уловит. Калягин глазами схватывает все цепко-цепко. С ним перебрасываешься образами, а не понятиями. От моих показов, от моего напора могут устать все - но не Калягин. Он похож на мячик или на кубарь - три-четыре часа катается по сцене со страшной силой.

Ещё я могу сказать про Калягина, что он очень уютный. Он уютный в мизансценах - сразу что-то обживает, устраивается, и всё так живо, так сочно! Так вкусно, хочется сказать. Когда он на сцене, всё становится прочным. Для него нет заданий, которые он не мог бы выполнить. Любой гротеск - пожалуйста! Причём всё это он выполняет как-то по-своему. Он замечательно умеет подавать реплики - не подавая их. Говорит скороговоркой, но скороговорка эта абсолютно внятна. Он вкрадчивый - вот точное для него определение. Вкрадчивый, но положит все реплики как надо, загонит их, как «бильярдные шары» - из книги «Продолжение театрального романа» А. Эфроса.

С ВЕРНИСАЖА

Ирина Бабец

Фотোগрафии с мизансценами спектаклей, теле- и кинофильмов, в которых играл Калягин на протяжении всей актёрской судьбы, снимки, сделанные на репетициях, а также фотографии из личного архива, где Калягин в главных ролях, составили основное содержание выставки. Центральная предметная композиция «Дорога желаний», созданная художником-дизайнером выставки Василиной Очередной из реквизита и декораций спектаклей с участием Александра Калягина, приглушив пафосность повода выставки, сделала её пространство мечтательно-уютным, сообразным образу артиста.

Генеральный директор Театрального музея имени А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов, открывая выставку, отметил, что шарж Юрия Богатырёва, на котором изображён Калягин в роли Оргона в спектакле «Тартюф», выбранный самим героем выставки в качестве обложки её каталога и главного визуального акцента самой выставки, отражает характер и эмоциональный накал представляемого в музейных стенах повествования. Он подчеркнул, что экспозиция «В главной роли - Александр Калягин» сложилась благодаря успешному творческому сотрудничеству Театрального музея имени А. А. Бахрушина, музея МХТ имени А. П. Чехова, Музея кино и Московского театра «Et Cetera» под руководством Александра Калягина.

Режиссёр Николай Шейко о годах жизни Александра Калягина в театре сказал как о любви: «Любовь с первого взгляда - это Калягин и зрители. Первая любовь – это Калягин и театр, его друзья и коллеги. Взаимная любовь – это Калягин и театр».

Народный артист СССР Владислав Пьявко, говоря о любимых ролях Мастера, восхищался многогранностью таланта и актёрской энергетикой Александра Калягина.

Любимец публики Александр Калягин выступил на вернисаже с присущей ему скромностью и самоиронией: «Возможность смотреть и слышать себя со стороны - это как попасть в другое измерение...». Обращаясь к организаторам и гостям выставки со словами благодарности, он сказал: «Такие мероприятия – это, скорее, работа на память наших близких... Уникальна сама миссия музея, сохраняющая и представляющая наш театр для современников и потомков».

Фото с вернисажа: Леонид Бурмистров





28



ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЫ РОССИЯ XX ВЕК

Алексей Шульпин

Часть первая. Студийное движение.

Разнообразные художественные искания начала 20 века, впечатляющие достижения отечественной драматургии и сценического искусства - А.П.Чехов, К.С.Станиславский, В.Ф.Комиссаржевская, Вс.Э.Мейерхольд, А.Я.Таиров, М.А.Чехов, Евг.Б.Вахтангов, общественно-экономические реформы, социально-политические потрясения резонировали и отзывались небывалым размахом студийного театрального движения. В первые послеоктябрьские годы оно было поддержано новой властью, причем в соответствии с достаточно широкой социально-художественной программой, включавшей и общезначимые и сугубо классовые, "пролетарские" ценности. Надо отдать должное первому послеоктябрьскому правительству и наркому просвещения А.В.Луначарскому, который, излагая основные принципы "театральной политики" тех лет, писал в 1919 г.: "Мы будем продолжать, во-первых, сохранять, облагораживать и приближать к народным массам театр прошлого в его лучших, характернейших психически и исторически богатых формах; во-вторых, мы будем всемерно содействовать умножению и возвышению студий, творящих нового революционного артиста и новый революционный репертуар".

Студии открывались повсеместно: при столичных и периферийных театрах, отделах народного образования, рабочих клубах, пролетарских культурно-просветительных организациях (Пролеткультах), армейских политотделах. Революционный романтизм, волна утопических социально-культурных, художественных идей, планов, программ, лозунгов (коммуны на селе, города-коммуны, программа Пролетарской культуры, Мировая революция, Театральный Октябрь и пр.) выливались в организацию студий. Это были опытные, самодеятельно-практические, коллективные действия по выработке революционного искусства, нового человека, коммунистического образа жизни. "Получился, с одной стороны, широчайший разлив самого форменного и по большей части пустого лю-

бительства, а с другой - великий наплыв во всякие театральные школы, курсы, студии, театральные мастерские. Они, как веснушки, усыпали все лицо земли русской. И все это необозримое множество, в чаянии, что родит оно из себя новый театр, финансировалось, субсидировалось, снабжалось, поглощало громадные средства, государственные, местные, профсоюзные, всякие иные...".

Руководители рабочих и красноармейских студий и студийцы получали рабочий и красноармейский паек. Заявившие о себе студии, как правило, получали в свое распоряжение конфискованные особняки. В 1919 году Н.Виноградов - инициатор и создатель петроградской Театрально-Драматургической Мастерской Красной Армии - с мандатом политуправления, на персональном мотоцикле разъезжал по казармам, отбирая нужных ему людей. Под Мастерскую был выделен один из лучших особняков в центре города. Известный впоследствии режиссер и театральный педагог Н.В.Петров в 1920-м. получил для студии помещение бывшего ресторана и несколько возов мебели.

Творчески зарекомендовавшие себя студийные коллективы довольно быстро и без особенной волокиты профессионализировались.

Движимые разными побуждениями: идейными, творческими, материальными, конъюнктурными, - в студии пришли молодые талантливые и энергичные руководители из профессиональной среды. Упомянувшийся Н.Виноградов начинал как актер Передвижного театра П.П.Гайдебурова, известный актер А.Мгебров руководил петроградской студией «Арена Пролеткульта», В.Смышляев - актер и режиссер МХТ и I студии - возглавил Центральную студию Московского Пролеткульта. Здесь же недолгое время работал Михаил Чехов. Интенсивнейшую студийную деятельность развил в те годы Евг.Вахтангов. Он ставил спектакли и играл в I студии, давал уроки во II студии МХТ, школе-студии А.О.Гунст, руководил своей - Студенческой,

затем III студией МХТ, преподавал и режиссировал в еврейской студии "Габима". А.Д.Попов - актер МХТ и I студии - в поисках заработка и творческой самостоятельности уехал в Кострому, открыл при ГубОНО (Губернском отделе народного образования) Театр студийных постановок и, одновременно, возглавил студию Первого рабочего социалистического клуба. В губерниях и уездных центрах студиями руководили не только актеры и режиссеры провинциальных театров, но и журналисты, педагоги.

В полное неожиданных поворотов, резких перепадов время студии не чурались неожиданных способов поддерживать свое существование. Агитстудия Петроградского Губполитпросвета под руководством В.Шимановского в годы нэпа организовала коммуны в отведенном ей особняке, где студийцы жили, совместно питались, репетировали и играли спектакли. Коммуна управлялась Советом бытового уклада, с подотделами - питания, общежития, производственно-хозяйственным. Чтобы изыскать средства для существования, студийцы организовали мастерскую игрушек, затем швейную мастерскую и сбывали свою продукцию на рынке.

30 Студийное движение рубежа 10-20-х гг. породило как "чистые" по своим функциям студии-школы, например, "Пролетарский актер" М.Чехова, большинство губернских, районных студий Пролеткульта и отделов народного образования, студии-лаборатории такие как "Театр четырех масок", "Мастфор", "Экспериментальная студия С.Радлова", а также и полифункциональные образовательные студии-театры (Экспериментальный театр В.Всеволодского-Гернгросса, студийный Новый театр Ф.Комиссаржевского, студия Ю.Завадского). К последним следует отнести и многие коллективы, возникшие на волне революции и Гражданской войны. Эти студии выступали в роли катализаторов и синтезаторов идей, приемов, форм массового агитационного театра: Театрально-Драматургическая Мастерская Красной Армии, Агитстудия Губполитпросвета, студия при Доме коммунистического воспитания им. И.Глерона - будущий ТРАМ, Арена Пролеткульта (Петроград), Центральная студия Пролеткульта в Москве и др. Обучение любителей актерскому ремеслу здесь совершалось в ходе сочинения (часто коллективного) сценариев и подготовки представлений.

В этот период не было и не могло быть ни мировоззренческого, ни социального, ни эстетического единства. Различны были организационные и экономические основы существования студий, разномастен духовный, творческий, нравственный потенци-

ал их организаторов и руководителей, несовместимы цели их деятельности.

Но было и нечто общее, что позволяет говорить о студийной эпохе конца 10-х - начала 20-х годов как о целостном, едином явлении. Ни до, ни после этого периода в России не возникало таких разнообразных возможностей для рождения студий или подобных им театральных организмов. Дореволюционные частно-предпринимательские, послереволюционные "военно-коммунистические" и нэповские условия, отчасти заменяя, а в значительной степени дополняя друг друга, создали уникальные возможности для соединения личной инициативы и меценатства частных лиц, государства (Наркомпрос, армейские политотделы), общественных организаций (профсоюзы, пролеткульт).

