

*Pro настоящее***Виктор БЕРЕЗКИН****Игорь ПОПОВ  
в спектаклях А. Васильева**

Характер сценографического творчества Игоря Попова обусловили два обстоятельства: во-первых, его образование и профессия архитектора, и во-вторых, постоянное сотрудничество с одним режиссером – Анатолием Васильевым.

Попов – не единственный театральный художник, пришедший на сцену от архитектуры. Но в отличие от Б. Мессерера или С. Бархина, которые, тоже по образованию архитекторы, но в этом качестве или совсем не работали, или работали короткий срок, Попов после окончания института пятнадцать лет отслужил в проектных бюро сначала Новосибирска, затем Москвы. И лишь в 1977 году сосредоточился на сценографии. Однако и в этой сфере оставался архитектором\*.

На первом этапе, когда они с Васильевым ставили спектакли на разных сценах (МХАТ, Театр имени К.С. Станиславского, малый зал Театра на Таганке), Попов работал как архитектор сценографического пространства, которое проектировал в предоставленном ему сценическом помещении. Он создавал скрупулезно, детально рассчитанный по композиции, пропорциям, законам «золотого сечения» (как точно назвал эссе о художнике В. Славкин) архитектурно-вещественный дизайн, предназначенный для игры актеров. И всегда добивался столь высокого качества исполнения, что даже обратная сторона его декораций выглядела совершенством.

Как только у «Школы драматического искусства» появилась возможность работать в собственном помещении, Попов стал созидать там собственное театральное пространство, сценическое и зрительское воедино, не разделенное рампой. Белое и чистое. В глубине замкнутое белой стеной классических пропорций, чуть выше

человеческого роста, с арочным проемом. По другую сторону, за низким барьером, находились четыре ряда дубовых скамей для зрителей. Актеры играли на полу, покрытом дубовым паркетом, всегда идеально вымытом, подобно сценическим подмосткам японского театра Но.

Это пространство являло собой гармоничную среду, возвышенно храмовую, изначально предназначенную для представлений особого типа. Это было «метапространство» (по определению Васильева) «Школы драматического искусства». Когда театр играл на зарубежных гастролях, Попов и там стремился преобразить предоставленные театру помещения. Для показов «Серсо» театр возил с собой не только декорации, но и стены, специально изготовленные в масштабе, пропорциях, конфигурации того зала, где спектакль игрался на Таганке. Более того, архитектурная основа сценического пространства «Школы» – белая стена высотой 2,26 м с пилястрами, ионическими колоннами и арочным проемом – сохранялась, трансформируясь в

*\* Статья написана в рамках проекта «Сценографы России» (т. 4), поддержанного исследовательским грантом РФФИ №07-04-00018а.*

*В статье рассмотрена работа И. Попова только с А. Васильевым (без зарубежных постановок). Полностью творчество художника, его сценография для спектаклей других режиссеров будет предоставлена в т. 5 проекта «Сценографы России»*

## Сценография

деталей, как постоянный визуальный элемент сценографии в спектаклях, которые Васильев и Попов ставили в других театрах, на традиционных сценах-коробках.

Создав в подвале на Поварской, а затем и в новом, построенном по его проекту, здании на Сретенке свое пространство, Попов в каждом спектакле «Школы» оформлял его минималистски. Привносил в белое чистое пространство только функционально (игрово, действительно) необходимые элементы: архитектурные, предметные или сугубо театральные, например, занавеси. Архитектоническое значение имел и свет. Им художник «лепил» объем пространства, фигуры актеров, передавал эмоциональное состояние, настроение, атмосферу. Такой свет стал возможен, благодаря разработанной Поповым системе развески прожекторов и сочиняемой им каждый раз партитуре их функционирования в том или ином эпизоде.

Уникальность сотрудничества Попова с Васильевым – не столько даже в его длительности (более трех десятилетий), сколько в постоянстве. Художник оставался

рядом с режиссером даже тогда, когда условия для его собственного самовыражения были самыми неблагоприятными. Другой пример подобного рода трудно найти не только в российском, но и в мировом театре. Обычно сотрудничество режиссера и художника складывается и реализуется при наличии у них своего дома – театра, где они могут делать спектакли более или менее регулярно. Да и характер взаимоотношений определяется, как правило, тем, что режиссер – шеф, хозяин театра, в лучшем случае, старший товарищ, который выбирает художника и доверяет ему. И даже если кредит доверия сохраняется долго, все равно характер взаимоотношений остается, как правило, тем же.

Совсем на иной основе зиждется творческое содружество Попова и Васильева – это, прежде, всего человеческая дружба, начавшаяся еще до их первой работы на сцене и помимо нее. Рисунки на тему пьесы «Сказки старого Арбата» Попов сделал Васильеву для его дипломного спектакля в ГИТИСе. Тогда Попов занимался только архитектурой, о работе в театре не



И. Попов и А. Васильев

## Pro настоящее

помышлял, и его участие в первом спектакле режиссера «Соло для часов с боем» было вызвано желанием помочь товарищу, который после окончания курса М.О. Кнебель и А.Д. Попова попал на стажировку во МХАТ. Попов оставался вместе с Васильевым и когда тот пытался что-то еще сделать на мхатовской сцене, и когда тот уехал в Ростов-на-Дону, и в пятилетний период пребывания режиссера в Театре имени К.С. Станиславского, и после его изгнания оттуда.

Потом начались годы строительства собственного театрального дома, сочетавшиеся с гастролями за рубежом. В эти годы львиная доля сил, времени и энергии Попова уходила на решение проблем практического, организационного, технологического и технического свойства. Новые спектакли выпускались редко. Но, несмотря на то, что Попов способен был реализоваться, как сценограф, конечно, намного полнее, чем в сотрудничестве с одним только с Васильевым, он предпочитал оставаться с ним. Режиссера покидали актеры, игравшие в его знаменитых спектаклях. От него уходили ученики и последователи. Попов при всех обстоятельствах оставался. Он до конца верил в театр чистой духовной медитации, который создавал Васильев, и служил этому театру беззаветно, искренне, вдохновенно.

Начав работу над «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973), Васильев, не чувствуя у Попова особого желания заняться сценографией, предложил МХАТу пригласить для оформления спектакля С. Бархина. Однако руководивший постановкой О. Ефремов категорически отверг это предложение,

видимо, памятуя собственную неудачную (с его точки зрения и некоторых близких режиссеру критикесс-сценографоведок) работу с С. Бархиным в «Современнике»<sup>1</sup>. Тогда Васильев сказал, что у него есть знакомый архитектор Игорь Попов. Ефремов согласился. Декорация ему виделась, как обыкновенный интерьер дома, в котором мог жить старый человек – пан Абель. Ничего другого, кроме воссоздания конкретного места действия от художника, по мнению Ефремова, не требовалось; все остальное выразят актеры, замечательные мхатовские «старички», впервые за многие годы соединившиеся в одном спектакле на последний бенефис.

Однако у Васильева имелось другое решение. Оно и было воплощено Поповым. Сначала – в рисунках, показанных Ефремову, не очень им понятых, но принятых. Затем – в макете и на сцене. Образом среды тут стала вертикальная композиция в духе поп-арта – башня из старых вещей и предметов мебели. Она зиждилась на круглой площадке, будто на островке, затерявшемся среди огромного современного мира. Громоздясь друг на друга, шкафы, вещи, предметы составляли причудливую, но удивительно живую архитектуру этого странного дома. На крыше художник посадил черного кота под оранжевым зонтиком. Обаяние необычного для мхатовской сцены образа передавалось зрителям. «В хаотичности оформления, – отмечала в рецензии на спектакль Л. Солнцева, – своя поэзия, причудливая и любовная старомодность; в конкретной вещности – неожиданная сказочность»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. об этом: Березкин Виктор. Сергей Бархин // PRO SCENIUM. Вопросы театра. М., 2008. С. 303–330.

<sup>2</sup> Солнцева Л. Соло для часов с боем // Театр. 1974, №5. С. 34.

## Сценография

«Неожиданная сказочность» шла и от игры, ради которой в доме пана Абея собирались по пятницам его старые друзья, – игры в жизнь, в прошлое, игры, приносившей радость душевного общения. На розыгрыши и воспоминания стариков откликался мир вещей. Распахивались дверцы шкафа на втором ярусе, внутри открывался фонтан, зеркала, красный бархат казино. Зажигались гирлянды, украшавшие башню. Светились зеленые глаза кота, загорался его оранжевый зонтик. В эпизоде воспоминаний пана Райнера о годах молодости в башенном окошке возникал свет, и оттуда лились звуки скрипки. Напольные часы с сброшенной на них фатой из чемодана пани Конти, превращались в «невесту», когда зажигались свечи. Освещенная сзади, декорация на просвет казалась «собором».

