

САДОВОЕ кольцо залито мерцающим оранжевым сиянием множества фонарей. Два часа ночи. С мерцающим шумом появляются и исчезают ночные такси. Под самой крышей старого доходного дома светится большое овальное окно, за которым спрятан удивительный мир — мастерская театрального художника.

— **ВАЛЕРИЙ** Яковлевич, одним из самых интересных моментов в творчестве художника является зарождение идеи, образа будущего произведения. Как вы определяете себе образ и процесс его появления?

— У каждого художника это происходит по-разному. Для меня образ — это нечто неувязное, это что-то неконкретное, и, когда мне приходилось делать конкретные, прямолинейные по своей сути вещи, то они потом быстро умирали. Образ должен развиваться оптически, эмоционально, иметь кульминацию, иметь доминанты, паузы. Оформление может и не меняться, но в нем должен быть такой художественный запас, чтобы оно жило в течение трех часов, пока идет спектакль. С чего все начинается? Начинается с того, что я получаю приглашение на какой-то спектакль, начинаю над ним работать, начинаю очень много «вокруг него» читать, узнавать о нем. Литературоведение, музыковедение, место этого спектакля в историческом ряду театральных постановок. Все учитывается — эстетика автора, нынешнее состояние эстетики, мое собственное состояние, тот, с кем я полемизирую в настоящий момент... Как только я получаю приглашение, у меня уже кое-что возникает, наверное, подобно платоновской идее стола. Когда мы говорим «стол», то уже представляем себе его, а уже потом определяем конкретность. Это образное предчувствие. Потом ты начинаешь работать. И какой бы ни был отвлеченный образ, возникает определенность: для какого театра ты это ставишь, для какой сцены, какие там возможности.

Я думаю, все то, что слагается в конце спектакля, что в вас осталось, когда вы идете из театра в метро, — это и есть образ.

— **КОГДА** спектакль уже идет, вам ничего не хочется изменить, поправить? Ведь режиссер иногда продолжает работу над спектаклем, когда он уже прошел десятки раз...

— Я вам раскрою мою большую тайну. Во время выпуска спектакля всегда бывает большая монтировочная репетиция, когда на сцену дают готовые декорации. В зале сижу я, рядом завпост, мы разговариваем, потом я хожу по сцене, разговариваю с рабочими, прошу что-то подвинуть, опустить штанкет, направить лампу... И в этот момент я уже все знаю, что у меня получилось, а что нет. Я только никогда об этом никому не говорю. До генеральной репетиции я борюсь до конца с тем, что получилось, вцепляюсь, пытаюсь вдохнуть жизнь в спектакль. Но на генеральной репетиции, когда декорации зажили своей жизнью, актеры надели костюмы, — я уже ничего не могу сделать.

Да, бывает полное совпадение с макетом — как правило, я добиваюсь того, чтобы макет у меня был идентичен сцене, и логика, если она есть, вся вытекает на сцену. Но существует уникальная способность сцены все деформировать и изменять. А если к этому еще прибавить топорную, медвежью работу режиссуры, которая не хочет вникнуть в твой замысел, как бы оставляя тебя за скобками... А я вмешиваюсь, но не потому, что хо-

чу вылезть, а потому, что хочу, чтобы моя работа совпала с общим замыслом. И я очень люблю тех режиссеров, которые до последнего пытаются вынуть из меня то, что я им могу дать. Я бываю безмерно счастлив оттого, что у них удается режиссура и мои декорации в этом помогли. А если режиссер не выжал всех потенциальных возможностей из декораций, то ты видишь на сцене лишь фанерные стенки, трапичные задники, кулисы.

Вы говорили сейчас о плохой режиссуре, о том, как может быть погублен спектакль. Но ведь вы, может, как никто другой, много сотрудничали с нашими лучшими режиссерами.

Да, мне повезло. Я работал с очень интересными режиссерами и драматического, и музыкального театра. Эти встречи — веки в моей биографии, потому что каждый раз я встречался с неповторимой личностью, а для меня театр — это личностное дело.