Благодаря массовости студийного движения и наличию молодежных начинаний, в эти годы произошла своеобразная "цепная реакция", небывалый выброс творческой энергии, возникла особая студийная атмосфера. Она создавалась и питалась не только безусловными достижениями тех лет, вроде вахтанговских постановок "Эрика IV" и "Принцессы Турандот", но всем наличием разнообразных и разномасштабных студийных поисков, независимо от социально-политической, эстетической направленности, творческих результатов. В полное неожиданных поворотов, резких перепадов время она поддерживалась сознанием самой возможности самоорганизоваться, пробовать, доступностью сценических классов и подмостков.

Отношение государства, его идеологических органов к студийным формам резко изменилось во второй половине 20-х годов. Пресса начала писать о "студийной вакханалии", "студийном перепроизводстве", необходимости упорядочить, организовать, поставить студийное дело на высокий профессиональный уровень. В 30-е, когда за наведение порядка в культуре взялись высшие идеологические органы, студии начали сливаться, помимо желания и художественной совместимости. К примеру, студия Р.Симонова была объединена с Центральным театром рабочей молодежи, студия Н.Хмелева со студией М.Ермоловой, театр-студия Ю.Завадского отправлена в Ростовский театр им. М.Горького. В 1936-м прекратила существование студия А.Дикого. Студийный театр, утверждалось на страницах профессионального журнала, "эпизод в жизни предреволюционного искусства - театр этической идеи, сложившийся под влиянием толстовства и пропагандирующий "царство божие" внутри себя".

Но студийный дух не умер. Даже в тяжелые годы репрессий ростки студийности пробивались в твор-

ческой, педагогической деятельности А.Д.Попова и М.О.Кнебель, других педагогов, учеников и последователей К.С.Станиславского. В трагическом 1937-м С.Штейн, ученик И.Н.Берсенева, открыл юношескую студию в ДК Автозавода им. Сталина. Огромной популярностью в Москве предвоенных лет пользовалась Арбузовская студия.

В 50-х годах, с наступлением хрущевской "оттепели", студии вновь были востребованы театром, молодой порослью деятелей профессиональной и любительской сцены. Это было связано с восстановлением наследия "формалистов" Вс.Мейерхольда и А.Таирова, "толстовца" Л.Сулержицкого, эмигранта М.Чехова. Появлялись публикации, возвращавшие студии в историю театра, развеивавшие легенду о студиях - сборищах заговорщиков-формалистов. В 1956 г. журнал "Молодая гвардия" опубликовал воспоминания А.Арбузова о своей студии. В 1957 г. журнал "Театр" напечатал статью П.Маркова "Рассказ об одном сезоне (1918/19)", многие страницы которой были посвящены студийным театрам и экспериментам. Тот же журнал в 1958-59 годах опубликовал воспоминания И.Ильинского "Сам о себе", вышедшие отдельной книгой в 1961-м. Затем последовали книги второй половины 60-х: "Правда театра" П.Маркова, где повторно печатались статьи 20-х гг. "Новейшие театральные течения" и "Первая студия МХТ (Сулержицкий - Вахтангов - Чехов)", сборники статей, писем, документов Вс.Мейерхольда, Евг. Вахтангова, А.Таирова, Л.Сулержицкого, воспоминания о них, книга К.Рудницкого о Мейерхольде, "История советского драматического театра" и другие издания.

Связь новых студийных начинаний с исторически сложившимися очагами студийности была очевидной. Из школы-студии МХАТ вышли О.Ефремов и актеры, основавшие "Современник" (1956). И хотя только эта группа назвала себя Студией молодых актеров (позднее - театром-студией), ряд молодых мастеров и коллективов, начинавших в те годы, на каком-то этапе своего пути испытали влияние студийности. Из мхатовской "школы" М.О.Кнебель и Н.В.Петрова в ГИТИСе вышел А.Эфрос, который лучшие свои постановки в театрах им. Ленинского комсомола, на Малой Бронной осуществил с группой актеров, объединенных на студийной основе (А.Дмитриева, О.Яковлева, Н.Волков, Л.Дуров и др.). В Ленинграде с явным уклоном в студийность работал З.Корогодский.

Студийные формы отвечали коренным потребностям самоорганизации поколения шестидесятников и насущным задачам естественного обновления театрального искусства. Во многом благодаря студиям российский театр 60-80-х годов XX века достиг выдающихся успехов, завоевал популярность в стране и во всем мире.

Продолжение в следующем номере

В СМОЛЬНИНСКОМ КЛУБЕ И МОЛОДОМ ТЕАТРЕ 1922-1924

ЮРИЙ ЛАВРОВ

Глава из книги «Сцены и годы. Воспоминания». Печатается с сокращениями*



Ю.С.Лавров. Сцена и годы. Воспоминания
о Ю.С. Лаврове // М.: СТД РСФСР, 1989

32

Как-то осенью 1922 года пришел ко мне Сергей Ланговой, мой приятель, очень темпераментный, симпатичный человек, и прямо с порога предложил: «Юрка, давай организуем свой театр!» Он, словно, угадал мою мечту, и я ответил – Давай!

Мы знали актрису Ольгу Тестову, муж которой был заведующим клубом в Смольном, клубом с хорошей сценой. После недолгих переговоров нам эту сцену и зрительный зал отдали, но Тестов сказал: «Вы, ребята, тут хозяйничайте, только предупреждаю – денег я вам не дам. Декорации, какие вам нужно делайте сами, если, конечно, найдете доски и прочий материал».



К.Б. Кустодиев. Портрет Ю. Лаврова

Итак, площадка у нас появилась, да еще какая площадка! <...>.

Мы быстро обосновались в Смольном, и 1 октября 1922 года открыли сезон пьесой М-Е.Грацие-Делле «Катастрофа» <...>. Пьесу ставили я и Павел Харитонов. Он учился в каком-то художественном училище и считался знатоком. Работая над спектаклем, каждый из нас заботился, прежде всего, о том, чтобы не было скучно. Нам почему-то казалось, что если люди просто сядут и просто начнут говорить друг с другом, то зрителям такое представление не понравится. Поэтому на сцене все непрерывно двигалось, и все непрерывно бегали.

На премьере «Катастрофы» присутствовал председатель Петроградского отделения Союза работников искусств, бывший актер. После спектакля он пришел за кулисы и, одобрив в принципе наше начинание, сам спектакль, естественно, разнес. Первый шаг оказался, мягко говоря, не очень удачным. Но обратного пути уже не существовало. С Большим драматическим театром мы порвали¹, ушли от старших товарищей, обладавших огромным опытом, от подлинной культуры и высокого мастерства. Ушли, не имея почти никакого представления об актерском, и тем более, режиссерском искусстве. И все-таки ушли! Для чего? Для самостоятельной творческой работы. Во имя этого и началась наша новая жизнь полная труда, лишений, провалов и только иногда отмечаемая маленькими победами <...>.

Как же существовал, вернее начал существовать, этот мало кому известный сейчас, но все-таки театр? <...>.

* В «Сцене» №6 (74), 2011 мы опубликовали главу из книги Ю.С. Лаврова «Сцены и годы. Воспоминания» - «Мейерхольд и театр его имени. 1925 -1926»

Все делалось коллективно. Коллектив утверждал или отклонял кем-то предложенную пьесу, коллектив назначал режиссуру, распределял роли <...>. Труппа у нас подбиралась дружная, по-настоящему спаянная. В нее вошли бывшие студийцы В.В.Максимова, те, что вместе со мной ушли из БДТ, и несколько актеров, с которыми летом 1922 года мы играли на разных площадках <...>.

Однако энтузиазм энтузиазмом, а спектакль должен быть спектаклем. Какими дружными и спаянными мы ни были, но вскоре нам стало ясно, что без помощи профессионального руководителя сохранить свое детище нам не удастся.

Первым нашим педагогом и режиссером стал Николай Райдт. Он выдавал себя за ученика К. С. Станиславского, но, скорее всего, был просто неудачливым актером, который решил создать в Смольном свой театр, а если и не сумеет, то хотя бы немного подзаработает. Я не берусь осуждать его. Он сделал для нас достаточно много, чтобы вспомнить его добрым словом. Под руководством Райдта мы поставили «Мораль пани Дульской» Г. Запольской <...>.

На смену Райдту к нам пришел Борис Евгеньевич Деген-Ковальский <...>. Выходец из Передвижного общедоступного театра П.П.Гайдебурова и Н.Ф.Скарской, он имел за плечами хорошую театральную школу <...>. Правда, режиссером он оказался суховатым, да еще с явным уклоном в мистику...

В Смольнинском клубе мы поставили много пьес <...>. Все для спектаклей мы делали сами, а костюмы привозили из прокатной мастерской – бывшей костюмерной Лейферта² <...>. Работали над декорациями, как правило, ночью. Иногда неделями не уходили из Смольного. Там же за кулисами, на бывших роскошных диванах, оставшихся клубу в наследство от Института благородных девиц, обычно и засыпали. Командовал всеми в такие моменты Олег Лебедев. Он больше других понимал, как следует делать и устанавливать декорации, подбадривал тех, у кого опускались руки, и главное ухитрялся каким-то образом добывать ситный, а иногда даже колбасу и постный сахар. Эти продукты и составляли тогда

основное наше «меню». Ведь денег мы не получали. Если что и появлялось в нашей скудной кассе, то все уходило на прокат костюмов и на покупку материалов <...>.