Другие сценографические «реплики» носили иронический характер. На реплику о том, что дом – сплошная развалюха, в которой ни к чему нельзя притронуться, центральная опорная колонна приходила в движение и выезжала

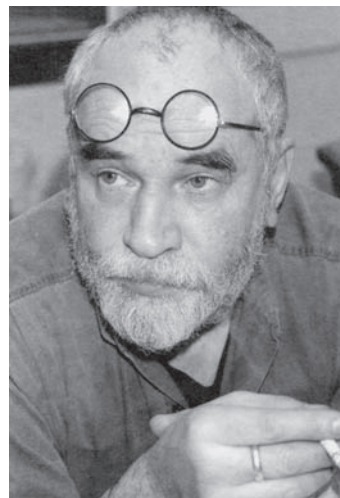
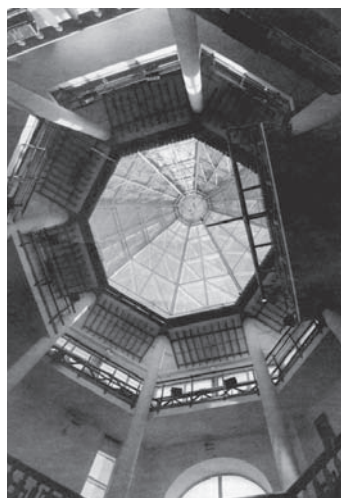
на передний план. Крутилась статуэтка негритянки в стеклянном колпаке. Из граммофона вместо звуков валил дым. Высвечивался бюст императора в пожарной каске. В макете у Попова было также чучело птицы неизвестной породы, отдаленно напоминавшей чайку. В какой-то момент она должна была замахать крыльями, словно пытаясь взлететь. «Откуда у меня, пана Абея, эта странная птица?» – спросил, глядя на макет, М. Яншин. «Представьте себе, что вы выиграли ее в лотерею», – попытался успокоить актера Попов. «Да ничего я не выигрывал!». В результате забавную птицу «хозяин квартиры» не признал за свою, и ее заменили на граммофон.

Сценография становилась выразительным компонентом режиссерского «текста» Васильева. Однако в первом его спектакле она работала не вместе с актерами, а отдельно от них. Соединить их не удалось. Для этого нужны были иные принципы актерской игры, которых мхатовские «старички» принимать не хотели.

Трудно складывались и следующие работы Васильева и Попова во

Интерьеры Театра на Сретенке.

И. Попов, один из авторов архитектурного проекта Театра на Сретенке



## Pro настоящее

МХАТе. Не был принят предложенный ими макет к спектаклю «Медная бабушка» Л. Зорина. Режиссеру казалось, что эмоциональное зерно пьесы выражает слово «пейзаж», «сады Лицея». И. Попов изобразил пейзажную среду, где среди деревьев расположил письменный стол Пушкина и другие предметы его времени. Но это решение разошлось с представлением о пьесе Ефремова, который руководил постановкой.

«Возникла необходимость делать второй макет <...> потому что был несколько изменен угол зрения на пьесу. Второй макет разрабатывал слово “город”, такой город, каким его мог ощущать поэт в 1834 году: мертвый город. Некрополь»<sup>3</sup>. Действие теперь происходило в дворцовой среде. Во дворце росло сухое дерево с корявыми голыми ветками. Предметы обстановки были выполнены так, что казались кладбищенскими памятниками-надгробиями. Увидев эту декорацию, А. Эфрос, сказал: «Теперь я знаю, как сделать “Вишневый сад”». Спустя год в его постановке чеховской пьесы на Таганке перед зрителями предстал «сад-кладбище», созданный В. Левенталем.

Следующая работа Васильева и Попова во МХАТе – постановка «Святая святых» И. Друцэ – не увидела света рампы, причем, по причине, связанной с воплощением именно сценографического образа. И здесь пришлось делать два совершенно разных варианта макета. Первый создавался, исходя из прочтения Васильевым пьесы как житийной истории: спор двух «апостолов» и Мария в центре. Попов сочинил сценографическую композицию так, что герои, Кэлин

и Михай, находились в положении противостояния, у каждого была своя «кабинка», свое минипространство, очерченное рамой. Они должны были выходить из «кабинок» и сходиться в центре сцены, где происходил их диалог. «В глубине, – вспоминает об этом макете Попов, – на дальнем плане стоял деревянный ящик, довольно большой, с дверями, с росписью под иконопись. Там ходил свой занавес. А впереди были три будки – центральная и пристроенные к ней боковые, с проходами и колоннами, чуть выше человеческого роста. (Я тогда занимался Корбюзье и точно следовал его модулю.) Все это не имело прямого отношения к тому, что было написано в пьесе. Эта декорация очень понравилась Лидеру»<sup>4</sup>.

Решение художника опиралось на сценическое действие, которое предполагал выстроить Васильев. Никакого отношения к реалиям пьесы, конкретному месту, где, по ремаркам драматурга, происходила эта история, оно не имело. По этой причине макет был отвергнут не только худсоветом театра, но и Друцэ. От художника потребовали «молдавского колорита».

Во втором варианте макета во всю ширину сценического планшета Попов развернул зеленую лужайку в форме котлована. В центре корявое, голое деревце. Под ним овцы. На лужайке столы, стулья, кожаное кресло служебного кабинета. Сзади лужайку охватывала полукругом невысокая голубая занавеска, обозначающая небо. У порталов на колонках деревянные скульптуры, изображавшие главных персонажей.

Спектакль делался для сцены мхатовского филиала на улице

<sup>3</sup> Васильев Ан., Богданова П. Новая реальность пространства. Заметки режиссера и комментарий критика. \ \ Советские художники театра и кино, 5. М., 1983. С. 274.

<sup>4</sup> Попов И. О себе // Рукопись. Архив автора статьи.

## Сценография

Москвина. Однако после того как макет был принят, режиссеру и художнику предложили осуществить постановку в новом здании на Тверском бульваре. То есть на совершенно иной по габаритам сцене. Васильев отказался, ушел из МХАТа и уехал в Ростов-на-Дону, где в Театре музыкальной комедии ему предложили постановку «Хэлло, Долли!» Дж. Германа (1975).

Эта работа хотя и не принесла режиссеру и художнику особой радости, но дала возможность попробовать силы в ином жанре, ощутить себя раскованными и свободными. Попов построил легкую двухъярусную каркасную конструкцию из металла в стиле модерн начала XX века. Выкрасил ее в красный цвет. Снабдил занавесками, которые, отдергиваясь, открывали места действия. В спектакле было много юмора, иронии, веселой игры, эффектных трюков. Выезжал забавный автомобиль стародавних времен. Герой поднимался над сценой на разноцветном воздушном шаре. Кто-то проваливался в люк, кто-то из него появлялся. Танцевали «красотки кабаре», словно сошедшие с полотна Тулуз-Лотрека.

С 1977 года Васильев и Попов работают в Театре имени К.С. Станиславского. На его сцене они получили возможность делать то, что хотели, и так, как считали нужным. Здесь были созданы спектакли «Первый вариант "Вассы Железновой"» М. Горького (1978) и «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина (1979). В них режиссер и художник заявили о себе в полный голос.

Именно на опыте этих работ Васильев сформулировал свое

понимание роли сценографии, какую делал для него Попов, – «архитектура» спектакля, определяющая характер режиссерского рисунка.

*«Мне кажется, что сценографию нужно воспринимать, как незнакомый город, в который входит человек ранним утром, когда все еще спит и безлюдно. Планировка города сама диктует человеку законы движения. Он идет по улице, выходит на площадь, сворачивает в переулки. Само направление улиц подсказывает ему, какой выбрать маршрут. Город ведет его за собой. Движение человека легко и свободно подчиняется городу. Сценография как город содержит в себе тайну движения. Эту тайну и следует разгадать. Это и есть самое трудное. Вот основная задача режиссера, который работает вместе с художником. Я думаю, что даже сами художники не всегда знают разгадку этой тайны. Но если она вскрыта режиссером в процессе работы с декорацией, значит, найдена форма спектакля в данном архитектурном объеме»<sup>5</sup>.*

Можно отметить известную близость такого понимания значения сценографии тому, которое утверждал С. Бархин, когда говорил, что художник – творец сценического мира, а режиссер – царь, полновластно правящий в этом мире. С той лишь разницей, что в спектаклях Васильева главная идея сценографического решения исходила именно от него. Попов претворял ее в реальный архитектурный объем, который нес в себе «тайну движения». Так было и в «Первом варианте». «Пространственный образ спектакля, – рассказывал Васильев, – возник неожиданно в процессе репетиций, был подсказан самой средой и планировкой репетиционной комнаты, ее узким вытянутым пространством, низким потолком, беспрестанно хлопающими дверьми»<sup>6</sup>.

С другой стороны, сценографический образ спектакля во многом был обусловлен тем, что режиссер

<sup>5</sup> Васильев Ан., Богданова П. Указ. соч. С. 273.

<sup>6</sup> Там же. С. 275.

увидел в жестко драматичных, резко неприязненных взаимоотношениях героев пьесы, помимо всего прочего, нечто похожее на то, с чем они с Поповым столкнулись во МХАТе. Личный мотив определил общую атмосферу. Сценическую среду дома Вассы формировали элементы архитектуры мхатовского здания.

Сценографический образ выражал противоестественность жизни семьи Железновых в атмосфере непрекращающейся взаимной вражды, ненависти, скандалов, протывоборств, предательства, отравлений. Отсюда – странное ощущение одновременно пустынности пространства и тесноты. Левую часть сцены заполняла, выступая почти до середины, стена, шедшая полукругом из-за левого портала вглубь. Выполненная фундаментально и прочно (актеры могли физически с ней «работать» – облакачиваться на нее, толкать на нее партнеров, биться о нее и т. д.), стена в поперечном направлении сжимала пространство, а в продольном, напротив, как бы удлиняла его, давая режиссеру возможность «растягивать» мизансцены и проходы персонажей в глубину. Овальной формой, фактурой оштукатуренной поверхности, характерным лепным орнаментом шехтелевского модерна, наконец, грязновато-зеленым цветом стена напоминала ту, что в здании МХАТ в Камергерском разделяла фойе и зрительный зал. Пространство дома Вассы читалось как «фойе», что придавало сценическому действию особый характер: одновременно публичный и «закулисный».

