

Виктор БЕРЕЗКИН

ДМИТРИЙ КРЫМОВ

Если считать, что к театру художника как особому виду сценического искусства, исторически вели открытия в сфере, с одной стороны, сценографии, с другой – визуального творчества, то Крымов в полной мере познал и то, и другое. Сначала, с середины 70-х и до 90-х годов, оформлял спектакли, прежде всего в постановке А. Эфроса. Затем, уйдя из театра, десятилетие занимался живописью, где также достиг значительных успехов. Теперь создает свой театр художника.

Первый режиссерский опыт, «Гамлет» 2002 года, ничем не предвещал того, чем Крымов занимается сегодня. Это был спектакль обычного драматического театра, поставленный по просьбе и для В. Гаркалина. В этом спектакле была привычная для драматического театра иерархия средств выразительности: пьеса – текст – актерское исполнение. Первый режиссерский опыт Крымова не понравился большинству рецензентов. Спектакль оценивали по установившимся театроведческим критериям. И у меня, к этим критериям безразличного, спектакль вызвал двойственные чувства. С одной стороны, интерес – еще один талантливый сценограф и живописец в роли постановщика. С другой, – сожаление от того, что спектакль сделан в эстетике обычного драматического театра. Его автор – художник. Творческое мышление и видение художника, по природе своей, принципиально отлично от режиссерского. Зачем идти в том же русле, в котором работает большинство режиссеров? То, что может художник, не сделает ни один режиссер. Даже самый выдающийся. Я говорю о театре художника.

К началу XXI века театр художника, как особый вид сценического искусства, за рубежом о себе уже заявил (Т. Кантор, Ю. Шайна, Л. Мондзик – в Польше, А. Фрайер, Х. Загерт, А. Мантей – в Германии, П. Шуман, немец, работающий в США, и, конечно, «человек мира» американец Р. Уилсон). В России тогда был всего лишь единственный пример – петербургский АХЕ. В Москве ничего подобного не наблюдалось.

Спустя два года после «Гамлета» Крымов показал действо эстетически совсем иного рода – визуальный, пластический перформанс «Недосказки». Затем, в следующие сезоны, были поставлены «Донкий Хот» и «Демон. Вид сверху». Все три опуса стали заметными событиями в культурной жизни. Они – ни на что не похожий сугубо личностный, можно сказать, лирический и грустный театр художника.

Впрочем, непохожесть, личностность – первичные общие черты театра художника, как особого вида творчества. Сочиняя пластические композиции, акции, «живые картины», создатель такого театра воплощает свои самоценные идеи, – подобно тому, как это делает живописец или скульптор. Только в отличие от них воплощает не на холсте и не в камне, – в сценическом пространстве и времени. Замкнутость театра художника исключительно на личности его создателя методологически прямо противоположна принципиальной открытости иных видов драматического и музыкального театра к сотворчеству актеров, режиссеров, сценографов разных индивидуальностей, которые приходят на сцену, чтобы интерпретировать литературное или музыкальное произведение.

Особенность крымковского театра художника в том, что здесь личная тема существует в форме «коллективного сочинения». Оно под руководством мастера придумывается, создается, исполняется студентами-сценографами и молодыми актерами. Для их руководителя и для них все три опуса это лирическое высказывание о том, что их более всего волнует

и тревожит. «Недосказки» – расставание с детством, прощальный взгляд на русские сказки, прочитанные хотя и иронично, но жестко драматично, даже трагично. «Донкий Хот» – о ситуации изгойства, в которой оказываются, и в жизни, и в искусстве, те, кто «высовывается»: «человека уничтожают только за то, что он отличается... Остальное происходит на почти биологическом уровне» – говорил Крымов в одном из интервью. – «Карлики не любят высокого». «Торги», показанные между «Недосказками» и «Донкий Хотом» и исполненные молодыми артистами в сценографии студентов, – о продаже «вишневого сада», коим для Крымова и его команды была приютившая их «Школа драматического искусства», об изгнании хозяев из театрального дома на Поварской. Опус №3, «Демон. Вид сверху» – о попытке побиваемых и изгоняемых подняться над сиюминутной ситуацией, посмотреть на жизнь, на вековечную, переходящую людскую суету, на мироздание остраненно, с большого отдаления, из поднебесья.

Сцены из спектакля
«Недосказки»



В каждом спектакле пробовались, разрабатывались разные средства выразительности. Искали свой тип театра художника.