К сожалению, наши спектакли почти никто не рецензировал и о неудачах своих и о маленьких победах могли судить только по реакции зрителей – в основном курсантов, красноармейцев и случайных посетителей района <...>.

В Смольнинском клубе мы играли несколько месяцев. А потом перебрались в другую часть города в конце Лиговки <...>. В Народный дом Паниной, построенный до революции по инициативе и на средства графини С.В.Паниной, теперь это здание принадлежало Дому просвещения имени Некрасова, а заведовал домом Владимир Наумович Нагли <...>

вот под крылышко этого замечательного человека мы и попали. Он, как и Тестов не мог помочь материально. Зато морально поддерживал постоянно. Его на редкость внимательное отношение к нашей полуребяческой деятельности, вовремя сказанное слово, даже ироническое, но никогда не обидное замечание укрепляли общую веру в возможность достижения художественных результатов.

Самое главное, что волновало нас в тот момент, – как нам называться. Остановились на названии Молодой театр. Молодой, не только потому, что все мы молоды. В это слово вкладывался и другой смысл – значит призванный

внести в искусство что-то новое, хотя в чем, собственно заключается это новое, никто из нас не знал <...>.

Открылись мы в новом помещении и под новым названием 18 февраля 1923 года пьесой «Катастрофа». Потом играли «Слугу двух господ», «Проделки Скапена», «Дни нашей жизни», «Даму из Торжка» и другие спектакли, поставленные еще в Смольнинском клубе. Состав труппы к этому времени расширился. Режиссировал по-прежнему Б.Е.Деген-Ковальский.

Молодой театр являлся трудовым коллективом, т.е. актерским товариществом, работающим на самооплачиваемости, и входил в систему фабрично-заводских театров при Губполитпросвете, а с осени 1924 года под-

**ЛЕНИНГРАДСКИЙ
„МОЛОДОЙ ТЕАТР“**

Режиссеры—постановщики театра
С. Э. РАДЛОВ и **Вл. Н. СОЛОВЬЕВ**
От рук **Юр. С. ЛАВРОВ.**

АДРЕС МАСТЕРСКОЙ:
Ленинград, Просп. Володарского, 42.
Телеф 146-42

Заказы на выездные спектакли
принимаются по телефонам **127-40**
412-13 и **Посредрабис 533-01.**

Все пьесы идут в полном
сценическом оформлении.

РЕПЕРТУАР:

БЕСПРИДАННИЦА
А. Островского. Драма в 4 д.

РОСТ А. Глебова.
Пьеса в 4 действиях, 8 карт.

РАЗЛОМ Б. Лавренева. Пь 4 д.

СЛУГА ДВУХ ГОСПОД
Гольдони. Комедия в 3 д., 1-я картина

ЧУДЕСА В РЕШЕТЕ то
Комедия в 4 д.

КАТАСТРОФА (Последний взрыв)
Делла Граци. Революц. драма в 4 д.

«Молодой театр». Ленинград. 1927 - 1928. Афиша

чинялся еще и Посредрабису (Посредническое бюро по найму работников искусств)...

Наша работа в Доме просвещения имени Некрасова ничем не отличалась от работы в Смольном. По-прежнему все более или менее серьезные вопросы решали на общих собраниях, по-прежнему блуждали в поисках своего пути в искусстве и по-прежнему никак не могли понять, чего же собственно хотим <...>.

И тут нам, можно сказать, повезло. В театре начала работать Любовь Дмитриевна Басаргина-Блок³. На первых порах нас это очень обрадовало. Любовь Дмитриевна занималась с нами речью, учила носить костюм, много рассказывала о своих встречах с интересными людьми. Словом, всячески помогала нашему творческому и культурному росту. Она поставила несколько спектаклей. Некоторые из них по сравнению с тем, что мы делали раньше, были просто высококачественными.

Однако вскоре снова почувствовалась неудовлетворенность. Мы находились под влиянием режиссерских идей Мейерхольда, Таирова, Форрегера⁴, видели спектакли Грипича⁵ в театре новой драмы на Моховой, смотрели поставленную Евг.Вахтанговым «Принцессу Турандот», и головы у нас кружились от желания вырваться из узких рамок «обыденного театра» <...>. Хотелось чего-то нового, свежего <...>. Как найти того, кто поверил бы в нас и кому готовы поверить мы? Кандидатур обсуждалось много, но все они по разным причинам отвергались, пока Константин Жерве не предложил обратиться к Владимиру Николаевичу Соловьеву⁶.

Об этом замечательном человеке – режиссере, педагоге, театральном критике, друге и соратнике Мейерхольда сейчас вспоминают нечасто <...>.

Наше знакомство <...> состоялось осенью 1923 года в типичном петербургском доме на Загородном проспекте <...>. Мы пришли втроем – я, Константин Жерве и Всеволод Супруненко, исполнявший обязанности директора театра, и без каких-либо предисловий попросили его возглавить наш коллектив. Это дерзкое, как нам самим казалось, предложение Владимир Николаевич выслушал внимательно, но ответ дал не сразу, а прежде поинтересовался нашими взглядами на искусство <...> говорили обо всем, что волновало умы молодых людей, так или иначе причастных к театру. Видимо, наши не очень связные, но искренние высказывания понравились Владимиру Николаевичу, и он согласился, поставив условие, что придет к нам с группой учеников, разделяющих его взгляды. С приходом В.Н.Соловьева и его учеников Н.Н.Иванова, Н.Г.Гурьева, Л.П.Конской в нашей работе начался новый этап.

Театром руководила теперь режиссерская коллегия, возглавляемая Владимиром Николаевичем. По ее инициативе Ростислав Добужинский⁷ разработал портативную установку для спектаклей, состоящую из двух щитов, расположенных по обе стороны портала у кулис. В каждом щите имелось отверстие – арка, которая служила входом на сцену, но, если требовалось, туда можно было вставить окно или иное сооружение, необходимое для конкретного спектакля. Первый и второй планы от-



Группа актёров «Молодого театра». Ленинград. Сезон 1927-1928 гг. В центре второго ряда - реж. В.Н. Соловьёв.

делялись друг от друга нейтральным занавесом из серого холста, за ним можно было быстро менять декорации или мебель.

Вновь пополнилась наша труппа. Владимир Николаевич пригласил для оформления профессиональных художников А.В.Рыкова, Л.С.Вычегжанину, П.Д.Козырева. К нам стали приходиться театроведы А.А.Гвоздев, С.С.Мокульский, Н.П.Извеков. Появились и наметки будущего репертуара, уже более продуманного<...>.

Первой новой постановкой стал спектакль «Мыза Дангаард» М.Андерсена-Нексе, осуществленная Н.И.Ивновым в оформлении Р.Добужинского. Затем состоялась премьера «Разрушители машин» Э.Толлера <...>.

Чем же определялась этапность этого спектакля? Прежде всего, тем, что театр обратился к драматургии Толлера, ибо писатели-экспрессионисты воспринимались тогда как наиболее последовательные выразители антибуржуазных устремлений. Новым для нас был принцип работы над пьесой – ее ставили все наши режиссеры под руководством Соловьева. Наконец, и это тоже существенно, мы впервые играли в условных декорациях, сооруженных изобретательным Добужинским.

Оформление спектакля мне хорошо запомнилось. По обе стороны портала два высоких, уходящих под падающую щита с арками- входами. В глубине сцены тоже два и тоже высоких окна. Между ними пожарная лестница, опущенная в люк. Слева, впритык к щиту, небольшая полукруглая лестница,- как бы часть винтовой, а справа, ближе к окну, странная, но весьма выразительная плоскость, идущая из-за кулисы сверху вниз, с несколькими прикрепленными к ней колесами разной величины.. Все это, выкрашенное в черный цвет, должно было изображать фабрику или завод.

В начале спектакля на пожарную лестницу, предварительно оттолкнувшись от трамплина, стоящего за кулисами, вылетал один из основных персонажей - Джон Уайбл, которого играл я, и, повиснув на высоте четырех-пяти метров над планшетом сцены, обращался с монологом к рабочим. Предполагалось, что толпа где-то внизу <...>.

Занятия с нами Владимир Николаевич начал с уроков сценического поведения. Вначале казалось, что особое внимание он уделяет внешней форме, однако, вскоре мы поняли, как неразрывно связывается им эта форма с внутренним содержанием. От каждого из нас всегда требовался предельно четкий рисунок роли, но обязательно продиктованный точной мыслью <...>.

Владимир Николаевич был личностью далеко не ординарной. Это проявлялось и в его творческом облике, и в особенностях его характера <...>. Вопросы быта, жизненного благополучия его почти не интересовали <...>. В иные минуты Соловьев словно отключался от окружающего мира, становился замкнутым, неконтакт-

ным. Это значило, что он вынашивает какую-то мысль. Но стоило мысли созреть, и ему уже хотелось поделиться ею с первым повстречавшимся знакомым или даже не очень знакомым человеком. События и радостные и горестные воспринимались им удивительно глубоко <...>.