С противоположной стороны, справа – железная сетка с дверьми



трехметровой высоты, которые по рисунку и стилю напоминали двери здания Художественного театра. Створки резко хлопали, и бьющий по нервам звук создавал нужный режиссеру аккомпанемент приходам и уходам персонажей. В последнем акте (его действие происходило не спустя сорок дней после смерти Захара, как указано в пьесе, а как бы через сорок лет, то есть совсем в другую эпоху жизни Железновых, на ее исходе) железные двери отсутствовали. Оголившийся проем был забит крест-накрест досками. Исчез обеденный стол (он стоял на первом плане и символизировал последний иллюзорный «островок», где могли собраться вместе члены семьи). На месте стола появился огороженный барьером прямоугольный «загон», окончательно разрушивший ощущение дома и превративший его в некое казенное присутствие: банк, контору, суд. От дома сохранился лишь рабочий кабинет Вассы. Он был пространственно обособлен – в глубине сцены, на трехступенчатом подиуме. Над кабинетом – голубятня с живыми птицами.

Сцена из спектакля  
«Первый вариант  
“Вассы Железновой”»

## Сценография



Попов вспоминал, как в процессе работы Васильев тогда «повторял, что ему необходимо ощущение промозглости, слякоти, чтобы то ли снег шел, то ли дождь. Он рассказывал мне свои физические ощущения пьесы. На сцене не было ни снега, ни дождя, была мебель красного дерева, но холод и промозглость постоянно напоминали о себе. Как, в результате чего возникало это ощущение? Его создавала вся среда, где не было никакой бытовой логики, где соединялось, кажется, несоединимое: голубятня и стол Вассы, фабричная стена и стена МХАТ...»<sup>7</sup>.

В отличие от «Первого варианта "Вассы Железновой"», к «Взрослой дочери молодого человека» Васильев и Попов приступили, когда макет уже имелся. Его сделал художник М. Ивницкий для режиссера И. Райхельгауза, который начинал репетиции пьесы В. Славкина. По макету Ивницкого уже были выполнены декорации – стенки современной стандартной квартиры.

По замыслу, стенки должны были располагаться на авансцене фронтально к зрительному залу. Когда после ухода Райхельгауза из театра работу над спектаклем передали Васильеву и он стал репетировать в декорации Ивницкого, выяснилось, что пожарники категорически запрещают выносить ее за границу портала и требуют отодвинуть в глубину сцены. Ивницкий отказал как-либо менять принятый театром макет. К тому же в процессе репетиций Васильев понял, что заданное декорацией фронтальное пространство его сковывает – «в нем сложно играть». Стену развернули по диагонали. Приняв, таким образом, предложенную М. Ивницким идею развертки, «мы с И. Поповым стали разрабатывать ее иначе: как типовую – в стилистике китча – квартиру и одновременно – как ширму в жанре игрового театра»<sup>8</sup>.

Образ типовой квартиры создавали подлинные предметы со временного быта: обеденный и кухонный столы, действующий

<sup>7</sup> Из выступления на круглом столе «Сценография сегодня – какая она?» // Театр. 1984, №5. С. 101.

<sup>8</sup> Васильев Ан., Богданова П. Указ. соч. С. 275.

Макет к спектаклю «Взрослая дочь молодого человека»





## Pro настоящее

холодильник, работающий телевизор, по которому шла реальная передача одной из программ ТВ и т. д. Стенка, обтянутая тканью ярких локальных цветов (белый, синий, зеленый, красный – соответственно разным помещениям квартиры и вместе с тем в духе китчевой, «джазовой» среды), была сделана (в отличие от фундаментальной мхатовской стены в «Вассе») нарочито облегченно, подчеркнута искусственно. Ее поддерживали театральные откосы, их видел зритель через дверные проемы. Обозначенная стенкой-ширмой квартира в какие-то моменты ассоциировалась с «поездом», что поддерживалось одной из мизансцен – танцем «паровозик». Каждый предмет, каждая вещь, каждая часть декорации использовались функционально. То, что отыгрывалось, со сцены убиралось – вопреки логике бытового правдоподобия, но согласно содержательной необходимости сценического действия.

Так, к примеру, кожаный диван, что стоял в комнате дочери Бэмса и нужен был там только для того, чтобы на нем в первом акте мог лежать читавший книгу Толя, во втором акте исчезал, потому что его функциональная необходимость оказывалась исчерпанной. Комната дочери «переезжала» на место комнаты родителей (которая во втором акте представляла с оборотной стороны: крепежными откосами наружу, на зрителей), то есть вопреки показанной в первом акте архитектурной планировке квартиры, но по закону свободной театральной игры, обусловленной сюжетом пьесы. Как функциональные элементы того или иного момента сценического действия разрабатывались режиссером и

художником сценические эффекты и даже трюки: капли дождя, стекавшие по оконному стеклу, – когда это было необходимо по настроению эпизода; вышибание двери – натуральное, без имитации, разработанное как самый сложный трюк, не разгаданный зрителями. Освещал декорацию и актеров сильнейший свет мощных театральных прожекторов, открыто стоявших вдоль левой рабочей стены сцены-коробки. А когда нужно, свет, напротив, был настроенческий, локальный, от «уличного фонаря», качавшегося за окном.

В финале стенка квартиры окзывалась не нужной, и Бэмс задергивал её занавеской. На сцену выкатывалось пианино. Действие переносилось в «фойе» кинотеатра «Орион». В зрительном зале зажигался свет, часть зрителей, думая, что спектакль закончился, поднималась с мест. Создавалась характерная, непринужденно хаотичная атмосфера кинотеатра: герои напевали (то ли для публики, то ли для самих себя) мелодии юности, на занавесе загорался экран с заключительными титрами.

«Взрослая дочь молодого человека» – последняя постановка Васильева и Попова в Театре имени К.С. Станиславского. Вскоре после ухода Васильева, а затем и Попова их спектакли исчезли из репертуара.

Еще будучи в Театре имени К.С. Станиславского, Васильев и Попов начали работать над постановкой пьесы «Путь» А. Ремеза. Пьесу не литовали. Добиться ее разрешения удалось только Ефремову, который снова пригласил Васильева во МХАТ. Макет был реализован на малой сцене здания на Тверском бульваре. В

## Сценография

ее пространстве, отделенном от зрителей невысоким барьером, Попов создал мир дома Ульяновых. Сценическая архитектура по планировке отдаленно напоминала о «Первом варианте “Вассы Железновой”». Однако здесь исходной для художника была идея дружного, душевного собирания героев за общим столом, прямо противоположная ситуации самораспада семьи в горьковском спектакле. Сценическая архитектура «Пути» могла восприниматься как перевернутое отражение композиции «Вассы». К тому же использовались предметы обстановки, которые были приобретены для «Вассы», но негодились: массивный буфет, прямоугольный стол, венские стулья. Их поверхности ошкурили. Проступила теплая золотистая фактура дерева. Возник образ чистой, гармоничной, прекрасной среды – среды, как бы остраненной от быта. При том, что декорация изображала интерьер реального дома, с покрытым белой скатертью столом и уютной лампой над ним.

В правой части был мир государства, враждебный дому и его обитателям. Эту часть пространства охватывала балюстрада. Плавным полукругом она уходила вглубь, вдоль центрального прохода. Залакированная фактура деревянных балясин, их казенно-однообразный ритм и мертвенно-холодное освещение противостояли теплой, человеческой атмосфере дома. Эта часть пространства воплощала будущий суд. Местом действия он становился только в финале (до тех пор за балюстраду никто не заходил), но чужеродно и враждебно присутствовал на протяжении всего действия. Когда происходило

последнее свидание матери с приговоренным к казни сыном, атмосфера семейной гостинной исчезала: буфет закрывался зеленой тканью, со стола снималась белая скатерть, на голой столешнице появлялся макет симбирского дома, как документально-музейное напоминание о прошлой жизни российских провинциальных интеллигентов.

Одновременно с постановкой «Пути» Васильев и Попов работали над двумя пьесами Шекспира: «Королем Лиром» для МХАТа и «Виндзорскими проказницами» для Театра имени Ленинского комсомола. Макеты этих спектаклей остались неосуществленными и дополнили длинный список не дошедших до сцены замыслов режиссера и художника. Первой строкой в этом списке стоял упоминавшийся выше макет «Святая святых», предложенный МХАТу. Затем, в Театре имени К. С. Станиславского было придумано решение пьесы «Томас Беккет» на малой сцене: актеры должны были вести диалоги, восседая на огромных скульптурных конях и перемещаясь на них по сцене. Одновременно началась и оборвалась, не дойдя до премьеры, работа над спектаклем «Вариации Феи Драже».

Макеты «Короля Лира» и «Виндзорских проказниц» существенно различались (как и оформления всех предшествующих спектаклей Васильева – Попова). Но была в них общая черта: сценография создавалась таким образом, что сама по себе, отдельно от спектакля, могла (в макете) показаться непонятной. Заложенный в ней, во всех ее элементах содержательный смысл мог обнаружиться, раскрыться только и исключительно в процессе сценического действия.

