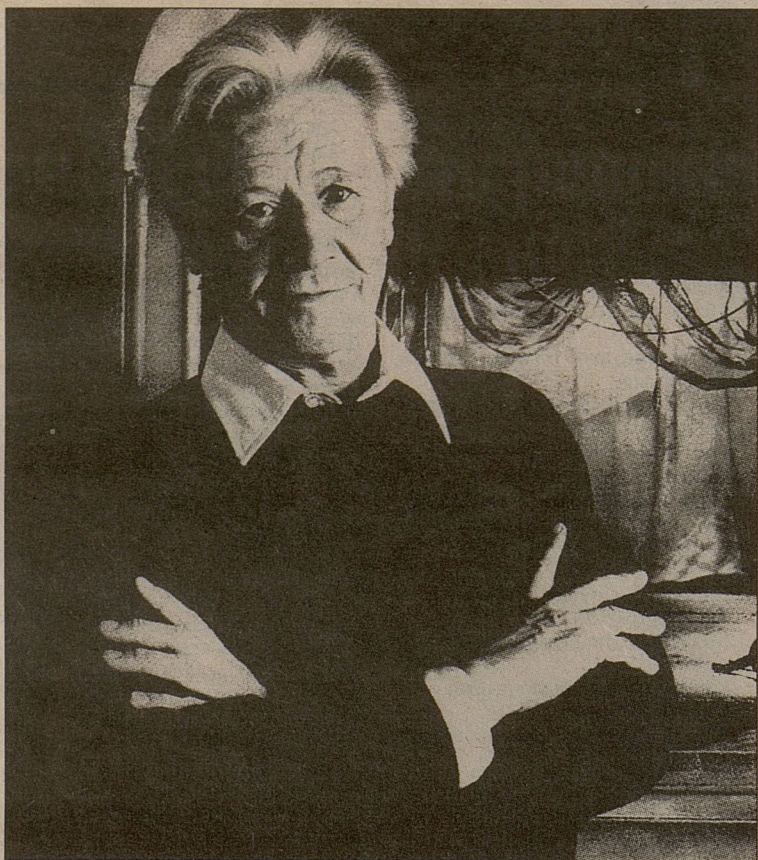


Китаев Март Фролович (сентябрь 1931 г. 09.09.03)



Март КИТАЕВ:

«Люблю, чтобы меня судили не по эскизу, а по спектаклю»

Когда наблюдаешь за тем, как быстро и энергично движется по коридорам и лестницам Санкт-Петербургского ТЮЗа имени А.А.Брянцева главный художник театра Март Фролович Китаев, решительно не верится в то, что пару лет назад Мастер отпраздновал свое 75-летие. В конце мая ТЮЗ проводил фестиваль «Радуга» и к нему приурочили небольшую персональную выставку в фойе. На церемонии закрытия «Радуги» пришло известие из Москвы о награждении М.Ф.Китаева орденом за заслуги перед Отечеством. Что и говорить — заслуги перед Отечеством у Марта Фроловича немалые. И дело не только в масштабах сделанного талантливым и самобытным художником за полвека, но и в особенностях личности, не зря Адольф Шапиро назвал Китаева совестью театра. Куда б его ни бросила судьбина, он мало меняется, режиссеры всех поколений, включая молодых, начинающих, любят с ним работать, ценя не только художественные идеи, их у Марта Фроловича неперепропор, но и его редкое в наши дни примодушие и простодушие, атмосферу чистоты и честности, всегда сопутствующую общему делу. Наш разговор состоялся на выставке, где эскизы и макеты напоминали о давних и совсем новых спектаклях.

— Как вышло, что именно театр стал главным делом вашей жизни?
— Я учился в рижской Академии Художеств и в театральную мастерскую пошел по очень смешной причине. Я не любил писать картины типа: «Первый раз — в первый класс». Выше четверки никогда не мог получить за это дело. А в театральной мастерской было свободнее, не нужно было «программных» картинок писать. Моим учителем я считал маэстро Арвида Спертала. Он увлек меня в драматический театр. Я писал для него декорации. Из театральных художников считаю своим учителем Давида Боровского, которого я очень люблю и уважаю.
— Про Давида Боровского Любовь Овэс писала, что «в его рисунках нет творческого роста. Самые первые его наброски столь же совершенны, как и последние». По вашим эскизам тоже трудно определить время их написания. Трудно поделить ваше творчество на «периоды».
— Я свободен, ни в какие рамки себя не загоняю. Когда я говорю:

«мой учителя», — это не означает, что я чувствую свою зависимость от них. Это просто художники, которые меня обогащают.