«Недосказки» создавались, когда студенты Крымова учились на втором курсе. Спектакль состоял из семи картин – акций. Это было преобразование фигур в зримые образы персонажей и последующая игра в облике этих персонажей с предметами, фактурами, куклами. Преобразование осуществлялось с помощью разрисовывания фигур и их обряжения костюмными элементами. Лики Жениха и Невесты рисовали – ему на спине, ей на груди (нос, рот, глаза, изображаемые на чашечках белого бюстгальтера). У Ивана-Дурака один глаз начертан на щеке, второй – на засунутом в рот шарике, скатанном из туалетной бумаги; нос – на шее. Физиономия Бабки намалёвана на спине и, когда исполнительница поднимала-опускала то одно плечо, то другое, изображала гримасы недоумения, испуга, недовольства. Лицо Красной Шапочки – вся верхняя половина фигуры исполнительницы: глаза нарисована на предплечьях, нос – на листе бумаги, который, словно маска, спускался от головы, Губы изображали раскрашенные красной краской руки, сложенные на груди, одна над другой. Две маски (спереди – огромный женский краснощекий лик, сзади – мужской, с выражением растерянности, забитости, затюканности) – у исполнителя попеременно ролей Старухи и Старика в сюжете сказки о золотой рыбке.

Приняв облик того или иного персонажа, исполнители совершали акции игрового характера. Старуха прорезала ножом в картоне нарисованное отверстие рта, впихивала туда пойманную Стариком золотую рыбку; зрачки от напряжения вылезали, раздувались, становились то больше, то меньше, лопались, уползали внутрь глаза. У Невесты после приближения Жениха на поясе вырастал белый пузырь. Покинутая Женихом, она отпиливала себе деревянную ногу, закутывала фатой, горестно укачивала как «ребенка». Обернутый бумагой шар с нарисованными глазами и ртом изображал Колобка, он медленно полз по столу и, достигнув края, падал на пол. В финале Иван-Дурак вытягивал из детской коляски

«младенца» – толстый вентиляционный шланг. «Новорожденное» чудище – воскресшего Змея-Горыныча вели все исполнители. Чудище уползало. Оставшаяся в полном одиночестве Невеста, зачерпнув из детской коляски пригоршни «снежинок», засыпала себя и сцену снегопадом.

Когда после «Недосказок» Крымов выпустил «Три сестры», композицию по «Королю Лиру», могло показаться: он возвращается к тому, что пытался делать в «Гамлете», – к драматическому театру. Он снова работал с актерами, с пьесой, хотя и интерпретированной своеобразно. Превалировал шекспировский текст. Его было, естественно, много. Но, в отличие от «Гамлета», здесь имелись два запоминающихся эпизода, исполненных средствами пластической выразительности. Прежде всего «живая картина» безмолвного пролога с игрой Лира и Шута в пинг-понг: под музыку Шопена они замедленно ударяли красными ракетками по невидимому «шарику» и легкая фигурка девушки, подобно «шарику», изящно, грациозно «перелетала» через сетку. Второй эпизод: акция превращения огромного Шута в амбалаж. Лировы дочери шутиливо-жестко заматывали, упаковывали его скотчем вдоль и поперек: руки, ноги, голову, рот, все тело.

Если «Лири» Крымов ставил как драматический спектакль с вербальной основой, в который вводил элементы театра художника, то «коллективное сочинение «Донкий Хот» – визуальное представление с участием актёров. Проблема включения актера в структуру театра художника – общая, можно сказать основополагающая для этого вида театра. Решали её, каждый по-своему, и Кантор, и Фрайер, и Уилсон. У Крымова вместе со студентами-сценографами в спектакле играли ученики актерского курса В. Гаркалина. Им были поручены главные партии Донкий Хота и Дульсинеи. Партии исполнялись пластически. Лишь в редкие моменты озвучивались текстовыми фрагментами (из монолога гоголевского сумасшедшего, из «Акта психиатрической экспертизы Даниила Хармса», из завещания Дон Кихота).

Начинала спектакль акция превращения пятой студии на Поварской в сценическую площадку. Студенты-сценографы высыпали на пол опилки. Из ботинок. Из рукавов, карманов,

Pro настоящее



С. Мелконян,
М. Мамина и
А. Синякина
в спектакле «Сэр Ван-
тес. Донкий Хот»

Театр художника

подола юбки. С головы. Из чемодана и мешков. Из распарываемого чучела отчаянно визжащей любимой собачки. Выпотрошенное чучело стало куском ткани – платком, которым девушка повязывала голову. Затем исполнители преобразались в «испанцев». Опустившись на колени, они изображали «карликов» с картины Веласкеса. Распахивали борта черных пальто, извлекали детали испанских костюмов. Углем рисовали усы, бородки. Выстраивались за картоном, изображавшим холмистый пейзаж с ветряными мельницами. Костяшками бухгалтерских счетов, как кастаньетами, отстукивали танцевальный ритм.

Сбоку появлялась фигура высотой два человеческих роста фигура – Донкий Хот. Его визуальный и одновременно психологически точный образ, сочиненный Крымовым, воплощали – с помощью режиссера по пластике А. Шукина – два актера. Один стоял на плечах другого. Для зрителей они были скрыты длинным, до пола, черным пальто. Увидев нарисованные мельницы с крутящимися ветряками (бухгалтерские счёты «карликов»), Донкий Хот с «копьем» наперевес «скакал» навстречу врагам. Пейзаж развезжался, и Донкий Хот оказывался между расступившимися «карликами». Они забивали его дубинками насмерть.