Я очень люблю работать с Олегом Николаевичем Ефремовым, потому что у него очень чуткая интуиция и душа в работе. Он совершенно другой режиссер, чем, допустим, был Анатолий Васильевич Эфрос. Эфрос как бы творил театр из самого себя, из своего представления о мире, из своей личности. Конечно, все творят из личности. Но Ефремов — сторонник актерского повествовательного театра, психологически обоснованного. Театр Эфроса более импульсивен, более ассоциативен. Личность режиссера очень многое объясняет. Интересно даже то, как режиссер приходит ко мне в мастерскую, чтобы посмотреть макет, поговорить. Ефремов, например, блистательно показывает всякие мизансцены. Эфрос же давал какую-то театральную мысль, которая возникала у него при прочтении пьесы. Когда Анатолий Васильевич ставил «Женитьбу», он пришел ко мне и сказал: «Я хочу, чтобы женихи пришли все вместе». Это был толчок для всего сценического решения. Как потом я укладываю все это в какие-то формы, чтобы потом все читалось, — этого объяснить я не могу, это из разряда тайн профессии.

Должен сказать, что не уважаю режиссеров, пусть даже известных, которые звонят мне и предлагают поставить спектакль, премьеру которого должна состояться через два-три месяца. Даже когда у меня есть время, я отказываюсь, потому что спектакль надо выносить. Сделать это можно очень быстро, но по этому он должен долго сидеть в подсознании, с ним надо сжиться. Надо как бы с аппетитом к нему готовиться. Вот сейчас мне предложили сделать в Берлине юбилейную постановку «Дон Жуана» Моцарта. Сдал уже первоначальную идею и теперь предвкушаю удовольствие от той прецизионной работы, которая меня ждет... Поэтому я люблю тех режиссеров, которые со мной заранее договариваются, которые знают, что вот этот спектакль они будут делать именно с этим художником потому-то и потому-то. Ведь работа над спектаклем начинается с того, что режиссер, взяв в руки пьесу, мысленно проанализировав ее, выбирает себе партнера-художника. Иногда такое содружество длится много лет...

— **Например, Товстоногов и Кочергин?**
— Да. Режиссер доверяет художнику, который как бы является той профессиональной струной, которая выражает его эстетическое предчувствие. Но мне кажется, что сейчас очень мало режиссеров, которые имеют эстетическое чутье, и тем более, эстетическое предчувствие. Просто нынешние режиссеры понимают, что надо взять какого-то художника, который бы сделал полновеснее, подешевле и желательнее поэкспериментировать. Наблюдая со стороны за тем, что происходит на сценах, слушаю разговоры своих коллег, я вижу известную девальвацию режиссерской профессии и профессии театрального художника. В этой работе меня возмущает уникальность творческих союзов, уникальность мышления того или иного режиссера, если хочешь, уникальность его творческого кредо. Но по нынешним временам режиссеры не успевают разобраться в своих вкусах и пристрастиях. Практика театра все более огрубляет и опешивляет этот эстетический поиск. Режиссура отовоевала себе свои, режиссерские территории, в которых — и это отражение, как ни странно, экономической ситуации — нет места художнику.

А ведь театр — это такое странное заведение, где как бы сливаются на сцене разные виды искусств, это своего рода пантеон, где находят свое место обитания и архитектура, и музыка, и живопись, которую мы не будем путать с литературой, и скульптура, и литература, и это специфическое театральное нечто, называемое таким красивым словом «сценография». Театр как бы синтезирует все пластические поиски современного искусства. А когда еще появляется актер, который может своим талантом, телом, мимикой, даже голосом выразить пластическую идею... Плюс костюмы, свет, разные театральные эффекты... И все это мы смотрим, впитываем в себя.

— **Однако вы ведь заканчивали институт кинематографии и начинали как художник кино...**

— После Суриковской художественной школы мне захотелось чего-то нового. Я поступил во ВГИК и, окончив его, с удо-

вольствием начал заниматься кинематографом. Но к этому моменту — а шел 1962 год — я понял, что меня возмущает театр. И хотя я никогда не был фанатиком театра, что-то меня начало отращивать от кинематографа. В первую очередь — производственная суeta. Театр тоже суточный, но там нет этого колоссального технологизма кино. Во время съемки я только и делал, что кричал, бегал, красил, трабовал — и все это для того, чтобы потом за актером промелькнул кусочек того, что я с таким трудом воссоздавал... Я глубоко уважаю тех художников, которые работают в кинематографе, ценю их подвижничество, их труд. Но я старомоден — люблю, чтобы открылся занавес и зритель увидел декорации. Да, до сих пор люблю, когда открывается занавес. Люблю магию театра. И глубоко убежден, что даже в самой бытовой пьесе, на самую что ни на есть производственную тему — пусть даже это будет совещание в райкоме — надо найти театральность, то есть то, ради чего люди пришли в театр.