— Вы любите использовать коллажи, вписывать «чужую» живопись в свои композиции. Какие эпохи, какие художники вам особенно близки?

— Перечислять долго. Если брать художников Ренессанса, то я очень люблю плеяду фламандцев. Естественно, мне нравились Рафаэль, Леонардо, это гениально, но от Брейгеля я просто балдел. Если брать наше русское искусство, здесь сложнее. Оно не так сильно себя выражало, как европейское. Из нового искусства — Шагал. Если б я был живописцем, я был бы вторым Шагалом. (Смеется). Когда был молодым, мне больше нравились его ранние работы, сейчас — любые. Шагал — самый любимый из наших художников. Пусть он потом во Франции работал, но все равно, Шагал — россиянин из Витебска. Назову еще одно имя — Филонов. Просто гений. Это моя болезнь. Вначале я увлекался его ранними картинами, а потом и его философскими вещами. Все люблю страшно.

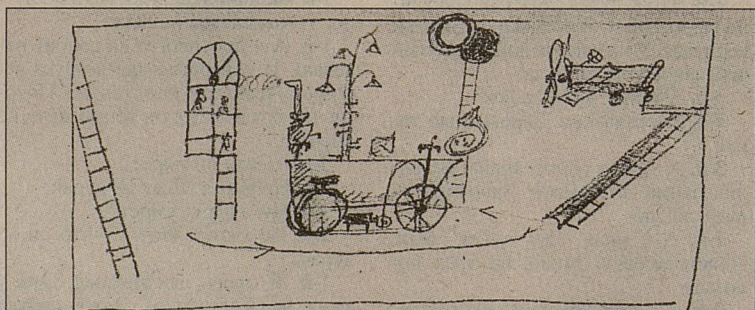
но. Часто их смотрю. И конечно, все это влияло на меня.

— Расскажите о моменте, когда вы проснулись знаменитым.

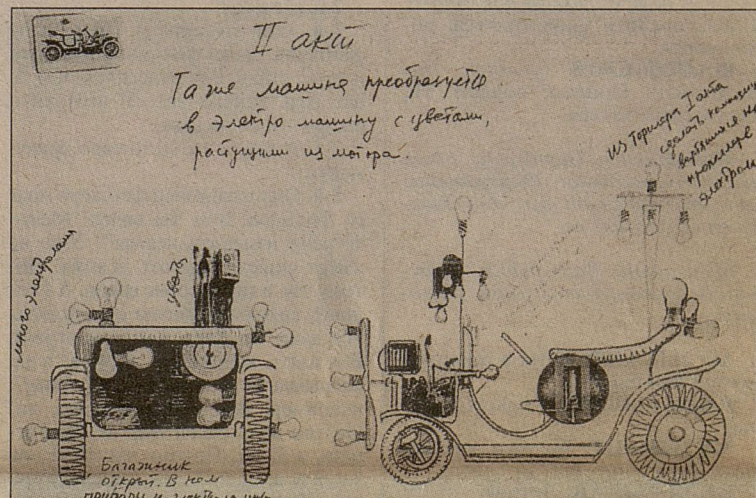
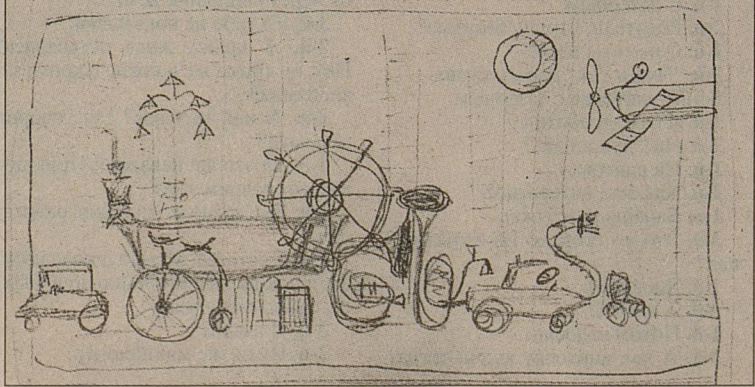
— Проснулись знаменитыми, как говорят (я вообще не люблю этого выражения), мы с Адольфом Шапиро после «Последних» в Рижском ТЮЗе. Вечером прошел спектакль, а наутро пресса, все звонят, поздравляют. До этого был «Тиль Уленшпигель», которого мы делали с Павлом Хомским. Изумительный спектакль. Вот, пожалуй, две работы, которые меня сильно, крепко поставили на ноги.