За занавеской прозекторского анатомического театра средствами теневого театра разыгрывалась (под звуки песенных, текстовых, разных прочих обрывков радио и телеэфира) процедура анатомирования Донкий Хота. Человек в белом халате отстригал непомерно длинные ногти и фаланги пальцев. Другой прозектор срезал редкие волосики на голове и отпиливал ножовкой затылок вместе со шляпой. Лез в «голову». Доставал из нее книги. Пинцетом вытаскивал бумажную фигурку – силуэт коня Росинанта, поджигал зажигалкой. Затем вынимал бумажную ветряную мельницу, потом «даму сердца». Отстригал ножницами её бумажные руки, ноги, голову. Наконец, обнаруживал сокровенное, – светящийся шарик. С презрением бросал этот стусок поэтического сознания героя на пол, поддавал ногой, как футбольный мяч. Измерив длину скелета, прозекторы приступали к его укорачиванию:

разрезали ножовкой на части, разбивали кувалдой.

К сценической жизни героя возрождали два пациента психиатрической больницы. Тот, что поменьше, впрыгивал на плечи товарищу. Облачались в длинное черное пальто – перед зрителями снова возникала высоченная фигура Донкий Хота. Прижавшись спиной к стене, он шарил по карманам свисающими до колен руками. Вынимал зажигалку, её подносила к сигарете третья рука, высунувшаяся из полы пальто. Две другие держали «Акт психиатрической экспертизы Даниила Хармса», после чего он комкал тремя руками бумажку с диагнозом, отбрасывал в сторону и в изнеможении падал на опилки.

Подняться ему помогала «карлица» – Дульсиня. Начиналась лирическая сцена любви – очень маленькой и очень большого. Она стряхивала с его пальто опилки. Лечила, прикладывая тампон к ссадинам на руках и лице. Пыталась с колен допрыгнуть к его лицу. Ласковым, бережным жестом тянула к нему ладони. Преодолевая смущение, он наклонялся к ней. Они кружили в нежных объятиях. Сначала вместе, затем он, длиннющий, вокруг неё, доставшей ему лишь до пояса, – не смотря на то, что к этому моменту она уже поднялась с колен на ноги, выросла, превратилась из «карлицы» в обычную девушку. В любовной игре она манила его, отбегала – подбегала, вспрыгивала ему на руки.

В окружении черной толпы Дульсиня исполняла сольный танец в ритме Фламенко. Музыка Фламенко переходила в военный марш из последнего акта классических мхатовских «Трёх сестер». Когда ностальгически трогающие за душу звуки стихали, на опустевшей сцене зрители видели лежащую длинную фигуру Донкий Хота, вторично убитого толпой.

Перформеры клали поверх фигуры куски чистого картона. На картонах рисовали черной тушью контуры головы, туловища, рук, ног. Каждую часть тела вырезали. Нанизывали на шести и синхронным движением поднимали. От умершего отлетела душа, принявшая облик контуров его фигуры. Ведомая (подобно дракону в китайских обрядовых действиях) на шестах восьмью перформерами, «душа» летела через пространство зала. Воспаряла над зрителями. Тыкалась в

потолок, в окна, в стены. Не найдя выхода, разбивалась и разлеталась на части. «Осколки души» уносили, как отыгранный реквизит.

Последний раз Донкий Хот оживал от ржания верного Росинанта. Вместе с Дульсиной оказывался у разбитого пианино захудалого кинотеатрика. На экране демонстрировались «документальные» кадры из жизни Донкий Хота» в XX веке. Тощий, нелепый великан в черном пальто на Эйфелевой башне. В пустыне на верблюде. Около иерусалимской Стены плача. Во время аудиенции у Папы Римского. Рядом с политиками (Рейган, Горбачев). На многоязычном американском митинге, где ораторствует Мартин Лютер Кинг. На фоне небоскребов – почти соразмерный с ними по высоте. В деревне наблюдает за работой старой крестьянки. Летит в балетном прыжке вместе с Михаилом Барышниковым. Ведет беседу с Л.Н. Толстым. Позирует в группе битлсов. В окружении негритянских детишек. В компании с играющим на рояле молодым Шостаковичем и слушающими его Мейерхольдом и Маяковским, – сюжет известной фотографии конца 1920-х годов.

После демонстрации слайдов Донкий Хот и Дульсиня исполнили песню, которая прерывалась свистом. Поющих забрасывали апельсинами и шкурками от бананов. Донкий Хот скидывал пальто, – скрывавшиеся под ним психи обиженно уходили. Больше герой спектакля в человеческом облике уже не появлялся. Его образ предстал в виде маленькой фигурки. Дульсиня водружала фигурку на протянутый из глубины к первому плану канат, и кукольный Донкий балансировал, словно канатоходец. Терял равновесие, срывался, повисал вниз головой. Его сбрасывали на пол. Финальная ипостась героя спектакля – тряпичное чучело гигантского размера. Его несли, поднимая над головами, траурная процессия. Опускала у ног зрителей. Доставала из карманов пальто листки со словами завещания и множество очков. Справив «тризну», перформеры на коленах, став снова «карликами», покидали сцену.