Владимир Николаевич сумел увлечь нас драматургией немецких экспрессионистов, и потому было решено, что к годовщине Молодого театра он поставит пьесу молодого (в те годы) Георга Кайзера «С утра до полуночи» <...>. Драматическое построение «С утра до полуночи» своеобразно. Это, в сущности, мелодрама. В ней одна центральная роль – роль кассира. «Маленький человек», прослуживший верой и правдой сорок лет в банке, обремененный семьей и погрязший в болоте мещанского уюта, вдруг безумно влюбляется в незнакомую женщину, пришедшую в банк. Он начинает преследовать ее, но отвергнутый, впадает в безумие. Бросает семью, дом и, похитив 60 000 марок, устремляется на поиски правды. Он ищет ее тщательно и нелепо – на велосипедных гонках, в ресторане, в продажной любви, в молельне Армии спасения, куда приходит его девушка, в которой он видит последнюю надежду на спасение и которая передает его в руки полиции. В последнюю секунду, кассир выхватывает револьвер и со словами «С утра до вечера мчусь я по кругу» - стреляется. Пьеса заканчивается мрачным изречением полицейского: «Произшло короткое замыкание».

Роль кассира поручили мне. Задача была безмерно сложной. Кассиру шестьдесят, а мне еще не исполнилось девятнадцати. Но тут пришли на помощь дерзновение молодости, увлечение формой, позволяющие пренебречь законами логики и, безусловно, огромный талант В.Н.Соловьева. Он не только заставил меня поверить в то, что я смогу играть старика, но и создал для этого приспособления, подсказал пластический рисунок роли, направление внутреннего развития образа <...>.

Для актера богатейшая возможность использовать палитру разнообразных красок. Начало работы. Владимир Николаевич с горящими глазами, почти железными от напряжения пальцами сажает меня на маленькую табуретку у импровизированной банковской стойки. «Ничего не делайте! Сидит, понимаете. Считает деньги. Весь в счете денег. И пока исполнители других ролей чем-то заняты на сцене, я вижу, скорее чувствую, что режиссер не спускает с меня глаз – проверяет мое поведение, следит, не стану ли я «играть», и если видит, что я отвлекся от денег, кричит: «Спокойно!»

Это слово «спокойно» Соловьев многократно произносит на всех репетициях. Но произносит по-разному. И по тому, как оно звучит, мы знаем – здесь сделано хорошо или плохо, здесь нужно крикнуть или сказать шепотом, здесь должна быть пауза.

Но вот входит дама, из-за которой кассир перестает быть самим собой. У Владимира Николаевича руки

медленно поднимаются, голова немного откидывается назад, он вытягивается, вырастает, глаза расширяются, становятся большими, большими. Это он играл за меня, а точнее для меня, показывая, что чувствует мой персонаж в данный момент, как проявляются чувства в его поведении <...>.

Наиболее трудной в этом спектакле была сцена «В поле», когда отвергнутый дамой кассир возвращается по заснеженной дороге домой. Здесь начинается безумие, и он произносит монолог. На сцене стояло лишь раскидистое черное дерево, и монолог я заканчивал, взбираясь на это дерево, прячась в его ветвях.

Владимир Николаевич придумал линию моего поведения до мельчайших нюансов.. Каждое слово, движение, жест – все нацеливалось на решение главной задачи: показать как одно психологическое состояние человека сменяется другим. Я же должен был точнейшим образом выполнять замысел режиссера, и он «гонял» меня беспощадно, до потери сил. В такие моменты мягкий, застенчивый Соловьев становился упрямым, настойчивым, даже жестоким. Зато на премьере эта сцена вызвала бурную реакцию зрительного зала...

Успеху нашего спектакля немало помогли декорации молодого Добужинского <...>. Мне больше запомнились две из них. Это сцены «В поле» и «На велотреке». В первой на фоне белого, угловато обрезанного по краям задника, - дерево; его черные сучья, напоминающие щупальца какого-то фантастического животного, в лапах которого мечется человек. Во второй – на фоне подсвеченного синего горизонта стояла ажурная вышка. Эту картину зритель встречал аплодисментами <...>.

На премьере спектакля в феврале 1924 года Владимир Николаевич ужасно волновался. Ему казалось, что нас ждет неминуемый провал. А к нам приехал весь цвет тогдашнего театрального Ленинграда во главе с Ю.М.Юрьевым⁸ и профессурой Института истории искусств. Когда же окончился последний акт и зрители стали вызывать режиссера на сцену, он был бледен, дрожал и совсем не производил впечатления победителя, хотя спектакль имел успех у очень требовательной аудитории.

Вскоре после премьеры мы получили письмо от Владимира Васильевича Максимова⁹

Он писал: «Примите, дорогие друзья, мой самый сердечный привет в день вашей годовщины. Много писать я вам не буду – вы сами знаете и верите, что я от всей души радуюсь тому, что ваш энтузиазм, ваша фантастическая любовь к искусству постепенно одерживает победу над всеми препятствиями и выводит ваш театр на широкую светлую дорогу. Будьте подольше молоды – это все, что я могу вам пожелать, и тогда победа будет за вами. Приветствую дорогого Владимира Николаевича как вашего руководителя – с ним не страшны ни бури, ни подводные камни – кормчий он верный и смелый; но в радостный для вас день не забывайте и того лоцмана,

который вывел ваш корабль из тихой гавани в бурное море искусства. Да здравствует Молодой театр! Смело вперед к яркому, победному будущему. Влад. Максимов» <...>. Владимир Васильевич Максимов внимательно следил за нашим ростом, за нашими успехами и неудачами, и в один из трудных для театра моментов принял участие в его работе, чтобы помочь материально...

К началу сезона 1924-25 мы подготовили комедию К.Гольдони «Рыбаки из Кьеджи», впервые переведенную на русский язык А.А.Гвоздевым и впервые поставленную на отечественной сцене Соловьевым.

Взявшись за Гольдони после сложного драматургического материала пьесы Кайзера, мы встретились с произведением совсем иным – легким, блестящим, дышащим солнцем и морем. Одновременно перед нами как бы в новом качестве раскрылся и сам Владимир Николаевич. Какая разительная перемена произошла во всем его режиссерском и человеческом облике. Совсем другой темперамент, веселый, жизнерадостный – настоящий юношеский задор и юношеская увлеченность...

Разумеется, и нас, недоедавших, недосыпавших из-за вечной ночной работы над декорациями и костюмами, он сумел заразить своей увлеченностью. На репетициях нам дышалось свободно, радостно, хотя Соловьев упорно требовал от каждого полной отдачи сил и совсем не хотел считаться с нашей усталостью. Потому и получился спектакль таким солнечным, радостным, пронизанным светом и здоровым народным юмором <...>.

Открывая сезон 1924-25 года, мы, естественно, не могли предположить, что он окажется непродолжительным, но получилось именно так. У нас не было никакого хозяйственного опыта. И потому долги коллектива различным торговым точкам все время росли. Постоянной зарплаты никто не получал, а те небольшие деньги, что приносила касса, в значительной мере утекали в карманы нашего ловкого администратора, контролировать которого мы не догадывались. К тому же с увеличением труппы увеличилось число обычных закулисных дрызг. Все это вместе взятое послужило началом раскола, а вскоре привело к тому, что театр оказался на грани распада <...>

И вот наступил печальный день – 28 декабря 1924 года, когда Молодой театр по решению какой-то высшей инстанции слился с театром со странным названием «Театр 24-го года», работавшим под не менее странным девизом: «Вперед к натурализму!». После этого многие актеры и все режиссеры, включая Соловьева, ушли <...>.

В стенах Молодого театра мы познали азы актерского мастерства, здесь началось формирование художественных взглядов и общей культуры каждого из нас, отсюда, по существу, нам открылся путь в профессиональное искусство.

PS

В 1927-28 годах, после закрытия студии Максимова, куда перешли, работавшие в Молодом театре актеры и режиссеры, часть коллектива решила взяться за возрождение Молодого театра. Для руководства им вновь был приглашен В.Н.Соловьев¹⁰.

¹ Юрий Сергеевич Лавров, начал артистическую деятельность в 14 лет, с 1919 по 1922гг. как артист вспомогательного состава Большого драматического театра. С 1922 года – организатор, режиссер, актер студийного театра в Смольнинском клубе, Молодого театра в в Петрограде-Ленинграде.

² Костюмерная Лейферта – контора, открытая А.П.Лейфертом в 1890г. по прокату сценического гардероба. Затем здесь были оборудованы пошивочные мастерские. Лейферт с двумя сыновьями обслуживал гастрольные труппы в России и поставлял русские костюмы за границу. Контора имела филиал в Киеве.

³ Л.Д.Басаргина-Блок дочь Дм.Менделеева, жена Александра Блока. Актриса. Играла в разных труппах, в том числе летом 1912г.- в Шахмотово в труппе Мейерхольда, состоящей почти исключительно из молодежи.

⁴ Фореггер Николай Михайлович, режиссер и балетмейстер, 20-е годы создал мастерскую «МастФор, где поставил «Близнецы» Плавта и «Танцы машин» Оформление и танцы в спектакле изображали производственные процессы.

⁵ Грипич Алексей Львович, режиссер, занимался в студии Мейерхольда и др. В 1921г. был одним из организаторов Театра новой драмы. Тяготел к яркой экспрессивной форме, условному спектаклю.

⁶ Соловьев Владимир Николаевич(1887-1941) – режиссер, педагог, театровед. Творческую жизнь начал театральной критикой, в 1914г. совместно с В.Э.Мейерхольдом основал журнал «Любовь к трем апельсинам».В студии Мейерхольда вел класс комедии дель арте. В 20-е годы пробует себя в режиссуре и вскоре выдвигается в первые ряды постановщиков. Преподавал в Школе русской драмы, в институте сценических искусств. Из слияния впоследствии и школы актерского мастерства и курсов мастерства сценических постановок вырос Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) В настоящее время Академия сценического искусства.