— Можно, конечно, перечислить отличительные черты вашей сценографии, уже упомянутый принцип коллажа, особую «дымчатость» ваших декораций, любовь к предметам, таким, как кибитка в «Чичикове», ванна с душем в «Чукоккале», вы изобрели, как использовать рыболовную леску, из которой вы плели паутину на сцене. И все же подходы к материалу, в каждом случае, разные.

— Никогда не увлекался раз и навсегда выработанными приемами. Коллаж у меня пошел из «Последних». В следующей работе я это оставил. В «Тиле» была сильно насе-



Вещи в декорации: батискаф — акриловый, ванна — оцинкованная с душем — напольный, колеса — велосипедные и барабаны, самовар — Труд — мотор из Т.Э. Лестница, окно. Луна — Таз. Все в бытовом, в переделанном, в шире. Вещи возмещают на решетчатых.



ленная сцена. А в «Городе на заре», наоборот, сцена пустая, все оформление состояло из сплошных станков. Меня постоянно тянет к другому. Адольф Шапиро в этом смысле был мне парой. Его тоже тянуло менять манеру.

— Адольф Яковлевич писал об этом периоде: «Мы занимались не только созданием отдельных спектаклей, а последовательно, от работы к работе разрабатывали тот или иной принцип сценографии, который потом в итоговом спектакле воплощался с наибольшей полнотой. В далеком не вечном пьесе Н.Доллиной «Они и мы» впервые впустил Китаев на сцену предметы, которые потом с ошеломляющей трагичностью заполнили пространство «Последних» и так ликовали в «Чукоккале»... Мы сделали несколько удачных спектаклей. Пожалуй, «Три сестры» — самый совершенный из них...». Я прекрасно помню многие из ваших рижских спектаклей. Нам казалось в 60–70-е годы, что именно этот город — средоточие современного европейского театра. Почему вы решились уехать из Риги?

— В Ленинград я переехал в 1973 году. Раньше приезжал на экскурсию.

— Экскурсия была связана с работами в ленинградских театрах?

— Я оформлял «Месс Менд» в ТЮЗе, потом Игорь Владимиров меня приглашал делать «Преступление и наказание». В Александринке — «Сказки старого Арбата» с Толубеевым, Борисовым. Я проработал в Риге 20 лет очень успешно, с очень хорошими режиссерами (Шапиро, Хомским, Шейко), но вдруг почувствовал, что я уже в этом пространстве ничего не могу делать, сцена Рижского ТЮЗа очень трудная, она высосала всего меня. И вдруг получаю приглашение стать главным художником Пушкинского театра. Конечно, я сомневался, не мог как Боровский, так резко перебраться из Киева в Москву. Я просил месяц, чтобы поду-

мать. Большинство моих друзей считали, что мне не надо переезжать. В частности, замечательный критик Елена Ракина (она моложе меня, но я ее называл крестной матерью, она первая обо мне написала несколько крупных статей). Но внутренне я обрадовался, что меня пригласили. Я взял тетрадку, и стал считать «за» и «против».

— «За» было больше?
— Даже не это. Было интуитивное чувство, что пора. Жена плакала, не хотела переезжать, хотя сама из Ленинграда, ребенком она жила с семьей в Павловске. Но потом она поняла, что я поступил правильно. Меня пугали этим театром, тем, что он очень консервативный. Но жена мне говорила: «Не бойся, ты работающий, люди увидят, оценят твою работу». Так и получилось.

— Есть магия российских стен. Работа в Александринском театре благотворна для художника.

— Что касается магии, то мне о ней очень хорошо рассказывал Леонид Хейфец (его театр гастролировал в Александринке). Он взял меня под ручку и стал ходить со мной по театру, по его коридорам: «Представляешь, здесь Пушкин ходил, а здесь Гоголь».

— Вы работали со многими режиссерами, кого из них вы могли бы назвать любимыми соавторами?