С вошедшими в его команду молодыми актерами Крымов реализовал давний замысел постановки композиции из текстов четырех пьес Чехова. Спектакль назывался

«Торги». Композицию по мотивам пьес Чехова Крымов придумал лет пять тому назад. Показал А.Васильеву. Тот начал репетировать. Играть должны были актеры давних спектаклей А. Эфроса (Волков, Ширвинд, Калягин, Яковлева, Грачев, Коренева). Они должны были напомнить о прекрасном «вишневом саде» искусства великого режиссера. Однако собрать актёров вместе на длительный период не удалось. Репетиции прекратились. Тем не менее, мысль о спектакле не оставляла Васильева. Через какое-то время работа возобновилась с актерами, игравшими уже в его собственных знаменитых постановках минувших лет («Взрослая дочь», «Серсо»). Теперь это должна была быть – в режиссуре на сей раз А. Шапиро – ностальгия по тому их общему васильевскому «вишневому саду». И снова не удалось соединить вместе разбредшихся по разным театрам и кинолентам «звезд». И вот в 2006 году жизнь побудила Крымова самому осуществить давний замысел. Для него, для его молодых актеров и студентов-сценографов продаваемым, уничтожаемым «вишневым садом» теперь был театр Васильева на Поварской. Как уникальное явление российской культуры и как их собственное «альма матер», место, где рождались их первые постановки – «Недосказки», «Шекспир. Три сестры», «Донкий Хот». В программке так и написали: «В роли Вишневого сада – 3124 кв. м. театра «Школа драматического искусства» на Поварской, дом 20». В спектакле этот «дом 20» и его окрестности, ближние (церковь) и дальние (башни Кремля, Триумфальная арка, высотка МГУ) выполнены студентами сценографической мастерской Крымова В. Мартыновой и М. Трегубовой из речного песка в виде макета. Макет был выстроен на полу, затянутом черной полиэтиленовой пленкой... В глубине, у задней стены слева поставили натуральную бетономешалку с зияющим черным жерлом, готовым в ажиотаже всеохватной московской стройки-перестройки поглотить, перемолоть, превратить в бетон и эту хрупкую песочную «архитектуру».

Драматическое искусство актеров (произносимый ими текст, пение, тем более пластика) стали здесь слагаемыми сочинённой Крымовым композиции в духе театра

художника. Композицию составляли десять визуальных акций, звучащих поэтическими ритмами вербально-музыкальной партитуры и образующих «живые картины».

Первая акция – сценографическая. Две девушки и три юноши достраивали макетный

Качали на руках. Поднимали над головой. Крутили. Завершалась акция инсталляцией: к задней стене приткнулись кукольные фигуры сестер, а кукла Пети, беспомощно распласталась на бетономешалке, головой в жерло.

Третья акция – на тему сбора «средств» для



С. Мелконян и А. Синякина в спектакле «Торги»

«дом 20». Протаптывали-прочерчивали дорожку – «аллею». Втыкали в песочный рельеф прутья от веника, прилепляли кусочки ваты – рядом с домом расцветал «вишневый сад». Акция создания сценографического мира чеховских персонажей переходила в акцию расставания с этим миром. Присев на корточки, смотрели через окна внутрь, прощались с домом. Силуэтная композиция покинутого, опустевшего песочного дома и сада погружалась в темноту. Долгая томительная пауза, после которой начиналась следующая акция.

Присев за домом, актеры вытягивали из-под него, словно из могилы, тряпичных кукол в человеческий рост. Одну. Вторую. Третью. Три сестры в белых старинных платьях, рыжеволосые, с тонкими шеями и болтающимися руками-ногами. Ласково поглаживали. Стряхивали песок, сдували пыль. Обнимали. Бережно укладывали на землю. Вытаскивали четвертую куклу – Петю Трофимова. Кружились с куклами сначала в медленном вальсе, затем быстрее и быстрее.

выкупа дома на торгах. «Средства» – сушки. Ими украшали и себя (венком на голове), и фасад дома. Ими играли, преобразовывая лицо в маску (две сушки в глазах, одна во рту). Высыпали сушки в таз, добавляли кто что мог: медную мелочь, пачку банкнот, пиджак, пальто, папку с листками лопухинских проектов, волчок.

Из-под дома вытаскивали чучело убитой Треплевым чайки. На бездыханную тушку клали женские наручные часы – звучала реплика о дорогих маминых часах, разбитых пьяным Чебутыкиным. Чуть раньше он дарил имениннице Ирине самовар с портретом Путина. Самовар ставили посреди песчаного Кремля, где он и пребывал до конца спектакля.