## Pro настоящее

В «Виндзорских проказницах» режиссер и художник вернулись к архитектурным идеям первого варианта макета «Святая святых». Попов спроектировал модель театра, в котором можно было, как когда-то в шекспировском «Глобусе», сыграть любой небытовой спектакль. В контексте «Виндзорских проказниц» легкая контурная архитектура Попова – прямоугольные арки, расположенные на разных планах сцены, – должна была восприниматься и как обозначение города, и как знаки интерьеров или экстерьеров (в зависимости от того, где находились актеры, – внутри или снаружи).

Спектакль задумывался как рассказ о человеке, который решил проникнуть в высшее общество, но выбрал неподходящий путь. Была задумана и разработана серия «трюков». По тросу, протянутому между двумя передними боковыми арками – «будками», должна была расхаживать живая ворона. В эпизоде «Кража трех коней» посреди зрительного зала возникал занавес с изображением трех красоток и затем в одно мгновение улетал вверх. Фальстаф падал в люк – в «лужу», откуда начинал бить фонтан, превращая сцену в площадь. В эпизоде осмеяния Фальстафа, шекспировского героя должны были «распинать» на кругу, вырезанном в дощатой задней стенке, и он, замирая в мизансцене, изображавшей вписанную в круг схему идеального человека Леонардо да Винчи, вращался, обстреливаемый разрывами пиротехнических залпов. Когда круг поворачивался к зрителям оборотной стороной, на ней предстал рисунок Ле Корбюзье, изображавший схему человека XX века.

Если для «Виндзорских проказниц» Васильев и Попов использовали архитектурно-сценографические идеи, наработанные ранее, то решение «Короля Лира» далось им с гораздо большим трудом. Сначала у Васильева была мысль воспроизвести шекспировский «Глобус». Потом он от этого отказался и увлекся (под впечатлением книги А. Черновой «...Все краски, кроме желтой») идеей цветовой символики елизаветинской эпохи. О том, как родилось окончательное решение, рассказал сам режиссер: «Как никогда, долго не придумывается <...> макет “Короля Лира”. А потом вступило в свои права нечто.

Осенью собирал сухие цветы и ставил в широкую вазу. Цветы, прозрачную какую-то траву. Все это постепенно желтело, сохло, и я добавил туда веточку красной рябины. И вдруг понял: это образ “Короля Лира”. Не то рай. Не то древо мира. А может быть – вересковая степь: “Входит Лир, причудливо убранный полевыми цветами”.

Позвонил Попову.

Теперь макет готов, вернее набросок макета... Это не значит, что получилось. Просто нравится пока смешение черного и белого, цветного и серого, сверхусловного и сверхнатурального»<sup>9</sup>.

Это запись из дневника режиссера, сделанная на той стадии работы, когда у Попова был только набросок макета. Что же представлял собой макет в законченном виде, каким он был показан Ефремову, как руководителю театра, и одобрен им? В еще большей степени, чем в «Виндзорских проказницах», он являлся не самостоятельным произведением, а пластической, действенной программой будущего

<sup>9</sup> Васильев Анатолий. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею // Театр. 1983, №4. С. 113. [Публикация Галины Кожуховой.]

## Сценография

спектакля. Макет состоял из коллажа компонентов. Они должны были многообразно работать в процессе сценического действия.

Большую часть пространства, весь передний центральный план занял огромный «букет» – цветной, пышный, фантастичный. Образ «рая земного». По мере действия актеры должны были по-разному с ним «играть», а он – постепенно разрушаться. В глубине пролегла решетчатая стеклянная «дорога». Она начиналась от правого портала и круто поднималась вдаль по диагонали. (Васильев говорил художнику: «Нужна какая-то линия, уходящая в небо...» – «медиум».) На первом плане, перед «раем», висел гигантский металлический круг. Когда начиналась гроза, он вспыхивал, подобно молнии. В какой-то момент круг оказывался затянута бумагой-экраном. На нем перед Лиром возникали силуэты изгнанных его дочерей, и король в гневе рвал их бумажные изображения. С кругом по-разному должны были играть актеры и в других эпизодах. Еще один круг, стеклянный, прокатывался через сцену, изображая «солнечный диск». Работала система занавесок разного цвета, то прикрывавших, то открывавших разные части пространства, обнаруживая балконы, галереи, оклеенную газетами трибуну, куда входил в финале победитель Эдгар. От «букета» к этому моменту почти ничего не оставалось. Сцена обесцвечивалась. На ней был голый скелет дымящейся конструкции.

Работа над спектаклем прекратилась из-за кончины исполнителя заглавной роли А. А. Попова. По той же причине прервались на малой сцене МХАТа и репетиции пьесы «Счастливые дни». В ней должна

была играть М. И. Бабанова. Ее героиня Винни пребывала в пространстве старинного трехчастного шкафа, расписанного с фотографической иллюзорностью, как пустыня. Пейзаж пустыни освещался в первом акте раскаленным солнечным светом, а во втором – холодным лунным. Неуклонно поднимавшийся уровень песка, в который героиня погружалась, обозначался подъемом шкафной полки. Театральная условность приема подчеркивалась тем, что ниже обозначенного полкой уровня песка было видно, что актриса стоит на дне шкафа. Над головой она держала зонтик от солнца, в один из моментов он должен был вспыхивать и сгорать. Лицо мужа Винни возникало через открывавшуюся в задней стенке – в «небе» – круглую форточку (она обозначала и «солнце», и «луну»). Во второй части шкаф должен был зарастать травой, а заключительные слова Винни – звучать сквозь листву пышной, бурной растительности. Разрабатывая детально шкаф, как персональную «мини-сцену» для актрисы, художник этим не ограничился. Он ввел в оформление еще один образ, по содержанию противостоящий беккетовской теме мертвенной пустыни. Это был прекрасный, полный жизни пейзаж, написанный в духе ренессансной живописи. Он должен был возникать как изображение на легком прозрачном занавесе. Занавес двигался по диагонали справа от шкафа, в остальной части сценического пространства.

Ренессансный пейзаж сохранился в оформлении постановки «Счастливых дней» на малой сцене Театра на Таганке, осуществлявшейся для Аллы Демидовой. Там



пейзаж должен был представлять в начале спектакля, предварять действие. Затем он сбрасывался и открывал «пустыню».

Ее воплощал огромный металлический лист желтого цвета, с жатой волнистой поверхностью и криволинейной конфигурацией. Он висел в черном пространстве над планшетом. «Палящее солнце» изображала гигантская (диаметром двадцать метров) лампа, прикрепленная к ферме. Она постепенно раскалялась, сильнее и сильнее.

Эта работа также не была доведена до премьеры. Единственная осуществленная постановка Васильева и Попова первой половины 1980-х годов – «Серсо» В. Славкина на малой сцене Таганки.

Двухэтажный деревянный загородный дом дореволюционной постройки. Просторная веранда с открытым, огороженным балюстрадой балконом над ней и башенкой мансарды. Декорация заполнила почти все пространство малой сцены. Зрители располагались с двух сторон. В какие-то моменты декорация казалась «кораблем», «ковчегом». На одном из подготовительных рисунков Попов изобразил дом, будто плывущий среди бескрайней морской пустыни. В спектакле эта ассоциация поддерживалась время от времени возникавшим звуком волн, а в самом начале о косяк разбивали бутылку, как это делают корабли перед спуском на воду

Планшет к спектаклю «Серсо»

## Сценография

нового судна. Эффект разбивания бутылки, другие сценографические элементы, непосредственно участвовавшие в действии, художник разрабатывал с присущей ему максимальной тщательностью.

Сначала дом-ковчег представлял, наглухо заколоченный досками и закрытый пленкой. Казалось, жизнь ушла из него безвозвратно. Однако в следующее мгновение изнутри раздавался стук. Еще и еще. Кто-то бил по доске, она отлетала, и в образовавшийся проем изнутри дома выбивался сильный луч света (по замыслу, оттуда должен был вылетать голубь). Стук продолжался. Нарастал. Отлетала следующая доска. Другая. Третья. Персонажи пробивались наружу. Словно «проклевывались» сквозь дощатую «скорлупу». В проемах, внутри веранды – плотно сбившаяся группка. Сначала неподвижная, она начинала медленно оживать. Кто-то чиркал спичкой, закуривал. Веранда освещалась изнутри. На ней – склад заброшенных старых, сломанных вещей. Среди них происходил первый акт. Былая красота серебристой фактуры смыта дождями, облезла, облупилась. Но по-прежнему прекрасна и гармонична архитектура дома. Когда декорация освещалась боковым светом, ее архитектурный рисунок проецировался на боковую белую стену зала и смотрелся ажурной графической композицией. (На этой белой стене в сцене воспоминаний Николая Львовича возникали дагерротипные портреты когда-то живших здесь людей.) Именно благодаря гармоничной архитектурной форме выстроенный Поповым дом и воспринимался как поэтический образ «корабля», «ковчеха», в котором персонажи пьесы совершали

«путешествие» в давным-давно ушедшую жизнь, чтобы прикоснуться к ее духовности и красоте.

Происходило это не сразу. В первом акте декорация была заброшенной дачей, куда герои собрались на встречу-пикник. Кульминация – сцена танцев. Танцующие захватывали все пространство: веранду, балкон, вокруг дома, среди свалки разбросанных досок и пленки. Музыка – вдохновенные джазовые импровизации в ритмах буги-вуги, наигрываемые на рояле и пианино, – обретала здесь значение главной энергетической силы сценического действия. Первоначально пианино должно было выдвигаться прямо на сцену и представлять перед зрителями не только как функционально действующий музыкальный инструмент, но и как элемент художественного оформления. Попов долго искал и нашел старинное пианино с канделябрами и свечами у пюпитра. Оно стояло за декорацией. Зрители могли его видеть, проходя на свои места перед началом или прогуливаясь в антракте.