— Конечно, в первую очередь, Шапиро. Адольф прав, когда называл меня частицей «тела» театра, который мы создавали. Мы лет четырнадцать проработали вместе в Рижском ТЮЗе, это нас объединило. Я много работал с Николаем Шейко. Вы видите здесь на выставке эскизы «Чичикова», мы делали его в Александринском театре. Замечательный спектакль был «Ун-тиловск». Во МХАТе мы с Колей делали «Так погиб Гуска». Там было очень много юмора. Публика просто под креслами валялась.

— Здесь, на выставке, представлен макет вашего с Шейко неосуществленного спектакля «Руслан и Люд-



мила" для Большого театра. Решение очень необычное. Образы фольклора материализуются во множестве фигурок, забавных, но и страшных, символических. Российская народная культура – многонациональная. Тут у вас и минарет, и колоколенка с "горящим" куполом.

– Мы с Николаем Михайловичем опирались на Пушкина. Он большой его знаток. Да и я страшно люблю Пушкина. Николай Михайлович мне сказал сразу, что хорошо бы использовать принципы, которые были у нас в "Похождениях Чичикова" и в "Маскараде". Для "Руслана" я искал дохристианских богов и ими населил пространство. Хор должен был стоять среди множества предметов, труднейшая задача. Коля должен был играть с этими игрушками весь спектакль. С начала до конца. Я бы еще продолжил разрабатывать этот воздух, может быть, еще что-нибудь добавил.

– В пространство влетены буквы, то цитаты из поэмы, то обозначения места действия.

– Николай Михайлович любит такого рода вещи. В "Маскараде" у меня был суперзанавес, насыщенный текстовыми загадками, но там было проще, там все было изображено графически, а тут буквы "висят" в воздухе. Правда, когда мы сдавали макет, нас попросили все это убрать, постановочная часть протестовала. В макете я не стал этого убирать, мне нравится.

– Возникает образ Лукоморья, чудесно использовано дерево как фактура. Столбы увенчаны черепами, головами. Тут и Баба-Яга, и Куринный бог, и ангел примостились на верхушках.