В пятой акции соединялись вербальные и вокальные средства выразительности. Актеры, распеваясь, преобразались в оперных персонажей (надевали манишки, перчатки, эполеты, серьги, открывали плечи, делали декольте). Опустившись на колени, в композиции скорбной «живой картины» совершали отпевание (на



Сцены из спектакля
«Торги»

фразы чеховских текстов) – хором и по отдельности, сольно – своего «вишневого сада». В руках горящие свечи. Сцена погружалась в темноту. Видны только движущиеся огоньки свечей. Их танец сменялся танцем актеров, – уже без свечей и не печальным, а веселым: хлопали ладонями по груди, по ногам, прыгали через дом, падали на землю, дергались в конвульсиях, замирали в изнеможении. Поднявшись, перформеры направлялись к задней стене, где сидели белые кукольные фигуры трех сестер. Выносили кукол на первый план. Упаковывали в черный полиэтилен. Заклеивали скотчем.

Седьмая акция начиналась опусканием черного куля с куклами под дом, туда, откуда их извлекли в начале спектакля. Прохожему – тощему долговязому солдату в ушанке – отдавали все, что собрали для торгов. Положив на голову чучело чайки, актриса произносила монолог Ирины. В наиболее патетических местах из чучела на ее смущенно и печально улыбающееся лицо лилась струя жидкости.

Тема похорон завершалась в восьмой акции. Дом поднимали и уносили в глубину. В земле открывался черный проем. На него опускали могильную плиту. Каждый актер сыпал свою горсть песка.

На крышу дома водружали длинную доску. На ней разворачивалась девятая акция. В центре сидела «Раневская». На концах стояли «Дуняша» с красным зонтиком и «Ирина» с черным. В какие-то моменты рядом с ними на качели впрыгивали «Епиходов» и «Тузенбах». Тут же соскакивали обратно на пол. Раскачивали доску. Медленно. Быстрее. Быстрее. «Раневская» сбрасывала на пол куклу Пети, швыряла листки «писем» парижскому возлюбленному. Доска стремительно крутилась, разгоняемая, как карусель, бегущими «Дуняшей» и «Ириной». Набрал скорость, они отрывались от пола и, повисая на кружащейся доске, оказывались в состоянии «свободного полета». Вдохновенная визуальная метафора мечты, веры в лучшее будущее, благополучное разрешение невзгод, несмотря на уничтожение «вишневого сада», чеховского и нынешнего, поварского, обрывалась с остановкой доски. Актеры медленно уходили. Остался солдат в ушанке. Поддавал

ногой по песчаной церквушке, по «саду». Закуривал, стряхивал пепел на могилу, бросал окурки, затапывал ботинком.

Пятый опус «коллективного сочинения», «Демон. Вид сверху» – спектакль, «нарисованный» девятью художниками и четырьмя актерами на листах бумаги, белых и черных. Выбор рисования в качестве формы спектакля обусловлен тем, что зрители на сей раз располагаются над ареной игровой площадки. Арена – не продолжение зрительного зала по ту сторону рампы, как бывает обычно, а плоскость, на которую смотрят сверху. Трехъярусная кольцевая архитектура зала «Глобус» в здании на Сретенке оказалась адекватна сути замысла: взглянуть на мир из поднебесья, с огромной высоты. В данном сюжете – взглянуть глазами летящего над землей, над людьми, над временем, существа, демона, духа изгнания, черного ангела. Но также – и прежде всего – глазами самих создателей спектакля. Им открылась «любовно-горестная картина мира». Эту картину они и рисуют для зрителей, сидящих на трех ярусах сретенского «Глобуса».

Как и в предыдущих опусах, структура спектакля – серия художественных акций. На сей раз их двенадцать. Они следовали не по логике сюжетной драматургии, как в обычном театре, а свободно возникающими мотивами, порою кажущимися далекими друг от друга во времени и пространстве, но связанными ассоциативно.

С высоты скрывающихся в полумраке театральных небес, под крики и улюлюканья, стремительно падала на арену черная тряпичная масса. Распластывалась бесформенной кучей. Громадная черная «клякса» на чистой белой поверхности. Художники-перформеры, девушки и юноши в белой униформе, заляпанной краской, придавали этой куче форму – создавали из нее объект под названием «Демон». Расправляли тряпичные крылья, руки. В разные места вставляли, привязывали прутья. Прикладывали картонные с изображениями огромного глаза, огромного носа, огромной ступни. Прицепляли концы свисающих веревок. Встав по кругу, начинали медленно поднимать, – и тут же опускали веревку. Демон рушился на арену. Еще раз поднимали, уже выше – и снова он падал вниз.