Во втором акте дом «переволощался» в духе «ретро». Будто сходили с него наслоения времени, исчезали следы разрушения, и проступала, становясь осязаемой, зримой, фактура старого дерева, украшенная филенками и полустершимся орнаментом. На внутренней стороне стенок веранды проявлялись старинные обои. Наверху, на балконе, балюстраду украсили вазоны, а двери, ведущие в мансарду (в I акте полностью разбитые), – цветные витражи и легкая, летящая от дуновения ветра занавеска. Дом становился своеобразным «театром», в котором представляли картины ретро-воспоминаний и

## Pro настоящее

ретро-видений. В роли мини-сцены – большой овальный стол. На белой скатерти – красные бокалы, ваза с фруктами, бронзовые подсвечники. Вокруг стола – мужчины в белоснежных рубашках и дамы в платьях начала XX века. Они передавали друг другу белые листки писем Лизы и Николая Львовича. Читали. Из писем складывали карточный домик. В какой-то момент скатерть сдергивалась, карточный домик разлетался, белые листки рассыпались по полу. Оголившаяся столешница превращалась в подмостки, на них один из персонажей исполнял эксцентрический номер из репертуара деда, артиста старинного варьете. Красные бокалы, расставленные по барьеру парапета веранды, в этой сцене обозначали «рампу». Медленно задерживался прозрачный тюлевый занавес. За его пеленой, отделявшей зрителей от персонажей туманно-загадочной дымкой времени, современные герои пьесы играли в старинную игру серсо: перекидывали друг другу через балкон и сквозь оконные проемы веранды кольца, изящно подхватывая их на деревянные шпаги. Вдохновенное, грациозное действие грубо обрывалось словами делового Паши о том, что, пока все остальные персонажи пребывали в мире лирических грез, он купил дом. Резким, тревожным знаком возвращения к реальности вспыхивало подожженное Пашей кольцо – одно из тех, что так весело и красиво летали над сценой...

Как и во втором акте, в третьем преобразование дома, появление одних деталей оформления и исчезновение других происходило не по логике бытового жизнеподобия, а согласно изменениям характера, настроения, содержательного

смысла сценического действия. Посреди веранды, снова опустевшей, осталась свисавшая на цепях люстра стиля модерн начала XX века, последнее напоминание об ушедшем времени. Застрявшая среди пустынных оконных проемов рама синего цвета создавала необъяснимое ощущение грусти, тоски. Пространство веранды пересекала пелена черного тюля. Знак вторжения нового хозяина, Паши, – дверь, обитая дерматином, украшенная новенькой, из магазина, медной ручкой с кольцом. Еще одна выразительная деталь: наверху, с балкона, свисал зеркальный шкаф. Его словно пытались сбросить, но он зацепился за балюстраду, застрял в нелепом положении и торчал, уродуя и окончательно ломая гармоничную композицию архитектуры дома.

В финале дом снова заколачивали, только теперь не досками, а старыми дверьми. Поверх дверей клали черный толь. Обвязывали веревкой. Закрывали пленкой. В последний момент, когда дом оказывался полностью «погребенным», к нему бросался Петушок, карабкался наверх, на балкон, пролезал под пленку, пробирался к двери мансарды, и изнутри дома слышалась его последняя прощальная музыкальная импровизация, сливавшаяся со звуками дождя, который самым настоящим образом шел в проеме белой стены.

После того, как «Серсо» исчез из афиши Театра на Таганке, он стал первым спектаклем, который показывался под логотипом «Школы драматического искусства». Но уже не в Москве, а в других странах во время гастролей (предоставленное «Школе» полуподвальное помещение только приводилось в порядок,

## Сценография

проектирование и строительство нового театра на Сретенке затянулось более чем на десятилетие),

Начался период интенсивной зарубежной деятельности режиссера и художника. Она заключалась не только в показе спектаклей «Школы», но создании новых постановок по заказам разных театров и в разных пространствах. Эти новые постановочные проекты по режиссерской и сценографической архитектонике несколько отличались от того, что Васильев и Попов делали в собственном театральном пространстве на Поварской, хотя и в них совершенно отчетливо просматривалась стилистика, разрабатывавшаяся в московских спектаклях «Школы».

Приходя в чужое театральное пространство, Попов стремился убрать прикрывавшую его архитектуру сценическую «одежду» (кулисы, падуги) и дать возможность Васильеву использовать те или иные особенности этой архитектуры. Так было, к примеру, когда они ставили во Франции, в городе Мирамасе под Авиньоном, спектакль «Vis-a-vi», в первой части которого соединились мотивы «Идиота» и «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, а во второй части игралась «Нельская башня» А. Дюма. В современном театральном здании, где им предложили осуществить этот проект, в глубине сцены была стеклянная стена. За стеной открывался вид на летний амфитеатр, расположенный среди красивого пейзажа. Такая архитектурная и пространственная ситуация позволила не только расширить обычные пределы сценического мира, но и коренным образом поменять ракурс восприятия зрителями спектакля при переходе от ее первой части ко второй.

Сначала публика сидела в зрительном зале. В глубине, за открывшимся (в результате подъема стеклянной стены) пейзажем медленно падал снег. Мышкин с Рогожиным шли как бы по набережной петербургского канала (коим стали залитая водой зона каменного помоста летней сцены). Во второй части зрители перемещались в амфитеатр. За опущенной стеклянной стеной чернел пустой зал. Действие «Нельской башни» происходило на каменном помосте. Героиня Дюма погибала в водоеме.

Потом были «Маскарад» в Комеди Франсез, «Главы из Дядюшкина сна» и «Без вины виноватые» в Будапеште, опера «Пиковая дама» в Веймаре.

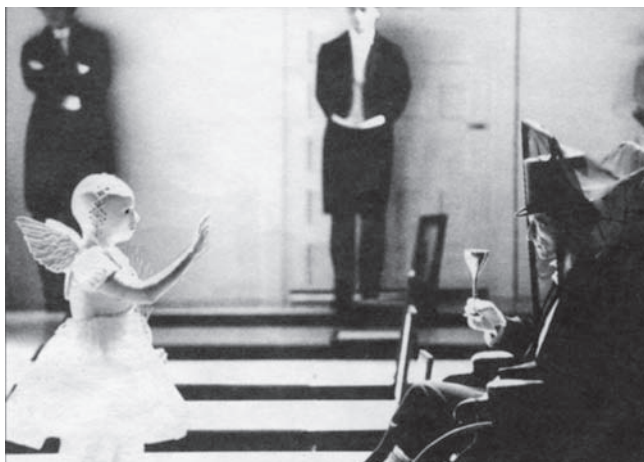
Свое театральное пространство Васильев и Попов создавали, начиная с первого спектакля «Школы» – «Шесть персонажей в поисках автора» (1987). Предоставленное «Школе» помещение цокольного этажа еще только перестраивалось, а в расчищенном от строительного мусора зале Попов уже поставил стенку с пилястрами, ионическими колоннами и классическим порталом. По диагонали протянул трос. По нему ходила занавеска. Она была единственным элементом сценографии и выполняла архетипичную театральную функцию: открывала-закрывала зоны игры актеров. Зрители находились в непосредственной близости к актерам. Стулья зрителей располагались в каждом акте по-разному.

Таким образом, в первом спектакле был заявлен главный принцип театрального пространства «Школы» – единая для зрителей и актеров окружающая среда. Почти десять лет ушло у Васильева и Попова на реализацию



архитектурного образа этой окружающей среды, каким он предстал после окончания на Поварской строительных работ в 1996 году, когда состоялась премьера «Плача Иеремии» В. Мартынова. Все, что делалось до этого, происходило в условиях ремонта и носило лабораторный характер. За рубежом для показа «Шести персонажей» Попов использовал декорационный архитектурный вариант зала на Поварской (стенки, изготовленные для вывоза на гастроли «Серсо»), а в других постановках воссоздавал отдельные элементы московских спектаклей. Однако в полном и окончательном виде театральное пространство «Школы» предстало только в «Плаче Иеремии», как именно окружающая среда, архитектурное и дизайнерское оформление которой было предназначено для совершения в ней мистериальных и поэтических действий.

Васильев называет это пространство метафизическим, сакральным и убежден, что только в таком пространстве существование актера, его физический жест, как и жест вербальный, «становится ритуальным. <...> Что предполагает ритуал? – разъясняет режиссер свою позицию. – Абсолютно точное физическое присутствие. То есть присутствие физического жеста в пространстве макрокосмоса, с точностью до... космического миллиметра. В микрокосмосе. И больше ничего. И это тренируется всю жизнь. Всю монашескую жизнь. Вот когда этот физический жест, абсолютно точный, вживлен в жизнь Бога, присутствующий делается сопричастным к Его Непостижимости»<sup>10</sup>. Далее режиссер формулирует общий



Сцены из спектаклей  
«Шесть персонажей  
в поисках автора»,  
«Маскарад»,  
«Дядюшкин сон»

<sup>10</sup> Там же. С.71,72.