⁷ Добужинский Ростислав Мстиславович покинул Россию вместе с отцом, знаменитым художником, 29 ноября 1924г.

⁸ Юрьев Юрий Михайлович(1872-1948) – артист государственного академического театра драмы, принимал активное участие в создании БДТ и играл на его сцене.

⁹ Максимов (Самусь) Владимир Владимирович (1887-1937) – один из популярнейших актеров театра и немого кино начала века. Партнер Веры Холодной. Принимал активное участие в создании БДТ. Руководил молодежной студией.

¹⁰ Предполагалось, что вместе с В.Н.Соловьевым театр возглавит и Э.С.Радлов. В Выпущенной репертуарной афише уже стояла его фамилия. Однако договоренность не была достигнута и в 1928г. Радлов в Молодом театре не работал. Следует уточнить, что в Ленинграде театр под названием Молодой существовал и позже. Работал он на площадке техникума сценического искусства. В 30-е годы с большим успехом шел спектакль Молодого театра«Похождения бравого солдата Швейка». Руководил театром В.Э.Радлов.

Публикацию подготовила В. Глаголева

В публикации использованы фото из книги Ю.С. Лаврова «Сцены и годы. Воспоминания» // М.: 1989

НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ

Дмитрий Михалевский

РАЗМЫШЛЕНИЕ ВТОРОЕ: НА ТЕМУ АНТИЧНОСТИ.

Продолжение. Начало см. в «Сцене», №1 (75), 2012

38

В наших размышлениях о пространстве слово - зыбкая опора: его смысл многократно менялся в зависимости от исторического (вернее культурного) контекста и, подчас, те слова, которые столь щедро подарила миру Древняя Эллада, сегодня имеют существенно иное, иногда диаметрально противоположное, по сравнению с первоначальным, значение. Пример отчаянной попытки прорваться сквозь эти различия демонстрируют исследования М.Хайдеггера «Гераклит» и «Парменид», не часто читаемые сегодня даже в профессиональной философской среде. А мы продолжаем наивно верить слову, вернее тому смыслу, который в него вкладываем сами. В любой энциклопедии можно прочитать определение, принадлежащее перу Ульянова-Ленина, гласящее, что пространство есть форма существования материи. Или форма движения материи. Или что-то еще в том же роде. Редакция не столь важна, главное, что **пространство – это форма**. Если попытаться представить смысл сказанного, то пространство оказывается чем-то вроде коробки или мешка, внутри которого «сложен» наш материальный мир. Но вряд ли пространство можно ассоциировать с оболочкой, т.е. «формой». Скорее, оно есть внутренность упаковки, «среда» - ее объем. Не случайно «Современный философский словарь» уточняет: «форма, обладающая объемом»... Я не собираюсь пускаться в философские размышления, но лишь хочу обратить внимание на то, что сегодня мы живем в отсутствии строгого определения одной из базовых фундаментальных категорий. Ну, и что, ответят мне люди практичные (т.е. «практики», те которые реально делают дело, в отличие от тех, которые тереотизируют) – жили и еще проживем! Об этом «живем» мы еще поговорим, а пока задумай-

тесь, что было бы с нашим миром, если бы физика не выработала устойчивых определений своих категорий? Вряд ли без этой базы могли появиться компьютеры, сотовые телефоны, интернет и прочие блага научно-технического прогресса – все то, что составляет наш мир.

Известно, что Ленин практически дословно списал свое определение пространства с Аристотеля. И вот здесь начинается невероятная игра смыслами, сюжет которой может конкурировать с иным детективом.

Принято считать, что первое упоминание пространства (обратите внимание: первое в европейской истории) встречается у Платона. В диалоге «Тимей», устами одноименного персонажа, знаменитого философа-пифагорейца и общественного деятеля пятого столетия до н.э. из Локр Эпизефирийских, Платон сформулировал трехчастную конструкцию мироздания, которая многократно цитируется в литературе. (Тимей 52 а). В ней два принципа, две идеальные сущности – идея и материя – сливались в пределах некоторого места, порождая объектный мир. А форма выступала как разделитель мест.

Как указывал Аристотель (Физика II 209b 15), диалоги его великого учителя – это экзотерические тексты, а истинная суть его учения осталась неписаной и раскрывалась только закрытому кругу учеников. Так что, попытка разобраться в том, как Платон понимал такой деликатный предмет, как место (заменяемое сегодня термином пространство или паллиативом место-пространство), воспринимаемый, по его словам, «вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения», оказывается задачей чрезвычайно непростой, которую исследователи, чаще всего, попросту предпочитают игнорировать.

Для понятия место древнегреческий язык имел два слова - «топос» и «хора». Изначально топос – «место» (в основном «плоское», или «объемное», имеющее ширину, высоту и глубину, занимаемое чем-то), в том числе и в переносном смысле, «окрестность, страна, ландшафт». Например: «места Греции», т.е. Греция как совокупность топосов, каждый из которых «греческий».

Переносные и общие значения развиваются довольно быстро, в особенности у врачей (места или части человеческого тела, нуждающиеся в лечении); у ученых (геометрическое место - место точки; с Аристотеля: место некоего описания, ссылка на место в тексте; тема речи, обсуждаемое положение, общее место; различные части научной системы, особенно в применении к риторике). Достигнутый максимум абстракции, видимо, «место, которое от судьбы = случайное, случившееся», и «не было места (возможности) бежать».

Для слова хора наиболее древнее определение, вероятно, апофатическое, т.е. отрицательное: «то, чего у кого-нибудь/чего-нибудь нет». Предположительно, оно связано с понятием «быть пустым или открытым», а согласно народной этимологии и с «зиять». У Гомера это слово обозначает часть страны, которая включает в себе **определенное** (т.е. ограниченное) количество людей, ландшафт, местность (Гомер, «Одиссея», 8, 574 «Каковых стран достиг я людей»), либо часть земли или страны, которую некто занимает своим телом (лежу на земле) («Илиада», 6, 526; 23, 349; «Одиссея», 316 352).

После Гомера - «страна» (Аттика), причем специализируется в сторону значений «область; местность, прилегающая к городу, царству и даже к морю; деревня», а далее, вплоть до значений «промежуток, расстояние, место», в том числе о предметах, например, о положении неба (Плутарх, «Моралии» 155а), реки (Септуагинта «Исход» 14, 27). В этом смысле, «хора» представляет собой совокупность мест-топосов, в которых размещается то, что отделяется. У слова есть мужской коррелят - хорос, «часть земли или страны, относящейся к некоторой совокупности предметов или лиц или отдельной персоне или предмету и окружающий его или ее». Нащупать различие между «хора», «топос» и «хорос» пытались еще в древности (Секст Эмпирик 149, 26, 476, 26 и Плутарх «Моралии», 884 а). Секст Эмпирик (ссылаясь на стоиков) определяет, что «топос» - это промежуток, занимаемый сущностью, которую называют и телом, а «хора» – это то, что вокруг «топоса», или «топос» очень большого тела. Плутарх полагал различия между «хорос» и «то-

пос». Первый окружает «топос», а второй - землю. Таким образом, хорос – это нечто более тесное и более определенное. **Для обоих слов – «топос» и «хора» – так и не развившееся до конца значение «пространство»- позднего происхождения.**

С семантической точки зрения весьма показательным в рассматриваемом контексте представляется также наречие хорис, означающее «отдельно, раздельно, порознь, врозь, в стороне, поодаль, далеко, отсюда, одиноко, без, помимо», «кроме того, не считая, за исключением, иначе». Далее можно привести однокоренной глагол хорисо - «оставлять, отделять, разлучать, разобщать». В пассиве он означает «расставаться, уходить, быть разделенным или разлученным». Хорисмос – «отделение, разделение, разобщение»; «от-деление» «до свидания».

Таким образом, смысловой ряд слов, однокоренных существительному «хора», отчетливо указывает на отделение. В процессе отделения должны участвовать, по крайней мере, три стороны: то, от чего происходит отделение; то, что отделяется, и, наконец, то, что оказывается между первыми двумя – т.е. собственно хора.

В одном из наиболее известных вариантов древнегреческой космогонии еще пустое космическое пространство возникает после того, как реализовалась идея становления, и появившееся на свет потомство отрывает Отца-Небо от Матери-Земли. Сходное соотношение Матери-Сырой Земли и Отца-Неба присутствует и в других традициях, включая древнеславянскую. Эта аналогия позволяет понять, что Платон мыслит в контексте космологического мифа.

Действительно, трехчастный платоновский космос – это первый «блаженный бог», наделенный душой и умом, рожденное посредством божественного провидения «...[живое существо], которое объемлет все остальное живое по особям и родам как свои части, и что оно было тем образцом, которому более всего уподобляется космос, ведь как оно вмещает в себе все умопостигаемые живые существа, так космос дает в себе место нам и всем прочим видимым существам. Ведь бог, пожелавши возможно более уподобить мир прекраснейшему и вполне совершенному среди мыслимых предметов, устроил его как единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом». (Тимей 30 с).

Живой самодостаточный Космос, по мысли Платона, рождался в недрах божественного беспредельного Хаоса, словно пузырек воздуха в массе закипающей

воды. Так что, в этой мировоззренческой картине Космос был не «межпланетным пространством», а наоборот – телом, внутри которого развивался наш мир, а до того, у Парменида, космос – это, вообще, беспредметная Гармония. Кроме того, Хаос не был беспорядком, как его определит позже Сенека, но божественной нерасчлененной, и в этом смысле, не имеющей пределов целостностью.