Только с третьего раза печальный черный ангел взлетал и зависал в театральном небе, где пребывал до конца спектакля. Звучала запись арии из оперы «Демон» в исполнении Шаляпина. Арена с замершими по ее окружности перформерами опускалась. Когда достигала предела (четыре метра ниже первоначального уровня), шаляпинский бас отдалялся и стихал. На белом листе арены – гигантский силуэт Демона.

Силуэт исчезал. Белый круг арены становился экраном, на который проецировалась сочиненная студентами-художниками пяти с половиной минутная мультипликационная панорама Земли. Горы, холмы, грузинские храмы. Кресты погоста. Поля. Пасущиеся овечки и пастух. Косари. Вьющаяся, разветвляющаяся лента реки. Плывущий по ней кораблик. Над землей белая фигурка Икара. Летят белые птицы. Черно-белая графика пейзажа сменяется морской стихией с косяками черных рыб в ее глубинах. Тревожный синий цвет моря сменяется зелеными лесами и садами, залитыми солнцем полями, картинами селений, городов. Над домами витебского местечка – шагаловские влюбленные. И тут же – самолеты с крестами на крыльях. На дома летят бомбы. Взрывы, пожара. Земля превращается в выжженную пустыню. Визуальная кода этой изобразительной «симфонии» – заливающая белую

поверхность арены живопись храмовых фресок и лик Христа.

Третий «вид сверху» – сотворение мира. Девушка и юноша рисовали на покрывающем арену бумажном листе длинными кистями («дилижансами»), макая их в ведра с черной краской, контуры мужской и женской фигуры. Девушка рисовала Адама. Юноша – Еву. Посредине изобразили ствол и крону дерева познания. Звучал хорал Баха. Нарисовав библейскую картину «рая», приступали к «физическим действиям». Девушка вынимала зеленое яблоко, откусывала, клала на крону. Юноша вытаскивал «заползшую» ему под рубашку вьющуюся в руках веревку. Змей-искуситель вползал по нарисованному стволу к яблоку, тащил настоящее яблоко к Еве, всовывал в нарисованный рот (разрывая бумагу) и приступал к экзекуции. Веревка яростно исхлестывала изображение Евы и Адама. Над ареной летели бумажные ошметки «рая». Уничтоженный белый слой покрытия арены сменялся черным, будто залитым водой. Перформеры, сняв с головы бумажные шапочки-треугольники, переворачивали их и пускали как «кораблики» в плавание по черному морю. Взявшись за края, колыхали черную плёнку, создавали волнение, бурю. «Кораблики» подпрыгивали на «волнах». Выше. Выше. Падали в общую кучу.



Сцены из спектакля
«Демон. Вид сверху»

Pro настоящее

На арене новый белый бумажный лист. На нем раскладывали черные диски патефонных пластинок разного размера с цветными кружочкам посредине. Звучал музыкальный коллаж старинных романсов, танго, фокстротов. Вокруг черных дисков – лепестки-лучи (их изображали ярко-желтые резиновые перчатки). Арена превращалась в живописную картину поразительной красоты – сценографический ремейк «Подсолнухов» Ван Гога.

На слое белой бумажной поверхности – на сей раз это заснеженное поле – три художницы рисовали, каждая свою часть, дугу фасада усадебного дома. Наверху начертали: «ЯСНАЯ ПАЛЯНА». Сделали прорыв в арке центрального входа. Оттуда вытаскивали за бороду главного персонажа акции, графа Льва Николаевича Толстого. Подобрав длинную, до пола, бороду, он становился босыми ногами в два ведра с черной краской. Подождав, когда дорисуют полосы рельс, шел к ним по скрипящему «снегу», оставляя черные следы. Перешагнув через рельсы, ложился умирать. Накрывался бородой. Многократно звучала фраза сохранившейся граммофонной записи голоса писателя: «Так жить нельзя...». Перформеры рисовали на снежном поле фигурки людей, спешащих к умершему Толстому. Их больше и больше. Белая поверхность полностью замазывалась черными пятнами людской массы. Шум, ор, звуки лошадиных копыт. Внезапно все стихало. По снежному полю тащили маленький белый гробик – «колыбель» с куколкой. Нарисованные усадьба и рельсы сворачивали. Закручивали в бумажный лист тело Толстого, поднимали на плечи, уносили в похоронной процессии.

Прощупав, простукав поверхность покрытия арены, обнаружив искомое место, прорезали бумагу. В прорезе, словно из-под земли, возникало изображение лика Гоголя. Вырезанная по характерному контуру и отогнутая бумажная полоса становилась бесплотной белой «тенью» писателя. Она склонялась над тазом, где под звуки церковных песнопений горели страницы рукописи второго тома «Мертвых душ». Перформеры втискивали в таз и смятую белую «тень». Вместе с бумажным

покрытием арены все это превращалось в огромный ком. Его оклеивали скотчем.

Над комом, лежащем посредине снежной поверхности, летели «планеты» – бумажные комки, ведомые перформерами на шестах. Летела игрушечная космическая ракета с красной звездой на борту и надписью СССР. Заливались лаем первые советские «космонавты», Белка и Стрелка. Начинаясь снегопад. Перформеры надевали шапки-ушанки. Играли в снежки, коими стали «планеты». Сооружали из трех комов снежную бабу.