## Сценография

минималистский принцип своих постановок, к которому он стремился в «Школе драматического искусства» и исходя из которого Попов проектировал и оформлял пространственную среду: «чистый спектакль с минимумом мизансцен и с минимумом физических действий», где «актер, если имеет возможность сделать видимыми психические жесты, <...> ему уже нет необходимости делать видимыми жесты физические»<sup>11</sup>.

Такое понимание театра, лабораторный характер работы «Школы» в 1990-е годы сближали ее с деятельностью Е. Гротовского, в родстве с которым неоднократно признавался сам Васильев и писавшие о нем. Вместе с тем, в стремлении к минимализму физического жеста актера, к особому пониманию его вербального жеста и к минималистскому мета-пространству можно обнаружить, казалось бы, неожиданную, но по сути своей, не случайную общность с эстетикой другого режиссера, во многом противоположного как Гротовскому, так и Васильеву – Р. Уилсона. Эта общность тем более симптоматична, что русский и американский режиссеры шли к ней с прямо противоположных сторон: Васильев – от мхатовского психологического реализма Станиславского, Уилсон – от «театра художника». Для становления творческого метода и того, и другого большое значение имела лабораторная стадия разработки искомых принципов сценического искусства. У Уилсона эта стадия была в начале творчества. У Васильева она наступила после спектаклей «Первый вариант "Вассы Железновой"», «Взрослая дочь», «Серсо». Близки Васильев и Уилсон и в отношении

к слову, как к вербальной музыке, в основе которой – искусство интонации; и в понимании актеров, как исполнителей этой музыки; и в умении открыть в них необычную свободу существования на сцене<sup>12</sup>. Близость тем более симптоматична, что работают с актерами они так же противоположно.

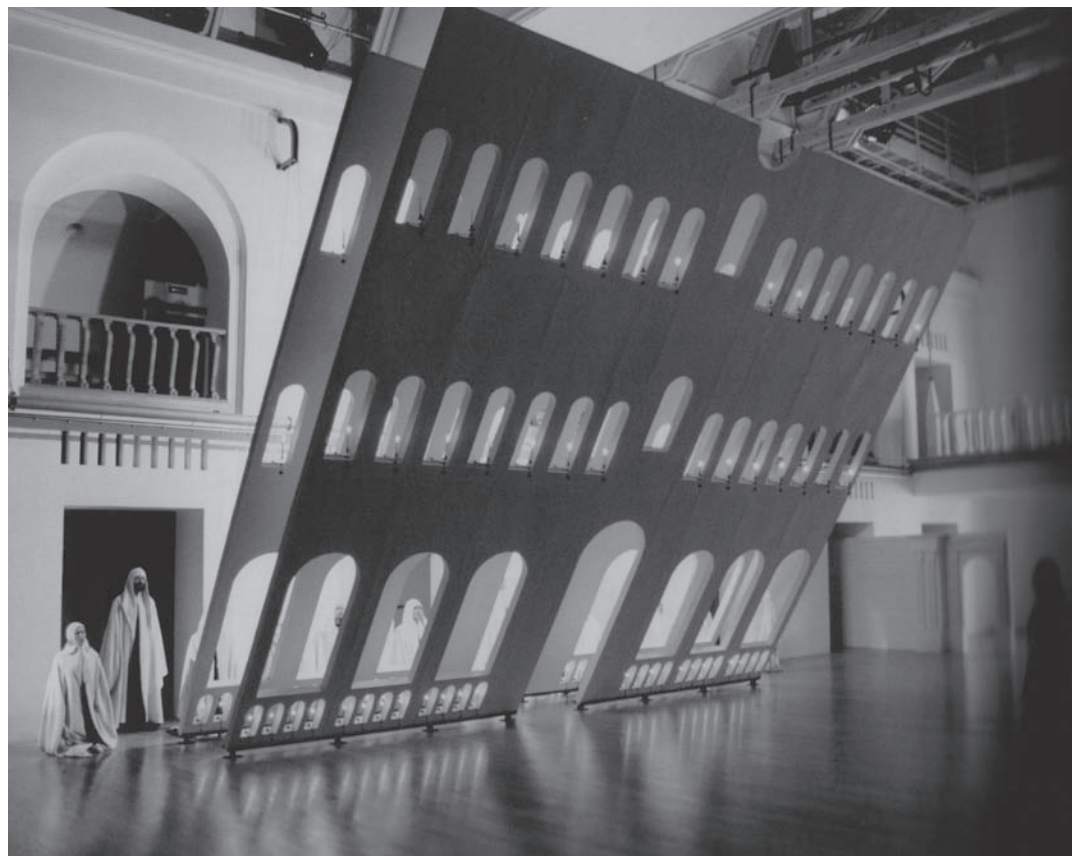
Для Васильева основа разрабатываемой в «Школе» актерской техники – свободная игра со словом. У Уилсона такая игра результат освоения актерами сочиненной им особой пластики движений, жестов, поз<sup>13</sup>. Оба режиссера сходятся и в понимании сценического пространства: идеал и того, и другого – минимализм, причем в эстетизированной форме (в отличие от реальной окружающей среды спектаклей «бедного театра» Гротовского), филигранная разработка партитуры света, доведенное до совершенства выполнение каждого из немногих используемых на сцене вещественных элементов и аксессуаров. Но если Уилсон, будучи художником, сам создавал минималистскую среду своих сценических композиций, то в спектаклях Васильева эту задачу решал Попов. Режиссер давал общую идею сценографии – в целом и в деталях, Попов облакал ее в художественную форму. Мастерски материализовывал. Превращал в произведение искусства. В программах всех постановок «Школы» в качестве авторов сценографии стояли два имени: Васильев и Попов.

Спроектированное Поповым театральное пространство – зал «Школы» с чистейшими белыми стенами, старинными плафонами на высоком потолке, дубовым паркетом и дубовыми скамьями, расположенными в торце, за

<sup>11</sup> Там же. С.77.

<sup>12</sup> «В работе Васильева меня поражает то, чего я никогда не находила ни у одного из режиссеров: он помогает актеру обрести внутреннюю свободу», – говорила Валери Древилль// Валери Древилль: «И вот я снова здесь»// Московский наблюдатель. 1995, июнь. С.20. Примерно то же писала о Роберте Уилсоне другая выдающаяся французская актриса, Изабель Юппер: «После растворения меня самой в формальном универсуме Боба я обрела полную свободу. Никогда на сцене я не была так свободна, столь полностью собой»// Цит. по кн.: Березкин Виктор. Роберт Уилсон. Театр художника. М., 2003. С.22.

<sup>13</sup> Не имея здесь возможности говорить о других чертах театральной эстетики Уилсона, в которых видится его общность с исканиями Васильева, отсылаю интересующегося читателя к упомянутой выше книге.



балюстрадой, – создавало возвышенную атмосферу высокого искусства. Этот зал для Васильева – «чистый лист». На нем он рисовал графику спектаклей «Школы». В том числе, сценографическими средствами Попова. Постоянной визуальной доминантой композиций оставалось белое «поле» «чистого листа», какая бы вербальная или вокальная музыка в этих композициях ни звучала.

Вот как формулируется общий принцип искусства сценографии «Школы». «Структурный подход к сценографии привел в конце концов режиссера и художника к созданию нового типа архитектурной декорации, в основание которой был положен классический модуль.

Сложилась вариативная сценографическая структура, основные параметры которой не меняются от спектакля к спектаклю. Белые условные плоскости, гладкие или профилированные, прорезанные проемами, арками, прозрачные конструкции, металл, фактура деревянного планшета – вот основные элементы, из которых складывается своеобразие объемов, форм и их сопряжении. Благодаря единству архитектурного модуля, сквозным пластическим мотивам и реминисценциям, театральное пространство получило значение сценографического, а образ здания в целом – универсальные черты»<sup>14</sup>.

В «Плаче Иеремии» в единое белое театральное пространство

Сцена из спектакля  
«Плач Иеремии»

<sup>14</sup> Union des Theatres de l'Europe. XXVIII ассамблея. Moscow. 2003. 3-4 maj. Школа драматического искусства. С.50.

## Сценография

«Школы» Попов по предложению Васильева построил белую «алтарную» стену. Она пересекала левую часть зала по диагонали и создавала пространство ритуала богослужения. Сидевшие за балюстрадой зрители могли ощущать себя, как в соборе.

Стена состояла из двух параллельных плоскостей, понизу прорезанных арками проемов и проходов, поверху – двумя рядами узких арочных окон. В окнах стояли свечи. Когда служки с помощью длинных шестов зажигали их одну за другой (во второй части спектакля), это была акция ритуальной значимости.

Певчие (ансамбль «Сирин») выходили сначала в черных рясах, потом – в белых, в конце – в голубых. В какой-то момент из их рукавов выпархивали белые голуби. Птицы – один из лейтмотивов спектаклей Васильева и Попова, он так или иначе присутствовал во всех их постановках, от «Первого варианта “Вассы Железновой”» до «Маскарада». В «Плаче» голубей было двадцать два – по числу букв в иудейском алфавите. Они воплощали образ Святого Духа и вносили в сакральную соборную среду ощущение природной красоты. Взлетали на замыкавшую зал белую стену. Спархивали на пол. Вели как бы свою отдельную «партию». Когда голуби садились на алтарную стену, обе ее плоскости начинали медленно и беззвучно крениться. Вертикальное положение сохраняли только горящие в оконных проёмах свечи. В такие моменты сценография обретала значение самостоятельного «персонажа» спектакля, – качество, казалось бы, априори чуждое и Васильеву, и Попову, но, на самом

деле, столь же органичное для их искусства, сколь и для искусства их «антипода» Р. Уилсона. Подобные моменты были и в спектаклях последовавшего за «Плачем Иеремии» пушкинского цикла «Школы»: «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» (1998), «Моцарт и Сальери. Реквием» (2000), «Из путешествия Онегина» (2003), «Каменный гость, или Дон Жуан мертв» (2007).