Анализ произведений древнегреческой художественной культуры обнаруживает отсутствие в них пространства как среды, охватывающей и включающей в себя все элементы бытия. На этот факт неоднократно указывал А.Ф.Лосев.[1, 131; 2, 60; 3, 274]. В своих предыдущих публикациях я обращал внимание на вербальный характер культуры Античности. Если это так, то понятие «пространство» древнегреческая мысль выработать не могла, тем более что философская терминология того времени сохраняла связь с живым разговорным языком. Таким образом, мы вступаем в противоречие с привычным переводом текстов Платона и Аристотеля, в которых употребляется термин пространство.

В действительности речь идет об отличии нашего сознания от древнегреческого. А потому, его следствия касаются не только философского дискурса, но и всех остальных сфер жизни, включая театр. К сожалению, в этих сферах указанное различие сегодня никак не учитывается, точно так же как в переводах платоновских диалогов.

В первой половине первого тысячелетия до н.э. сознание древних начинает движение от целостности (качественности) миропредставления к его дискретности (количественности). Такая целостность предстает в непостижимом для нас единстве таких взаимоисключающих понятий как, например, жизнь и смерть или свет и тьма. Греки трактовали единство, находящееся в состоянии разделения, как становление. И если жизнь или свет понимаются как проявление сокрытого, то, соответственно, смерть или тьма – это не что иное, как сокрытие, укрывание. И даже материя в платоновской формуле, представляла не как вещество, но как «принцип материального становления, т.е. такое ничто, которое может стать любой вещью, всем» - так писал А.Ф.Лосев в своих примечаниях к «Тимею» [4, 602].

Для нас подобное миропредставление составляет существенную сложность, поскольку мы движемся в обратном направлении – от дискретного к целостному. Мы находимся на том этапе пути, когда рациональное сознание достигло предела расчленения мира и мы начи-

наем понимать, что, в действительности, все обстоит наоборот. Не случайно лет сто назад стали возникать идеи пространственности, космизма, соборности – в том или ином виде отражающие представления о целостности. Сегодня мы живем в глобальном мире, но нарабатанные ранее дискретные количества нам еще предстоит связать в единое качественное целостное, которое и должно стать «миром», в центре которого будет располагаться человек.

Пока же диаматовское (от диалектический материализм- ред.) определение пространства, которое, по сути, основывается на неверном переводе и ошибочной трактовке идей древнегреческих мыслителей, фиксирует дискретно-материальный взгляд на мир, составляющий теоретическую основу общества потребления. Имеет место парадоксальная ситуация: действующее определение пространства базируется на тексте, в котором не было соответствующего понятия, но целостность миропредставления древних греков существенно превосходит целостность современного сознания и их понятийный аппарат в ряде случаев превосходит практику употребления философских категорий.

Тем не менее, целостность Античности соотносилась с ближней зоной. Цикл развития пространственных представлений этой эпохи, реализуемой в рамках греко-римского этноса, пройдет в контексте нуль-мерной парадигмы, как первого этапа европейской истории. Эта нуль-мерность определит локальность всех пространственных структур, рожденных эпохой. Такую пространственную ограниченность предстояло преодолеть следующей эпохе – Средневековью.

Примечание. Для описания древнегреческих слов использовались Passow'sche Handwörterbuch der griechischen Sprache. Bde I-II. Leipzig, 1847-1857 и Greek-English Dictionary by Liddell & Scott. Oxford, 1992.

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

РЕКЛАМА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Вячеслав Соколов

Ледовый балет «Спящая красавица» в Лужниках. Продюсеры Дмитрий Богачев и Йоп Ван Ден Энде. Хореограф-постановщик Татьяна Тарасова. Режиссёр Нина Чусова. Художник-постановщик Зиновий Марголин. Художник по костюмам Виктория Сердюкова. Технический директор Станислав Куксик.

«Самое главное - сказку не спугнуть»

Н.Добронравов

Зрители любят сказки Шарля Перро, и особенно в музыке: «Спящая красавица» П.И.Чайковского, «Золушка» Дж. Россини и «Золушка» С.С. Прокофьева, «Замок герцога Синяя Борода» Б.Бартока, «Синяя Борода» Ж.Оффенбаха и др.

Шарль Перро, член Французской Академии, основанной в 1634 году кардиналом Ришелье, человек высшего общества, поэт, литературный критик. «Спящая красавица» одна из 9 сказок, вошедших в сборник «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями», написанных в период, когда французское общество увлекалось сказками. «Сказка эта

переходила из уст в уста и дошла, наконец, до нас с вами» писал

Шарль Перро в 1697 г. Интересно, что во Франции есть замок, в котором якобы и проспала свои 100 лет героиня сказки. Замок был построен в XV веке с множеством круглых острокопечных башен и высоких труб. Сотни фотографий замка, его исторических и сказочных экспозиций можно посмотреть на сайте www.chateaudusse.com. На обложке сайта - та самая прялка, веретеном, которой уколола свой пальчик Аврора. Обратите внимание на чердаки замка, заваленные многовековыми артефактами или историческим хла-



Шарль Перро (1628-1703).
Портрет из книги «Французские народные сказки»
// М.: 1988. Худ. Л. Орлова



Франция. Замок Chateau d'Usse

мом. Кстати, король и королева в сказке не засыпают. Их не коснулась волшебной палочкой юная добрая фея «потому что у них были дела, которые нельзя отложить на сто лет».

2011 год был особенно урожаен на «Спящую красавицу». Премьера в Большом, ледовый мюзикл во Дворце спорта в Лужниках, а ещё по городу: в театре «Корона Русского балета» (Международный Дом музыки) и др. площадках, гастролы циркового шоу, поставленного В. Бархатовым в театре-цирке «Кракатук» (Театр Российской Армии), Чулпан Хаматова прочитала сказку «Спящая красавица» в концертном зале Чайковского, конечно, в сопровождении симфонического оркестра, далее ТВ (трансляция балета из Ковент Гардена), кинофильмы 3D и DVD, CD.

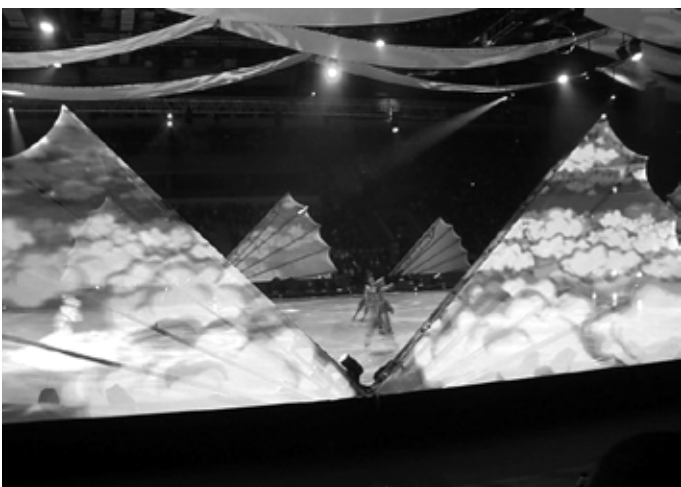
Показывали в этот период и один из лучших, на мой взгляд, советско-французский фильм «Третья молодость» (Ленфильм 1965 г. Режиссер Жан Древилль, сценарий



«Спящая красавица» П. Чайковского. Большой театр. Москва. 2012



«Спящая красавица» в Лужниках. Постановка Т. Тарасовой. Худ. З. Марголин



«Спящая красавица» в Лужниках. Постановка Т. Тарасовой. Худ. З. Марголин

Поль Андреотта. Александр Галич), рассказывающий о Мариусе Ивановиче Петипа, как его называли в России, русском французе и хореографе от бога. В нем показан процесс создания на императорской сцене балета «Спящая красавица».

В фильме есть эпизод, когда на генеральной репетиции, младшая дочь Петипа Катенька, оттанцевав Красную шапочку, уходя со сцены, падает в незакрытый люк (предостережение всем нам) и в результате навсегда вынуждена расстаться с балетом. Было ли это в действительно неизвестно, но, на самом деле, у одной из четырех девочек, а все они танцевали в балете, была саркома и она умерла после ампутации ноги. Наибольшего успеха на сцене, добилась Мария, особенно ее ценили в характерных танцах. Первая исполнительница Феи Сириени в «Спящей красавице».

В общем «Спящая» заполонила зимние каникулы и наш культурный досуг.

Выбрали Дворец спорта в «Лужниках». Ну, как не пойти, если этого требовала реклама из телеящиков, из приемников FM, квартирных радиоточек, сайтов Интернета, а еще интервью создателей мюзикла и расставленные по всей столице заманивающие сети - баннеры. «Никто не сможет остаться равнодушным, увидев шикарные декорации самого настоящего замка».

Дмитрий Богачев, продюсер и генеральный директор театральной компании «СТЕЙДЖ ЭНТЕРТЕЙНМЕНТ» в одном из интервью рассказывал: «было потрачено около трех миллионов евро на эту постановку. Почему я говорю «в европейской валюте», потому, что значительную часть работы мы сделали в Европе. Так уж получилось, что вывезти всю команду фигуристов, включая творческую команду, для репетиций в Голландию оказалось намного дешевле и эффективнее, нежели репетировать здесь, в Москве. То же самое и о строительстве декораций - декорации создавались в уме российских творцов, а строились в Бельгии и в Голландии, а костюмы шили в Англии».