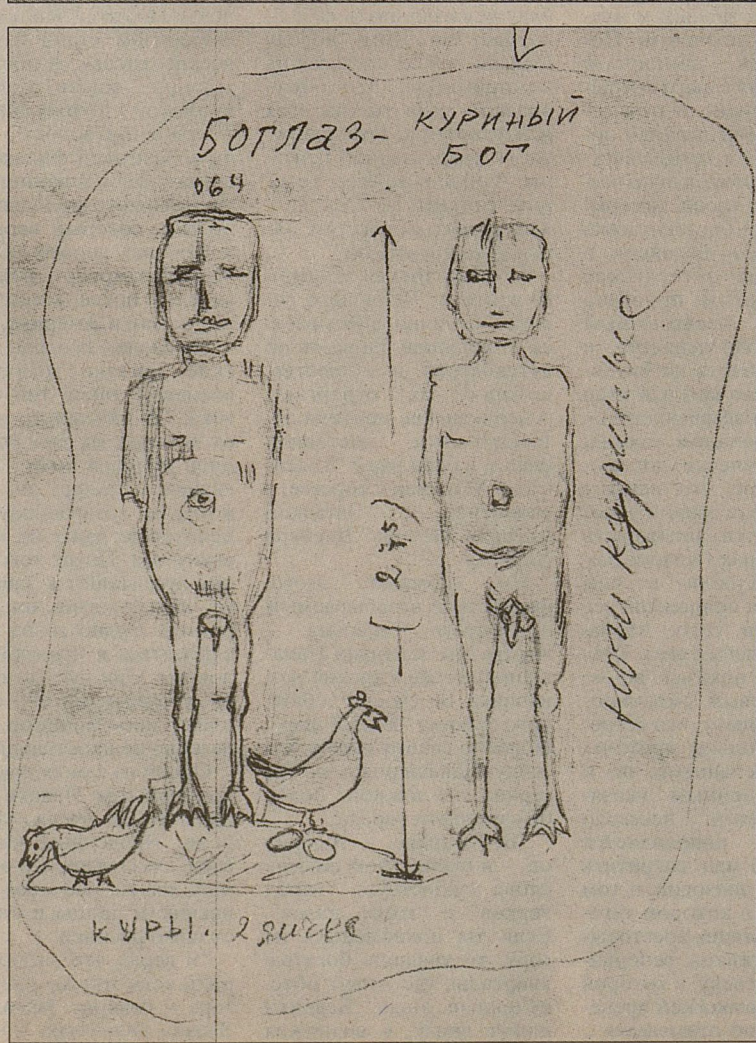
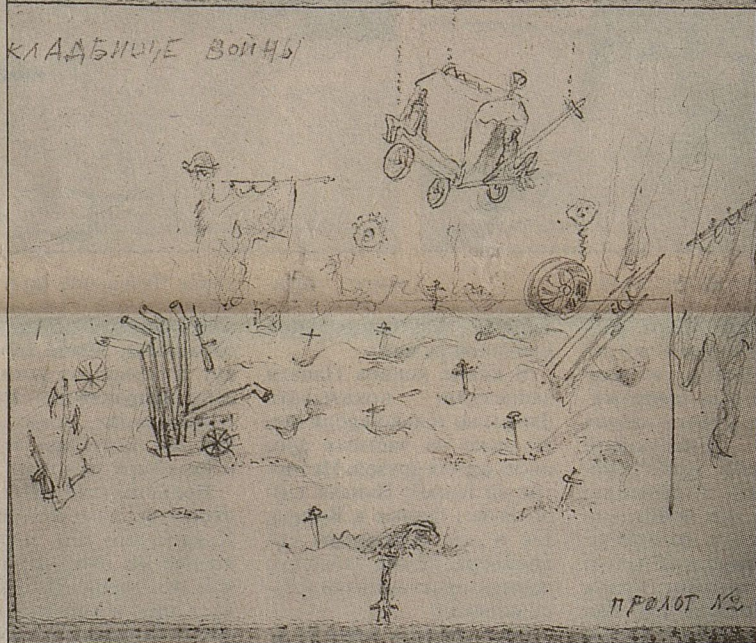
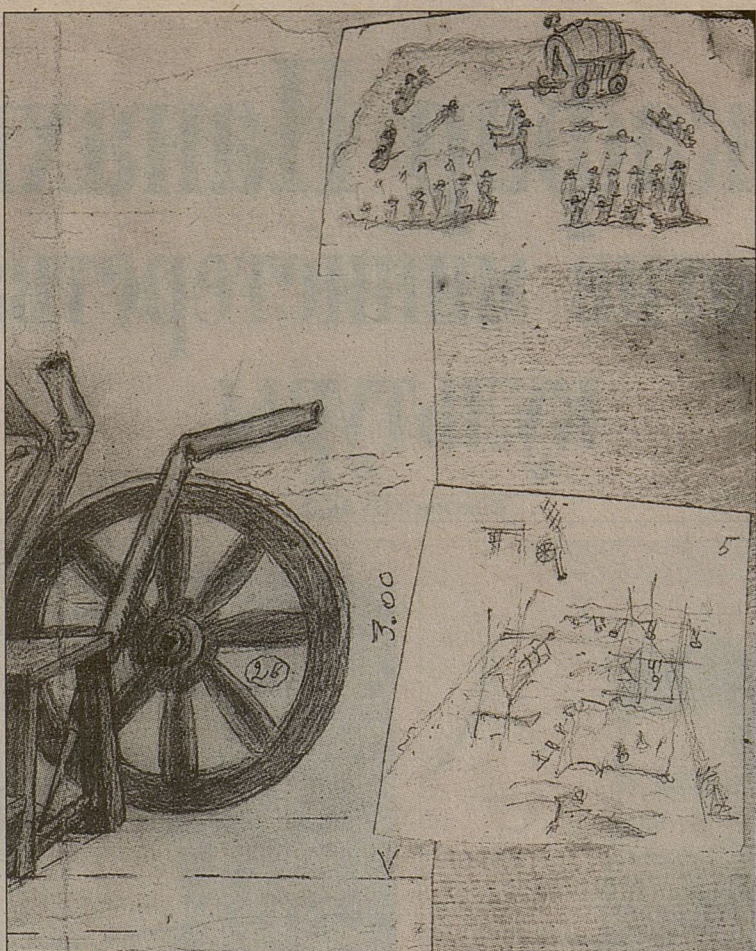
– Фигуры должны были двигаться по диагонали – всего пять движущихся станков. Вначале я делал это все на плоскости. Потом, когда я привез эскиз, Ведерников мне сказал, почему вы не хотите это сделать на станочках? Я с ним согласился. Правда, предупредил, что тут можно ноги сломать, потому что у меня так разработано, что артистам будет непросто. Он сказал: ничего, мы сумеем справиться. В сцене у Финна выезжает станок и его куриное царство, его двор. И надпись: "Финн природный". Северная звезда вместо солнца опускается, надписи варьируются.