Из снежной бабы раздавался крик младенца. Выглядывало лицо Анны Синякиной. Она изображала новорожденную лермонтовскую Тамару. К лицу прикладывали одеяльце, перевязанное розовой лентой. Тамара пела пасторальную песенку. Прерывалась, когда ее кормили из ложки и вытирали рот платочком. Снова плач, крик. Развязывали розовую ленту, раскрывали одеяло. Вокруг ножек розового пупса с лицом Синяковой пририсовывали горшок. Очередной плач останавливали, рисуя у щеки младенца скрипку, затем – под звуки «Лебединого озера» – длинные балетные руки, ноги на пуантах, пачку. Лицо «младенца» удивленно и с интересом смотрело на иронически изображаемое художником свое «взращение».

После очистительной грозы на белую бумажную поверхность арены перформеры выносили красные ведра. Окуная в них кисти-щетки, проводили по белой поверхности разноцветные полосы фантастической радуги. Арена становилась полотном абстрактной живописи удивительной красоты.

На слое белой поверхности – крупный план драматической акции «Велосипед. Смерть Папы и Мамы». Велосипед – настоящие два колеса и руль со звонком. Остальное (сидение, рама, педали) нарисовано. На велосипед «садилась» – легла девушка в коротких штанишках. К ее рукам, раскинутым над головой, тянулись руки лежащих на арене женской и мужской фигур, напоминающих шагалавских влюбленных. Звякнув звонком, девушка жала на нарисованные педали – перформеры крутили колеса, разгоняли велосипед до огромной скорости. Колеса продолжали вертеться

Театр художника

и после того, как девушка застыла в неестественной позе на боку. Прицепив к воротнику пиджака её Папы и платья её Мамы трос, перформеры медленно растягивали их костюмные оболочки во всю высоту, до самого верха. Отрывали от пола, поднимали в небо, где они растворялись, исчезали. От людей на арене оставались только красные туфли и черные башмаки.

Перформеры «вынимали» девушку из велосипеда. Осторожно клали на арену. Совершали обряд свадебного обряжения. По другую сторону от Тамары обряжали жениха, на месте лица – фотография Лермонтова в рамке. Поперек растягивали еще одну белую бумажную полосу – покрытый скатертью стол. На нём рисовали кувшины, бокалы, тарелки. На поднятом над столом листе изображали барашка. Выходил мясник, точа нож. Вонзал в нарисованное тело дрожащего блеющего животного. Окровавленным ножом и руками замазывал это главное пиршеское блюдо. Той же краской перформеры мазали бокалы и кувшины, «наполняя» их «вином» – «кровью». Закончив акцию подготовки стола, по его сторонам раскладывали изображавшие гостей и тамаду мундиры с орденами и кепки. Звучали голоса грузинского застольного пения. Один из перформеров надевал длинное пальто, черную шляпу, пенсне. Обозначает облик Берии. Поздоровавшись со зрителями, «Берия» исполнял дикий танец на столе, сминая, раздирая бумажную поверхность. Отшвыривал пиджаки гостей. Рвал свадебное облачение жениха и невесты. Превращал прекрасный обряд в оргию.

Открывался предпоследний слой белой поверхности. В него закручивалась Тамара, наворачивая на себя всю ее целиком. Как и в начале спектакля, с небес звучал бас Шалапина.

На последнем слое черного листа арены лежали белые фигуры перформеров. В руках куски бумаги. Смятые, оборванные, они трепетали, дрожали, поднимались-опускались, подобно крыльям ангелов. Арена с «летающими» белыми ангелами медленно двигалась вверх до своего исходного положения. Звучало шалапинское «И будешь ты царицей м-и-и-ра!».

В одном интервью Крымов признался: «Замешать в кашу текст с визуальностью – моя давняя мечта». Интервью было дано в связи с выходом композиции «Корова» на сюжет рассказа А.Платонова. Если вспомним предыдущие работы Крымова, то попытки «замешать в кашу» вербальный текст и визуальность предпринимались и ранее. В «Торгах». В меньшем объеме – в спектаклях «Донкий Хот» и «Демон». Еще раньше – в «Короле Лире», под названием «Три сестры».

Как всегда, Крымов указал в программке жанр композиции. Корявым детским почерком написано «Корова. Классная работа ученика 4 класса Васи Рубцова». Таким образом, предлагается история, рассказываемая десятилетним ребенком История о любимом четвероногом существе – Корова. Корова возникла перед зрителями сначала виртуально – на экране, коим служили простыни, развешенные на протянутом через сцену тросе. Она щипала травку на унылом придорожном косогоре, медленно приближалась к краю экранного изображения, переползала на одну руку исполнительницы, на другую. Актриса прятала заигрывающее с ней экранное пятнышко коровки под кофтой. Начинаясь сюжет про теленка, – теперь не виртуальный, а вполне реальный по драматизму переживаний, хотя и сновиденчески, миражно фантазийный, как и все остальные перипетии «классной работы Васи Рубцова».