Если в «Плаче Иеремии» была сделана попытка преобразить зал «Школы» в пространство сакральное, то в пушкинском цикле зал представлял метафизической единой белой средой. В эту среду вводились необходимые для игры-действия, точно отобранные и с максимальным совершенством выполненные архитектурные, вещественные, аксессуарные элементы. В минималистской структуре спектакля – с доведенными до минимума физическими жестами, движениями актеров, проявлявших свое искусство в интонировании вербальной музыки поэтического текста, – каждый элемент обретал особую значимость. Будучи соразмерными с фигурой человека, заказанные Васильевым и воплощенные Поповым вещественные, аксессуарные элементы в момент их включения в игру-действие совершенно естественно становились метафорическими, символическими, знаковыми персонажами – персонажами ритуального представления-озвучивания музыки пушкинской поэзии.

Во всем трех пушкинских спектаклях предметы и аксессуары, предназначенные для «уроков Анатолия Васильева», были предъявлены зрителям с самого начала. В непосредственной близости к публике Попов расстелил на полу

## Pro настоящее

белую скатерть с вылепленными складками и натюрмортом в духе старинной живописи: хрустальный подсвечник с горящей свечой, каменная статуэтка льва, белые лебеди, графины, ваза, опрокинутый кубок, тарелка с бутафорскими фруктами. Свернутый ковер. Античный бюст на тележке и еще один, в воинском шлеме, – в глубине, в окружении стоявших на полу свечей. Бюсты в нужный момент исполняли роль памятника Командору. Разделённость этого визуального мотива надвое отвечала общему принципу разделения текста между исполнителями: две актрисы читали за Лауру и за Донну Анну, три актера – за Дона Гуана. Это отвечало эстетическому постулату режиссера – «Актер не выступает персонажем. Актер выступает участником притчи», – сформулированному еще во время репетиций «Амфитриона» и в полной мере справедливому по отношению к спектаклям пушкинского цикла. В качестве «пьедесталов» для актеров, откуда они произносили пушкинские строки, Попов и Васильев расставили по бокам зала и в глубине круглые высокие стулья. На них актеры большую часть действия либо сидели, либо полустояли. Такая мизансцена обусловила и особую пластику тела – его фиксированность в позе игрового характера и вместе с тем готовность в любое мгновение легко из нее выйти, перейти на другое место, на другой стул, чтобы там снова озвучить новые стихотворные строки.

Если «натюрморт» на полу был предназначен для визуального восприятия (лишь однажды на него падала, головой в блюдо с фруктами, терявшая сознание Донна Анна, и ее фигура на время оказывалась частью композиции),

то высокие стулья служили постоянно действующими «аппаратами» для актерской игры. Другой элемент оформления – свернутый в рулон ковер – включался в действие единожды. В какой-то момент Сганарель эффектно раскатывал его к ногам Лауры, а когда Дон Жуан застреливал из пистолета Дона Карлоса, тот нырял в ковер, закручивался, спустя мгновение раскручивался, делал кульбит, снова сворачивал ковер в рулон, уносил его в глубину сцены и бросал там, как вещь, спектаклю больше не нужную.

Пространство зала «Школы» архитектурно было дополнено классическим порталом на месте центральной части постоянной задней стены. Неизменными остались боковые арочные проемы с пилонами и портиками, они обрамляли портал. За ним художник обозначил еще одно, иное пространство, как бы запредельное по отношению к метафизическому игровому пространству зала. Ощущение запредельности передавала потусторонне светящаяся голубизна – при том что поверхность, по которой она разливалась, физически углублена на расстояние не более одного метра. Визуально зияя на протяжении спектакля, обрамленное порталом, пространство только иногда включало себя фигуры актеров. В начале там появлялся В. Лавров и читал первые строки «Гавриилиады», не покидая своего места вплоть до начала сцены в комнате Лауры. После этой сцены в обрамлении портала замирала Н. Коляканова, держа над собой высокую бамбуковую трость с благовониями и свечой. Портал становился «воротами Мадрида», через них появлялись Дон Гуан и Лепорелло, – синева

## Сценография

пространства темнела, созвучно словам «Дождемся ночи здесь». Вдоль портала проходила фигура в черном плаще и шляпе с загнутыми полями. Путник нес перед собой фонарь в виде зеркального куба с горящей свечой внутри – еще одно созданное искусством Попова совершенное произведение дизайнерского искусства. В финале в портал уползал Дон Гуан, бросив коляску с памятником, которую катил с переднего плана и за ней тянулся песочный след. Одновременно, отзываясь на приглашение Лепорелло (в этой сцене он появлялся с гигантским, чуть ли не до потолка, крестом за спиной, собранным из склеенных скотчем и связанных веревкой картонных коробок), «оживал» и второй памятник Командора. Голова в шлеме начинала вращаться вокруг оси, затем отрывалась и зависала в воздухе.

Иной вид обрело метафизическое пространство зала в «Моцарте и Сальери». Являясь и здесь априори «чистым листом», на котором режиссер «рисовал» игру-действие актеров, оно поначалу семантически было отмечено единственным визуально значимым знаком – выступавшим из потолка гипсовым слепком божественной длани. Центральную часть задней стены Попов и Васильев снова замкнули. Вдоль левой стены выстроили белую конструкцию лестницы – в форме ступенчатой пирамиды. Смысл ее открывался во второй части, когда начинался «Реквием» В. Мартынова. До этого момента она воспринималась как образ чистой, классической по симметричным пропорциям архитектуры, прорезанной арками разной высоты: в середине – самая высокая, по сторонам от нее – пониже, у края, на

уровне первых ступеней, – маленькие арочки, чуть поднимавшиеся над полом. Через арочные проемы лился сильнейший белый свет, создавая на блестящей поверхности планшета и в пространстве зала резкие светотеневые контрасты, созвучные графике костюмов главных персонажей: Моцарт – в черном, Сальери – в белом. (Идея костюмов принадлежала Васильеву, воплощение – В. Ковальчуку, в то время второму художнику «Школы»; Попов его консультировал.

К лестнице, захватывая центральный арочный проем, подступала прозрачная, из искусственного стекла, перегородка с прорезанными в ней арочными проходами. Перегородка тянулась до середины игрового пространства, огибала его полукругом и образовывала зону, иллюзорно изолированную, но просматриваемую со всех сторон. Моцарт и Сальери сидели за круглым столиком. Перед ними на стеклянной столешнице натюрморт: хрустальная чаша, три свечи в стеклянных подсвечниках. Начинался спектакль с того, что Сальери выкатывал из «застеколья» на передний план, в притемненную зону зала, второй столик, чуть меньшего размера. На нем располагались инструменты, приборы для алхимических опытов: горелка, колба, металлическая пластина, медицинский молоток, крест. Из креста Сальери потом извлекал «яд Изоры», чтобы, после свершения (дважды в спектакле) ритуала изготовления смертельного снадобья, всыпать его в хрустальную чашу.

Третья зона игрового пространства предназначалась для группы бродячих музыкантов и создавалась ими самими. Они



выносили приспособленные в качестве юпитров мольберты и стулья. Расставляли вблизи правой стены, захватывая центр сцены. Присутствовали там вплоть до эпизода со Слепым скрипачом. Когда они уходили, к опустевшим стульям и мольбертам перемещались из «застеколья» Моцарт и Сальери и там вели диалог вплоть до того мига, когда Моцарт выпивал отравленное вино из рубинового бокала. Рушился черный занавес, скрывая актеров от зрителей. Зал погружался в кромешный мрак.

Некоторое время во мраке светил только тусклый огонек фонаря (зеркального куба, что висел в портале «Каменного гостя»). Фонарь на длинной гибкой жерди раскачивали над зрителями черные едва различимые фигуры. Звучали – на фоне аудиокomпозиции выкриков

толпы, шумов, свиста, грохота – произносимые голосом Моцарта пушкинские строки о противостоянии поэта и черни. Когда занавес уходил вверх и после удара колокола включался свет, в пространстве «застеколья» представляли замершие за круглым столом, друг против друга, Моцарт и Сальери. На ступенях – фигуры прекрасных ангелов в золотисто-зеленых и золотисто-желтых одеждах с прозрачными, светящимися ореолами вокруг голов. Только теперь в полной мере открывался истинный смысл этого архитектурного сооружения – «лестница Иакова». Ангелы пели «Реквием» В. Мартынова в сопровождении вернувшихся на сцену музыкантов, только уже не «бродячих», а представлявших оркестр «Orpus Post». Ангелы медленно сходили

Сцена из спектакля  
«Моцарт и Сальери»

## Сценография

со ступеней. Кружили хоровод на планшете, огибая прозрачную перегородку. Моцарт перелистывал отзвучавшие страницы клавира. Откладывал на край стола. Брал хрустальный бокал и выпивал – вторично в сценической композиции Васильева – отравленное зелье. Крадучись появлялся Рыцарь К. с весами в руке. Сальери разрубал их сверкающим кинжалом. После ухода Моцарта в центральную арку и появления в ней двух черных монахинь, державших за края белое полотнище, ангелы совершали последнее кружащееся шествие и медленно покидали пространство зала. За ними – в полной тишине – следовали музыканты. В освобожденную зону входил Сальери. Садился на стул и, произнося последние строки своего монолога, двигался вместе со стулом все ближе и ближе к зрителям, пока не рушилась скрывавшая его черная завеса.