— **Все чаще эта выразительность достигается за счет поисков новых, новых форм. А традиционное оформление спектакля — занавес, рисованные панорамы, перемены картин — это все умерло?**
— Вообще ничего не умерло. Мы в эпохах, пытаясь быть как современные, быстро отрицаем сложившиеся стереотипы. Но при этом не отдаем себе отчета, почему тот или иной пластический прием записываем в несостоявшиеся. Я считаю, что каждый раз надо искать ту форму, которая уникальна, которая только для этого спектакля и может быть. Но надо и нести ответственность за свой выбор. Поэтому, если возникает желание сделать писанные декорации с занавесом, с магией

павильона, с ощущением пространства — почему бы нет? Почему мы сцену должны превращать в некое подобие уличной витрины? Художник не оформляет сцену, — он создает образ. Поэтому на него ложится высокая миссия внедрения эстетики и искусства в сознание зрителя. Зритель у нас не избалован, к сожалению, высоким искусством.

Долго спорили критики и эстетики театра о том, нужен ли павильон, нужны ли писанные декорации. А жизнь сама все решила. Самое страшное — это быть вечно модным. Это значит, что твои работы будут стареть быстрее всего остального. Нет ничего хуже тех спектаклей, которые когда-то были модными и сохранили все приметы моды того времени. Пройдет даже десять лет — и бывает уже смешно.

Воскресные ВСТРЕЧИ

ГЛУБИНА СЦЕНЫ

У нас в гостях народный художник РСФСР Валерий ЛЕВЕНТАЛЬ



— **ТРАДИЦИОННО** художники относятся к художественной критике, мягко говоря, не очень доброжелательно. Как вы считаете, почему это происходит?

Если говорить о сценографии, то у нас действительно совсем немного специалистов, которые, кстати, пишут для специалистов же. Рецензия на спектакль — это просто смехотворня. Никто даже не хочет разбираться, почему спектакль сделан в том или ином эстетическом ключе. Деятели девять процентов наших критиков не знают, как делается спектакль, не знают, что иногда месяцы уходят на соединение творческих узлов в работе режиссера и художника.

Любой спектакль начинается с многодневных бесед, дискуссий у макета, он начинается со споров, криков, которые проходят наедине между режиссером и художником. Ведь именно в макете проверяется режиссером вся его будущая постановка. Глядя в этот маленький магический ящик, он определяет, откуда выйдет актер, куда упадет свет, где сидеть персонажи... Человек, профессионально занимающийся критикой театра, должен все это не анатомизировать, но чувствовать. Режиссура может рассматривать что как форма сентетической работы. Чья дал спектаклю художник? Почему был приглашен тот, а не этот? Надо уметь вычленивать то, что привнес в спектакль каждый, хотя спектакль — это неделимое общее. Я не верю в спектакли,

про которые говорят: «Замечательные декорации, а постановка плохая». Значит, и декорации безобразные. Если они не помогли спектаклю, не помогли раскрытию образа, — они неверно рассчитаны. Декорации должны жить в спектакле.

— **Очень часто можно читать и слышать, как актеры говорят: «Я мечтаю сыграть эту роль вот уже двадцать лет». Есть ли у вас пристрастие к определенным авторам, к какому-то временному периоду?**

— Я не могу так сказать: «Мечтаю поставить Шекспира!» Если будет такое предложение, то я буду готовиться к постановке Шекспира. Вынашивать одну тему мне не дано. Но хочется, конечно, работать только с хорошим литературным материалом. И согласие на постановку той или иной вещи всецело лежит на твоей совести, ты можешь и отказаться. Сейчас я все чаще и чаще это делаю и считаю, что каждый художник должен так поступать. Совсем недавно отказался от спектакля в Большом театре — я беру лишь за те вещи, которые меня интересуют. К сожалению, так могут поступать не все художники, поскольку надо еще и зарабатывать на жизнь... Но замыкать себя только в рамках какого-то пристрастия нельзя. Спектакли должны быть разные. Потому что, если ты делаешь несколько постановок в год, то надо, чтобы каждый из них давал возможность нового художественного решения, новой эстетической развязки. Неинтересно ведь ходить по одним и тем же тропам. Хотя, наверное, и настанет такой момент, когда я буду старый, немощный и буду делать только то, что я умею. Но, бог даст, не доживу.

— **Валерий Яковлевич, я знаю, что вы занимаетесь живописью...**
— Да, немного.

— **Ведь у нас есть колоссальное количество, так сказать, «сугубо живописцев», которые вдобавок относятся ко всем остальным художникам несколько свысока...**
— По этому поводу очень хорошо сказано в стихотворении Блока:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там были поэты — и каждый встречал
Другого надменной улыбой...