Что же представляли собой декорации. В том же интервью Дм. Богачев говорил: «...обладатель высших театральных премий «Золотая маска» Зиновий Марголин создал удивительные декорации к этому спектаклю. Зиновий известен своими постановками в Мариинском театре, в Большом театре, в Московском художественном, в БДТ - славится масштабом и размахом. «Спящая красавица на льду» ставила перед ним новые задачи. Если в театре есть кулисы, под сценой пространство, над сценой колосники, то на ледовой арене - только лед, под

которым ничего нет, и над которым ничего нет, просто пространство. Нужно было это пространство населить и оживить».

По периметру ледовой арены стоят гигантские 14-метровые веера, которые за 15-20 секунд на глазах у зрителей разворачиваются и сворачиваются. Они сделаны из полупрозрачной ткани. Красивые легкие конструкции, бесшумно открывающиеся. И на эту полупрозрачную сетчатую ткань проецируется трехмерное изображение. Зрители, а они сидят по другую сторону от вееров, когда те раскрыты, и на них направлена трехмерная проекция, видят то, что происходит за ними. Создается ощущение совмещения проекции этого трехмерного действия с действием на ледовой арене

По сути, декорация эклектична. Громадные люстры, обозначающие, обещанный «самый настоящий замок» как-то не сошлись в стилистике с современным светодиодным занавесом, а витраж за ними, справедливо закрывающий строительные фермы, вообще больше напоминает промышленное сооружение, нежели замок. Веера-экраны, расставленные по периметру льда, порадовали, хотя не обошлось без недостатков. Уж очень бросались в глаза на фоне сверкающего льда тяжелые, выполненные из прямоугольной трубы, да еще и выкрашенные в черный цвет приводные фермы (это при белом цвете полупрозрачных 3D экранов). Оценить качество «чуда» 3D проекции на веера не смог, как и сотни других зрителей, сидевших под большим углом к плоскости экранов, но сюжеты мультипликации создавали еще один стиль в оформлении этого шоу. Ложе спящей красавицы, кроме удивления, никаких эмоций не вызывало. А вот павильон Авроры выглядел очень мило.

Следует особенно подчеркнуть очень качественную электроакустику и не менее качественную работу звукорежиссера (все из-за рубежа). Хотя все время и крутилась мысль, как было бы чудесно, если бы в зале играл настоящий оркестр. Может быть, компания СТЕЙЖ ЭНТЕРТЕЙНМЕНТ созреет и до этого.

Прошли Рождественские каникулы, растаял лёд на арене Дворца спорта в Лужниках, но остались впечатления, которыми я с вами делюсь, и звуки вечной музыки Петра Ильича Чайковского... Такую музыку невозможно испортить. Это о «Спящей красавице», что яркой звездой вспыхнула и погасла на небосклоне, под названием «шоу-бизнес».

Фото предоставлены автором.



«Спящая красавица» в Лужниках. Постановка Т. Тарасовой.
Худ. по костюмам В. Севрюкова

43



«Спящая красавица» в Лужниках. Постановка Т. Тарасовой.
Худ. по костюмам В. Севрюкова

ИЗ ЦИКЛА «200 СЛОВ»

Александр Железцов

Александр Железцов – автор пьес «Пятьдесят один рубль», «Аскольдова могилка», «Крейзи медитейшен, или Стены древнего Кремля», интеллектуальной комедии по «Трем апельсинам» Гоцци, фольклорной драмы «Красной ниткой» и социальной сатиры «Диалоги о животных». Спектакли по ним шли в Питере, Москве, Пензе, Мурманске, Нижнем Новгороде, Гданьске и Елене Гуре.

Железцов появился на свет в 1954 году во Ржеве. После школы приехал в Питер (который тогда был Ленинградом) учиться на режиссера, а стал – писателем. Писал рассказы, сценарии для телевидения, сочинял и пел под гитару песенки (одна из которых числится «народной»). Как полагается питерскому интеллигенту, боролся за справедливость, обличал «совок» и советского человека и жил впроголодь.

Миллениум подвиг его к перемене участи. В 2000-м Железцов перебрался в Москву, что сильно изменило его жизнь, но почти не сказалось на характере: как он был сатириком, так и остался. Из театральных жанров больше всего уважает фарс. Правда, считает, что чистый фарс сегодня «не канает». Психологическую драму не признает, поскольку «конфликты нашего времени в жанре драмы не выразимы» (цитата из Железцова). На жизнь зарабатывает сериалами, а «для очистки совести» пишет тексты для политического «Кабаре дос».

Светлана Новикова

ТЁТЯ

1947 год, июль, вечер, залив, дачи.

Деревья, птицы, цветы, сотрудники в штатском за кустами.

Это дяденьки, которых не надо видеть. Если присесть и посмотреть в самый низ куста, то видны их начищенные туфли, но их как будто бы нет и даже спрашивать про них некрасиво. Она их будто бы не видит.

Ей восемь лет. Она бежит по дорожке и любит дядю Юру.

Он красивый. У него красивая военная форма. Когда он приезжает, то поднимает её на руки, чтобы она могла его поцеловать. Он колетса усам и красиво пахнет.

Тётя Рая, мамина сестра, тоже красивая. Она красивее мамы. Ее надо любить. Дядя Юра завоевал для неё на войне у фашистов чёрное платье с красными розами и сетчатую шляпу с большими полями, от которой получается красивая тень на лице и на плечах.

В этом платье и шляпе она приехала после обеда, стала обнимать и целовать дядю Юру, и теперь его нигде не найти.

- Здравствуй, Галочка!

- Здравствуйте.

(Это дяденьки из-за кустов. Чёрные костюмы, белые рубашки с галстуками. Улыбаются, видны зубы.)

- Скажи, Галочка, ты какой национальности?

- Русская.

- И мама русская?

- И мама.

- А папа?

- И папа.

- А сестра?

- И сестра.

- А тётя?

- Тётя?

- Да, тётя?

- Тётя?..

- Да, тётя?

- А тётя, - еврей!

- Ну, спасибо, Галочка!

- Пожалуйста.

КОШКА МОТЯ

Как-то раз в продуктовый магазин зашла уличная кошка.

Причем была она с пузом, где уже шевелились будущие уличные котята. Местный официальный кот слез по такому случаю со своего мешка с сахарным песком и зашипел, выгибая спину.

Кошку выставили.

Тогда она влезла в форточку.

Ее опять выставили.

Тогда она влезла так, что ее не увидел никто, включая официального кота. Влезла и затаилась.

Магазин закрыли на ночь, а когда утром продавщица пришла на работу, то увидела в магазине кошку.

Она никуда не убегала и не пряталась. У ее ног лежали две пойманных за ночь мыши, и она посматривала то на них, то на продавщицу.

Естественно, кошку оставили.

Зауважали, полюбили и назвали Мотей.

Официального кота выгнали, а Мотя родила котят.

Всех раздали, кроме одного, - самого пушистого.

Он почему-то очень полюбил сидеть на мешке с сахарным песком...

По всем законам зоологии Мотя должна была его выгнать, но она ушла сама.

Котенок стал официальным котом и получил социальные гарантии, а Мотя приходит в магазин только перед тем, как рожать очередную партию уличных котят.

Все ей радуются, директор магазина приносит

специальную рожальную коробку, котят выкармливают и раздают, а Мотя снова уходит на свою чертову улицу...

Иногда я её вспоминаю, - когда вспоминаю иногда о свободе.

РЕЧКА

Так и текла: из торфяного озера, пробираясь по лесу, обтекая валуны, петляя в холмах и разливаясь по лугу - в большую реку.

Так и текла: стрекозы, лягушки, раки, плотва, щуки и сом.

Называлась Поросятинка - из-за поросят, которые гваздались на коровьем броде перед вторым омутом.

Некоторых утаскивал сом.

Такого сома не было даже в Неве.

В 1859, 1870, и 1920 годах его чуть было не поймали.

Так и текла: из болота на месте озера мимо складов, под деревянным мостом, под железным мостом, после которого вода делалась мутная; по лугу, где фабричный, гуляя летней ночью с дояркой, сажал её на вершину холма, вежливо подпихивал пиджак и, неопределённо указывая в речной туман, рассказывал про сома страшного.

Ещё перед войной, от фабрики, пропали раки, но сом держался и умер сам, - в блокаду, в 1942, от старости.

Так и текла: в 60-х вывелись плотва и щуки, а окуни, лягушки и стрекозы дождались 1971-го, когда Поросятинку вместе с ними завалили строительным мусором, разровняли бульдозерами и поставили сверху дома.

В 80-х некоторые дома дали трещины, а в 1984 провалился асфальт и погиб учащийся второго класса, а ещё двое, - из четвертого, остались живы.

Так и течёт, - под асфальтом.

Из-под автостоянки, под пустырьём, шоссе и двумя микрорайонами, - в большую реку.

КУРИЦА-ПТИЦА

На дачу цыплят привезли подростками: десять тощих, прожорливых панков с красными гребнями.

Они выросли и девять оказались петухами.

Курица была одна.

Когда петухи только начинали её топтать, - она прикрывала веки и издавала нежные горловые звуки.

Через некоторое время она едва успевала открыть-закрыть глаза.

Потом просто металась, спасая жизнь.

Она пряталась под бочкой.

Пряталась в дровах.

Пряталась в сарае и под домом, но петухи её находили.

Она перестала есть и отошала.

Ее спрятали в доме.

Петухи рыли ямы под окнами, и сипло орал с утра до ночи.