– А как вы решали сцену с Головой?

– У нас она была деревянная, симметричная. Она с юмором, эта Голова. Хор сзади поет, мы открыто его не прячем. Из-за Головы видны ноги хороводов. Они выносят, подают меч Руслану и так далее. В критический момент вдруг у Головы отпадает челюсть. Это очень страшно. У Наины серебряное царство из столбов. Николай Михайлович нашел двух молодых художников, они разрабатывали костюмы, очень интересно. Они одевали не только артистов, даже на столбы набрасывали плащи. Дамир Исмаилов придумывал очень интересное световое решение (он прекрасный художник по свету). В садах Черномора все убирается, остаются одни станки. И выходит хор "сад". Потом хор уходит и возникает цветок – "сверхсексуальный" с огромным пестиком. Не просто цветок, а символ природы. Потом опускаются розы, много роз. Похоже на демонстрацию, хор несет цветы в руках. Солнце появляется в начале, потом в конце. Была еще одна идея (Дамир мне предложил), когда Людмилу похищают, солнце переворачивается и на обратной, черной стороне возникают буквы: "Где Людмила?".

– Странная история произошла с этим спектаклем. Сначала работали вы, потом возникла идея концертного исполнения, затем подключились Виктор Крамер и Александр Орлов. По-моему, театр не очень понимал, какой спектакль ему нужен.

– Мы делали то, что хотели. И сначала все всем нравилось. Но когда приняли макет, то Ведерников намекнул, что хорошо бы сделать конструкцию. Я сказал, что не могу быстро поменять, слишком короткие



сроки. И когда мне принесли документ о расторжении договора, я даже обрадовался. У меня было чувство, что мы не успеваем. После того, как с нами расторгли договор (объявили, что будет концертное исполнение, денег нет), представитель дирекции поехал прямо от меня к Крамеру и Орлову. Неприятное, темное облако осталось в душе.

– В результате "Руслан" прошел несколько раз и снят с репертуара.

– Крамер и Орлов не виноваты. По-моему, Саша Орлов сделал что-то грандиозное, во всяком случае, то, что показали по "Культуре", мне понравилось.

– Продолжим пушкинскую тему. На выставке – несколько эскизов к опере "Борис Годунов" Мусоргского. Она шла в Болгарии в 1986-м.

– Это был лучший спектакль Андрея Петрова. Но эскизы сделаны позднее. Что такое эскиз? Даже макет – мертвое понимание того, что на сцене. Картинка, вот и все. Вы видите фантазии на тему. В оформлении был использован коллаж из любочных картин.

– Другого "Бориса" вы делали в Александринском театре с Арсением Сагальчиком.

– Здесь вы видите мою работу в более выгодном положении, в партере все выглядело немного иначе. Но, чтобы я не рассказывал, спектакль лучше моего рассказа.

– Жизнь спектакля ТЮЗа "Покорный бес" оказалась короткой, но мне бы хотелось поговорить о вашей работе подробнее.

– Эту работу я особенно люблю. Я полюбил режиссера Анатолия Праудина. Очень радовался, когда он пришел в ТЮЗ. После "Беса" он ушел, или его ушли.

– Я помню в прессе много писали о грязи, из которой вылезали пушкинские персонажи.

– Здесь грязи нет. Это глина. А глина – материал для скульптуры, для искусства. Мы придумали с Анатолием Аркадьевичем, что это палитра. Эти "ямки" цветные, зеленая, желтая, красная. Что делал Толя? У него была идея, что артист черпает эту глину и выплескивает на первый план. Получалась красивая абстрактная живопись, а потом стиралась. Тут еще были прялка, мягкое кресло, в котором сидела Арина Родионовна. Стояла коляска, с ней очень много играли, ее громко возили. В спектакле были блестящие мизансцены, Ваня Латышев главную роль играл великолепно! Много красивого было в этом спектакле. Самое начало замечательное, когда оживали персонажи "Повестей Белкина". Мне так жалко этого спектакля. С Толей Праудиным мы отлично поработали и в других местах. Мы делали вместе "Сизиф и камень". Для меня такой театр обязательно должен существовать. Это театр в своем лучшем качестве. Когда главное не текст, а пластика, игра актеров. Недавно мы вместе с моим соавтором Михаилом Платоновым сделали "Женитьбу". Ее Праудин поставил в Омском Пятном театре.