К сожалению, большинство наших живописцев занимается тем, что к живописи не имеет ни малейшего отношения. Я не могу считать себя живописцем, но свои театральные работы я всегда соотношу с тем или иным эстетическим пластом, я как бы прибегаю к широкому спектру изобразительных средств. Но никогда не стремлюсь выставлять свою живопись, она носит мой личный, даже интимный характер. Честолюбие мое полностью удовлетворяется театром, в котором в моем распоряжении находится значительно большее пространство, чем пространство любой станковой картины. Занимаюсь живописью еще и потому, что убежден — театральный художник, который не пишет, теряет самые художественные основы своего ремесла, становится сухим практиком. К тому же я просто очень люблю живопись, немного знаю ее, поскольку не перестаю ею заниматься. Одно из высших удовольствий для меня — смотреть прекрасную живопись хороших художников.

— **Не так давно закончился съезд театральных деятелей. Насколько мне известно, единственным театральным художником, выступившим на нем, были вы.**
— Этот съезд произвел на меня какое-то двойственное впечатление, потому что очень много говорилось высоких слов, но вместе с тем мне показалось, что о

сохранении этого великого понятия «Театр» ни у кого голова не болит. Я знаю это и по своим близким друзьям — режиссерам, драматургам. В частности, мы, художники, чувствуем, что не нужны театру. Я многого не успел сказать на съезде просто потому, что аудитория была не очень-то заинтересована. А ведь сейчас складывается парадоксальная ситуация, когда театрально-декорационное искусство и художник мешают театру! Потому что надо делать декорации, заказывать костюмы, ставить свет. Все это мучительно, потому что нет театральной индустрии, театры не обладают средствами. Лишенная таким образом кистей, наша профессия просто уничтожается, авторитет постановочного цеха в театре падает.

— **А каково положение молодых художников в театре?**
— Оно чудовищно! Когда я приходил работать в театр, был распространен вопрос: «А художник молодой? Ну, тогда возьмем». И театр «Современник», я помню, искал художника помощника и позавористей. Это было наивно, но важна сама постановка вопроса: надо новое, молодое. Когда я ставил спектакль на гигантской сцене Новосибирского театра оперы и балета, то меня никто не попрекал тем, что я молод. И я смело хватался за то, чего в общем-то не знал.

Сейчас же молодой, не тарифицируемый художник может за пять-шесть месяцев работы над спектаклем получить двести сорок рублей. Как он может прожить? Его высокие мечты и желание что-то сказать зрителю повисают в воздухе. Поэтому ему непостижимо, как эти ребята еще ухитряются делать талантливые, интересные спектакли.

— **Сейчас очень много говорят о реформах в нашем театре. Каким вам видится современный театр?**

— Прежде всего должен сказать, что модные нынче разговоры о рентабельности театра кажутся мне излишними. Истинный театр — это дорогое удовольствие, дорогое во всех отношениях, поскольку в первооснове его лежит высокое искусство. Театр не может конкурировать ни с телевидением, ни с кинематографом, ни с массовыми зрелищами. Театр должен быть там, где в нем есть потребность, которую он должен удовлетворять на самом высоком уровне. И эта потребность — явление чисто культурного порядка. Почему, например, в Свердловске люди ходят в оперу? Странный феномен. На генеральную репетицию толпа людей прорывается, как в Большой! Это же прекрасно, что в городе театр не стоит пустынным замком, где в зале сидят меньше людей, чем на сцене и в оркестре. А такие города есть, и это ни для кого не секрет. Дело в том, что зритель должен быть подготовленным, у него должна быть потребность в культуре, пиетет перед ней. Я не за то, чтобы в зале сидели снобы и пижоны от театра — это должны быть люди, влюбленные в ауру сцены, в ее волшебство. И именно о таком зрители мы должны думать и на него ориентироваться.

Театральная жизнь сейчас несколько оживилась. У нас появилось множество любительских групп, студий, которые могут впоследствии перерасти в театры. Правда, произойти это может только на основе эстетического критерия.

Моя увлеченность театром не изменяется. Я с удовольствием стал бы работать в маленьком, начинающемся театре — лишь бы во мне нуждались. Театр захватывает меня, он возбуждает эмоции, он придает силы. Начиная работать над спектаклем, я потом как бы передаю эстафетную палочку режиссеру, он передает ее дальше, актерам, и в результате мы все передаем ее зрителю.

Беседу вел Иван ПОДШИВАЛОВ.
Фото автора.

10 МАИ 1987

Несколько раз в неделю
г. Москва