Она сидела в темном углу под телевизором, слабо вздрагивала и выдирала из себя пух.

Однажды дверь оставили открытой, и она проковыляла на улицу.

Петухи кинулись на нее, но она взлетела на смолодину.

Петухи ее сшибли, но она взлетела на яблоню.

С яблони ее сняли и отнесли в дом.

Она начала есть.

В следующий раз она взлетела на елку.

С елки, - на сарай, а с сарая, - на дом!

Петухам это было слабо.

На землю она больше не спускалась. Вообще.

Еду ей доставляли на крышу, - по лестнице.

Ее насестом стала вершина громадной березы.

В грозу она раскачивалась вместе с нею, белая на фоне туч, как альбатрос.

Ворон она просто игнорировала, а они ее боялись.

Курица стала птицей.

- Почему люди не летают?

45

КРИМИНОГЕННАЯ ОБСТАНОВКА

С самого начала он вёл себя неправильно: во-первых, поставил сарай, чтобы на мой парник падала тень,

во-вторых, посадил свою малину впритык к общему между нами забору, а по правилам должно быть расстояние 50 сантиметров,

в-третьих, я договорился насчёт машины песка, а он, видно, услышал этот разговор, вышел на дорогу, дал шофёру тридцать рублей сверху и завернул машину к себе,

в-четвёртых, они с женой всё время сидели у себя наверху, смотрели на мой участок и смеялись, а я и моя семья в это время трудились,

а в-пятых, я всё терпел, пока не увидел как в моей уборной, у забора, вдруг за одну ночь понизился уровень естественного удобрения, а с его участка им запахло.

Я с ним вообще не разговариваю, а тут спросил, а он говорит, что ничего не знаю, ну, я плюнул, и отошёл, а ночью уровень опять понизился, а на третью ночь я зашел в сарае караулить и рано утречком вижу: он с ведрами крадётся и понятно, что в мою уборную воровать!

И тогда я, в состоянии аффекта, схватил сам не знаю чего, это оказалось топор, и мне пришлось рубануть его по голове, в состоянии самозащиты, но убивать, конечно, не собирался и не думал, что так получится.

О РАВЕНСТВЕ И БРАТСТВЕ

После многочасовой, многодневной бомбардировки, после многих атак и контратак, после страшного захлебнувшегося штурма выглянуло солнце, и наступила тишина.

Солнце, тишина...

Четыре ошалелых, полумертвых русских солдата бредут по линии окопов и за поворотом сталкиваются с ошалелыми, полумертвыми немцами.

Лицом к лицу. Нос к носу.

Их тоже четверо.

И никуда. Никак. Не деться. Любое движение - и всё!

Секунда. Еще одна... Еще...

И вдруг в чудненькой этой тишине громкий и отчетливый звук. Звук, который ни с чем не перепутаешь. Это пернул один из воинов, причем так и неизвестно с какой стороны.

Они стали ржать, сползать по стенкам окопа.

Они ржали и сползали. И те и эти.

Давились и хрюкали от хохота, хватались руками за животы и сползали на дно.

Потом они просто расползлись!

Тихо-тихо, сами не зная как, на карачках и на брюхе, не отрывая глаз друг от друга, они расползлись, пятясь назад, так, чтобы между ними оказался поворот, за которым ничего не видно.

Потом, переждав, наши пошли за поворот, но никого там, слава Богу, не нашли.

Вот такая история.

Я думаю, что если и была когда-нибудь произнесена самая лучшая, глубоко проникновенная, зажигательная и одухотворенная речь о равенстве и братстве, то прозвучала она в этом самом окопе, - из неизвестной солдатской задницы.

NB

НАЧИНАЮЩЕМУ СЦЕНОГРАФУ

Юрий Хариков

Продолжение. Начало см. в №4 (72), №5 (73), №6 (74), 2011

129. Если человеку на осознание собственных ошибок требуются иногда годы, то режиссёру – вечность.

130. Артисту не ведомы ошибки, он про них ничего не знает, он вообще ничего не знает.

131. Артисты многому искренне удивляются, вообще в жизни они – искренние существа. Только на сцене у них с этим большие проблемы.

132. Отметь, артисты тяготеют к боевым искусствам, видимо, ощущение вражеского окружения присуще не только сценографу.

133. Подписывая договор, возможно, ты совершаешь ошибку, вместе с тем осуществляя одно из твоих прав.

134. Всегда пользуйся мгновением.

135. Следи внимательно за разгорающимися страстями на сцене. Умей вовремя оборвать артиста, пока он не оборвал костюм.

136. Не допускай появления пьяного артиста на сцене, выруби его в коридоре.

137. Заходя внезапно в осветительский цех, не удивляйся испуганным лицам. Вероятно они видят сценографа впервые.

138. То, что не боги горшки обжигают, ты убеждаешься, как только эти горшки попадают тебе в руки.

139. Разбросанные в бутафорском цехе забавные вещицы могут быть простой уловкой, чтобы отвлечь твоё внимание. Соберись!

140. Когда ты знакомишься с цехами и видишь улыбающиеся лица, обрати свой взор на Восток, там за улыбкою ты тоже обнаружишь множество загадочных смыслов.

141. Не отвергай сразу протянутую тебе руку, взглядишь в неё внимательнее, это может оказаться рука неожиданного для тебя союзника.

142. Когда ты видишь, во что превратились созданные гигантскими усилиями костюмы, приходят мысли не только о бренности всего сущего, но и о скотской сущности театральных деятелей.

143. Вступая в Союз театральных деятелей помни и о том и о другом.

144. Входя в театр, подумай десять раз, стоит ли это делать сегодня?

145. Если ты почувствовал оживление в работе цехов и движение в коридорах, скорее всего, сегодня – аренда!

146. Подчас, сделанное в обувном цеху, заставляет задуматься о необходимости расширить свои представления о том, что связано с понятием обувь.

147. На профессиональном языке, то что выходит из пошивочного цеха, называется изделием. И бывает весьма затруднительно определить как-то иначе то, что из него выходит.

148. Головным убором обычно называют то, что служит для украшения головы или её защиты. То, что изготавливают в театре под тем же названием, служит, скорее, для второго.

149. Если бы костюмы умели говорить, их стоило бы выпустить на сцену вместо артистов. Для всех было бы лучше.

150. Хорошие декорации и костюмы – залог успеха плохого спектакля.

151. Если тебе не нравится то, что ты делаешь, но это нравится другим – измени своё отношение.

152. Если тебе не нравится то, что ты делаешь, и это не нравится другим – измени своё отношение, будь гибок.

153. Будь гибок, как булатный меч.

154. Если ты нарисовал что-то, кажущееся тебе пустяком – это не повод сомневаться во мнении окружающих, что ты – гений.

155. Не читай пьесу, она может тебе не понравиться. Помни Соломона: «Кто умножает знание, тот умножает скорбь».

156. Будь снисходителен к режиссёру, ибо он не ведает, что творит.

157. Имей при себе всегда тёмные очки – иногда режиссёр может искать в твоих глазах поддержку.

158. Дай режиссёру высказаться до конца, тогда ты будешь знать наверняка, чего не стоит делать.

159. Роль, которую артист играет в театре, и роль, которую он играет на сцене чаще всего не совпадают.

160. Прислушивайся иногда к мнению режиссёра, особенно в случаях, когда это мнение лестно для тебя.

161. Приходя в театр, не ленись изучить планы пожарной эвакуации – это поможет во время работы избежать ненужных тебе встреч.

162. Ты можешь не знать текст пьесы, но должен знать своё дело.

163. Научись различать среди тех, кто находится на сцене, артистов и монтажников.

164. Если одного из них ты попросил забить гвоздь или принести что-нибудь, и он сразу сделал это, скорее всего это артист.

165. Если ты услышал в театре, что зал надышан, поинтересуйся состоянием вентиляции зала.

166. Если в очередной раз артист говорит, что не видит себя в этом костюме, предложи ему воспользоваться услугами окулиста.

167. Если ты слышишь от композитора, что он хочет показать тебе что-то, будь уверен – ты ничего не увидишь, он просто сядет играть за пианино.

168. Если ты высказал желание познакомиться с произведением композитора, и он в ответ сразу протягивает тебе ноты, вежливо отклони их, и попроси прежде познакомиться тебя с клавиром.

169. Полезно знать, что для написания своих произведений композиторы предпочитают использовать линованую бумагу.

170. Проходя по зрительскому фойе, задержись возле портретов артистов и руководителей театра, твой заинтересованный взгляд на них, может быть замечен кем-то из сотрудников театра, и поможет сложению хорошего мнения о тебе.

171. Забота о внешнем облике артиста, появляющемся во время спектакля на сцене, не должна заслонять собою твою заботу о внешнем облике его костюма.

172. Вид музыкантов в оркестровой яме перед спектаклем всегда обнадёживает, чего нельзя сказать об артистах, находящихся в это время за кулисами.

173. Приступая к работе, запомни, что такие слова как: вертикально, горизонтально, параллельно – в театре не применимы.

174. Прямой штанкет – свидетельство того, что к нему ещё не притрагивалась рука монтажника.

175. Всё, что право, на сцене – лево.

176. Ужас, охватывающий тебя при созерцании того, что ты видишь на сцене – не повод для того, чтобы выйти из профессии, довольно будет выйти из театра.

177. Если губернатор зашёл в театр, значит скоро выборы.

178. Вид режиссёра перед премьерой ужасен. Вид актёра при этом – не лучше. Вид костюмера – просто не выносим. И только вид директора источает восторг и трепет.