По сравнению с «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери» пространство в третьем пушкинском спектакле, «Из путешествия Онегина», предстало очищенным. В предыдущих спектаклях точно отобранные аксессуары (в первом – «натюрморт» на полу, во втором – «натюрморты» на стеклянных столиках Моцарта и Сальери) обрели в процессе игры ритуальную значимость. В «Онегине» ничего подобного не было: только два стола, круглый и прямоугольный, необходимые для выстраивания композиций за ними и вокруг них, да несколько венских стульев, которые исполнители передвигали, переносили, ставили в нужное место.

Лишь однажды, к концу первой части, на передвинутом в середину прямоугольном столе

выстраивалось нечто подобное «натюрмарту» (зажигались три свечи, перед ними ставились экраны), и в спектакле появлялось место, вокруг которого группировались основные мизансцены. Визуальным центром неизменно оставался белый концертный рояль в глубине. За ним сидела пианистка, аккомпанировавшая актерам. Рояль был включен в структуру спектакля и во многом задавал его стилистику – свободной, разноголосой и многовариантной игры с вербальной музыкой пушкинского слова, с ее вокальной версией Чайковского. Все ипостаси этой игры существовали в созданном Поповым минималистском пространстве воедино, воплощались одними и теми же исполнителями (в «Плаче Иеремии», «Каменном госте», «Моцарте и Сальери» было иначе: пел – ансамбль «Сирин», читали стихи – драматические актеры).

Вдоль левой стены зала художник поставил легкую белую ажурную конструкцию с прямоугольными проемами «окон», высокой двухстворчатой дверью в середине, с характерным – поверху и понизу – решетчатым декором. Это был образ усадебного дома, эмоционально точный по ощущению красоты русского классицизма в ее пушкинской версии. Пространство между конструкцией и стеной воспринималось летней галереей. В передней части она делала изгиб, в результате чего образовывалась беседка. Пространство галереи и беседки заливали потоки ярких солнечных лучей. Оно манило фантастической светозарностью. Светозарной была и глубина, что открывалась за постоянными боковыми арками и порталом. Портал здесь отличался от того, что Попов сделал в «Каменном





госте». Там были «ворота в Мадрид», здесь – портал старинного театра и в нем подмостки, наклонные по диагонали справа налево. В определенные моменты они закрывались падавшим занавесом с изображением Пегаса; потом занавес снова поднимался, снова падал, снова поднимался.

Совместив в единой композиции архитектурный мотив дома и театральный портал, перед которым стоял рояль, Попов сформировал еще один вариант пространства игрового театра Васильева, предназначенного для представления сочиненной режиссером прекрасной, воспринимавшейся, как глоток свежего воздуха, вербально-вокальной фуги на тему «Онегина» Пушкина – Чайковского. Выстраиваемые Васильевым пластически выразительные композиции актерских дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, хороводов, звучащие и безмолвные, драматичные и комедийные, ироничные и задорные, красиво смотрелись в каждой зоне этого минималистского гармоничного пространства,

в разных точках белого зала на Поварской. У рояля. Вокруг прямоугольного стола со свечами. У беседки. Внутри нее. В галерее. На театральных подмостках портала, где вначале Татьяна Ларина преобразилась из провинциальной девочки и столичную даму, потом возникла мизансцена «кабаре», далее происходило последнее объяснение Онегина и Татьяны, появление кузин, дворовых девушек, Графини из «Пиковой дамы», а в финале сгруппировавшиеся там исполнители хором пели – к полной неожиданности зрителей – современный гимн города на Неве («Слушай, Ленинград, я тебе спою, задушественную песню свою»). Под его звуки «кентавр» с могучим обнаженным торсом, четырьмя человеческими ногами и большущими копытами увозил Онегина в его странствия.

Проявившийся в предыдущих спектаклях интерес мастера к эстетике «театра художника» (стремление создавать «чистый спектакль с минимумом мизансцен и минимумом физических действий») в постановке 2006 года («Каменный

Сцена из спектакля  
«Из путешествия  
Онегина»

гость, или Дон Жуан мертв») превратился в том, что вторая часть спектакля полностью предстала как танцевальная композиция по мотивам офортов Ф. Гойи. Ничего похожего у Васильева раньше не было. Хотя его спектакли всегда отличались точной прорисованностью каждого актерского движения, позы, жеста, графической выстроенностью и скульптурной вылепленностью, тем не менее, выстраиваемые режиссером мизансцены служили озвучиванию – вербальному и вокальному – пушкинского поэтического текста. Здесь пластическое действие разворачивалось в полной тишине. Напряженное беззвучие остраивалось драматичнейшими «цезурами» испанских романсов, исполняемых певицей.

В первой части пение остраивало речь. Речь и пение существовали в диалоге: мужчины произносили стихи, женщины отвечали вокалом – ариями из «Каменного гостя» А. Даргомыжского и его романсами. При этом мужские и женские фигуры располагались в статуарных позициях друг против друга, на расстоянии, в средней, как бы интерьерной части пространства. Эта зона просматривалась сквозь арочные проемы передней – экстерьерной – белой плоскости с элементами классической испанской архитектуры. Вычерчивая разные плоскости, разные планы, Попов как всегда создал ощущение воздушности, классической чистоты белой архитектуры, органично вписанной в «чистый лист» белой сценической среды. И как всегда мастерски сконструировал немногие необходимые для действия предметы: черные «готические» стулья с высокими прямыми



спинками, наполненный бурлящей водой аквариум (знак «чистилища»), спускаемый с балкона гроб, который несли к могильной яме.

Во второй части реальный мир сменялся потусторонним. Он предстал в пространстве сочиненного Поповым театрального Мадрида. Но теперь, когда Дон Жуан мертв, в этом пространстве возникали фантазийные видения по мотивам офортов «Каприччио». Спектакль под таким названием показывался в «Школе» тремя годами ранее. Тогда мотивы великого испанского художника претворялись хореографом М. Танакой в стиле японского танца Буто.

Сцена из спектакля  
«Каменный гость, или  
Дон Жуан мертв»

## Pro настоящее

Теперь пластические композиции (их по замыслу и заданию Васильева ставил К. Мишин, актер «Школы», окончивший режиссерский курс мастера в РАТИ и работавший в танцевальной группе Г. Абрамова) представляли собой живые картины драматичнейшего зрелища в духе визуальных действий «театра художника». Определение «балет» (оно значилось в программе спектакля и использовалось рецензентами) по отношению к тому, что было на сцене, воспринималось чужеродным. Не «балет», а именно живые картины, создаваемые – рисуемые – выразительной пластикой рук, ног, тел исполнителей, их сплетениями и переплетениями, движениями, замедленными, экспрессивно динамичными, кантиленными, резкими, рваными, агрессивными.

В глубине три женские фигуры в бледно-салатных платьях плавно, в растянутом ритме некоего ритуала, кружили вокруг стула, поочередно садились, закутывались с головой в подола платьев, раскрывались, словно цветы, высовывали черные ножки, поднимались, перетекали-перемещались в «интерьерную» зону, распространялись на ней. Офорт «Ее похитили» интерпретирован как манипулирование двух мужских фигур с женской: женщину поднимали, опускали, передавали друг другу, клали на плечи, уносили. Офорт «Кудлатая и патлатая» – напротив, эротические, переходившие в противоборство игры подруг-соперниц с бамбуковым шестом. В картине «Добрые советы» четыре девушки, сидя на стульях, повторяли за наставницей всевозможные движения веерами: открывали их, закрывали, втыкали в грудь, в юбку, прижимали к лицу, вставляли в рот, зажимали в зубах и, подняя

стулья на головы, покидали сцену. Персонажи офортов «Чего не сделает портной» и «Бука идет» преображались в оборотней: две пары мужских и женских фигур, закутавшись в зеленые полотнища, образовывали многообразные комбинации живых объектов – устремленных ввысь, сжимавшихся, раскрывавшихся, одноголовых, двухголовых, многоруких, многоногих, смотревшихся сплошной массой. Центральный персонаж – зеленый Демон. В его руках черные перепончатые крылья; складываясь, они издавали резкие, пугающие хлопки, разрывавшие напряженную тишину зала. Его жертвы и возлюбленные – две девушки. Сначала одна, затем другая повисали на нем. Обвивались вокруг него. Проползали между его ног. Крутились от ударов его крыльев. Взлетали над его головой. Ступая по их согбленным спинам, Демон входил в «интерьерное» пространство. Женские фигуры атаковали его метлами, серпами. Он падал, поверженный, но через какое-то время снова возрождался этими же женскими фигурами, снова соединялся с ними в последнем противоборстве, чтобы стать центром заключительной композиции «Сон разума рождает чудовищ». Белое пространство «Школы драматического искусства» и театра Пушкина заполняли мерзкие чернокрылые существа, сценические образы фантастических гойевских летучих мышей.

Премьера этого спектакля стала последней работой Васильева и Попова в доме «Школы драматического искусства» на Поварской. Пространство, спроектированное Поповым как сугубо индивидуальная среда для творчества Васильева и его актеров, было у них отобрано.