– Ваша работа в ленинградском ТЮЗе началась с "Месс Менд". Ставил Зиновий Корогодский. Там, я помню, была чудо-машина, вся в лампочках.

– Вы видите, первоначальный замысел "Месс Менд". Ребята замечательные занимались этим спектаклем. Додин, в частности.

– Мне хотелось бы процитировать Льва Абрамвича: "Мир для Китаева – как бы огромная свалка – иногда ужасная, иногда прекрасная, но стоит присмотреться, видишь – свалка эта есть ступень жизни... в ней есть космос".** Вы ведь делали с Додиным несколько спектаклей – "Назначение", "Татуированную розу". Помню – огромное "живое" белое подвенечное платье, как оно поднималось во всю высоту сцены.

– Я заметил, что это очень интересный режиссер еще в ТЮЗе, когда он работал у Корогодского. В "Татуированной розе", действительно, было трехметровое платье, которое лежало на полу, а потом "вырастало". В Малом Драматическом театре висит эскиз этого спектакля. Но

вообще, я не его художник. У Додина решения очень строгие, очень конструктивные, всегда важна идея. А я такой разбросанный.

– Вернемся к работам в ТЮЗе. Здесь макет "Горе от ума", вы делали спектакль с режиссером Андреем Андреевым. Как возник замысел этого черного пространства с черными колоннами?

– Не было денег. Было понятно, что нужно делать на черном фоне. Тогда возникла идея сделать четыре черные колонны. Сзади дверь, десять пуфиков и зеркала.

– Оригинально смотрится стеклянная ширма, она кажется современной.

– Если посмотреть альбом мебели из Павловского дворца, там десять таких ширм. Я думал, что они сделаны в наше время, потом прочитал текст, оказывается, эти ширмы из того времени. Я обрадовался и поставил такую в "Горе от ума". Стекло и никаких виньеток.

Здесь были цветные костюмы Фирера и они очень хорошо смотрелись.

– Одну из последних работ вы делали в Рижском Дайлис театре с молодым питерским режиссером Михаилом Груздовым.

– Это "Поздняя любовь" Островского. Артисты великолепно играют. Там огромная сцена, она вся в черном. На переднем плане – стенка, это то, что я люблю, она катается, уходит, потом возвращается. В стене несколько дверей, одна из них нарисована. Все остальное – коллаж. Есть два мира, холодный и теплый. Сделано это великолепно живописцами, и Глеб Фильштинский замечательно осветил декорацию. Печка сильно "играет" (печка настоящая). На премьере произошел курьез. Постановочная часть решила натопить печку как следует. И они что сделали? Режиссер ввел старушку, которой нет у Островского. Она открывает печку, поджигает дрова, а оттуда пламя выбрасывается. Оказывается, они туда керосином плеснули. Я перепугался страшно. А публика поняла, что это эффект.

– Ближайшая премьера петербургского ТЮЗа – также пьеса Островского.

– 20 сентября – премьера "Бешеных денег". Этот спектакль мы делали с режиссером Александром Кузиным.

– Художники редко бывают довольны результатом, чаще всего они говорят: я придумал то-то и то-то, но режиссер, или цеха все испортили.

– Мне не нравится, когда начинают делить спектакль, когда художник говорит: это я сделал. Такого не может быть. Вот, скажем, дают "Золотую Маску" художнику, а режиссеру – нет. Для меня это дико. Значит слабый спектакль, не надо совсем никому давать. Театр – дело коллективное, здесь не может быть отдельного творчества. Я люблю, чтобы меня оценивали не по эскизам, а по спектаклю, там свет, цвет все играет роль. В театре самое главное – содружество. Прежде всего режиссера и художника. Ну и конечно, композитора, балетмейстера, всей труппы.

*В.Березкин. Март Китаева.1984. С.197

** Там же. С.201

Беседовала
Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ

- Рисунок к спектаклю "Чукоккала" (Рижский ТЮЗ)
- Эскиз машины № 2 к спектаклю "Месс Менд" (Ленинградский ТЮЗ)
- Раскадровка по эпизодам пьесы к спектаклю "Мамаши Кураж" (Театр имени Моссавета)
- Рисунок к макету спектакля "Руслан и Людмила" (ГАБТ)