Виртуальная ипостась главной героини появлялась в спектакле второй раз, когда Вася будет делать в своей комнате (тоже киноизображение) уроки. В этой картине зрители видели, как за окном безлошадный отец пахал землю на Корова – женщине, яростно хлеща кнутом по согбенной спине.

Корова в спектакле Крымова – воплощение доброты и красоты. Паровозы – то, что в конечном счете все это уничтожало. Противостояние доброго начала и злого – главный визуальный мотив спектакля. Оба начала: доброе и злое, звучащие в разных «регистрах»: романтически, иронически, игрово, наконец, драматично и трагично, существовали в душе рассказчика, четырехклассника Васи. Мальчик очень любил Корова, но одновременно ему нравились

Pro настоящее

Паровозы. Живя на полустанке, с удовольствием смотрел на них, помогал неумелому машинисту их ремонтировать.

Чудо технической мысли существовало в спектакле в нескольких ипостасях. Первая: паровозик с двумя вагончиками, светясь вечерними огоньками окон, проезжал над головами зрителей. Проезжал как самостоятельный сценографический «персонаж» по рельсам, которые проложил над залом «Манежа» «заведующий ж/д путями театра Александр Назаров». Мастерски выполненный, этот незамысловатый эффект вызывал радостную и веселую реакцию зрителей. (Примерно того же рода, когда на сцене идет, допустим, «настоящий снег»).

Ничего особо драматического начатый таким образом платоновский сюжет не предвещал. К тому же с эстетической точки зрения проезжавший над головами поезд своей откровенно игрушечной иллюзорностью как бы снимал не вполне получившуюся попытку режиссера и его художников превратить пространство Манежного зала в «окружающую среду» – в откровенно намалеванный на клеенке «косогор», взойти на который и занять места зрители могли только после того, как облачались в огромные мокроступы. Зрители послушно выполняли предложенную процедуру, но, оказывалось, что напрасно: под ногами было совершенно сухо. Вспоминалась Прага, где в придуманный теми же крымовцами российский павильон «Наш Чехов» без мокроступов и без зонтов, действительно, войти было нельзя: сверху дождь, под ногами лужи. Здесь же зрители терпеливо высиживали весь спектакль в галошах и на клеенчатой траве, однако ощущение пребывания в мокрой «окружающей среде» не возникало. Да и не нужно оно Крымову и его товарищам. Все наше внимание – на сцене, на том, что и как там происходит.

А там актеры доигрывали эпизод с механическим поездом. Теперь он – детская игрушка, управляемая пультом. Вася брал поезд с вагончиком в руки, заглядывал внутрь, произносил: «Однажды из окна смотрел молодой человек, смотрел на меня»...

Если для мальчика игрушечный паровоз и вагончики – лирически романтическое

воспоминание его детства, то для его любимой Коровы – воплощение абсолютного зла, уничтожения всего живого. Сначала – воплощение виртуальное. От этого не менее страшное. После реплики мальчика: «Мама, скоро 36-й пройдет» сушащиеся простыни становились экраном, по которому из глубины на испуганную Корову стремительно несется Поезд. Тот же 36-й, который Вася только что держал в руках как игрушку и приводил в движение пультом, теперь мчался на Корову гигантским стальным монстром. Она испытывала такое же чувство ужаса, какое пережили первые зрители фильмов братьев Люмьеров в конце XIX века. Эта сцена – предвосхищение трагического финала. Вася срывал простыни вместе с виртуальным грозным поездом. В открывшейся синей глубине пространства под музыку И. Саца из «Синей птицы» шли в даль за своим «счастьем» Корова и Вася, растягивая за лапы ободранного метерлинковского кота.

Сценическое пространство перекрывалось полностью, от края до края, простынями, обрезающими длинный экран. По нему мчался бесконечный товарняк, воплощающий судьбу страны. Проносились сотни платформ, вагонов. Груз разглядеть невозможно. Рев скорости страшен. В какой-то момент эта неудержимая стихия замедлялась словно заезженная пластинка и останавливалась. Товарняк начинал медленно двигаться в обратную сторону. Так медленно, что зрители могли теперь рассмотреть на его платформах «груз»: мавзолей, ракета, корабль, жираф (ноги-туловище – на одной платформе, шея-голова – на другой), отброшенная статуя вождя революции, бюсты Пушкина и Ленина, Эйфелева башня, лежащая фигура Станиславского, огромная рогатка... Иронически абсурдную железнодорожную видеоинсталляцию на тему жизни страны сменяли драматичные кадры: в приоткрытых дверях и окнах «столыпинских вагонов» – головы заключенных и морды коров, которых везли на убой.

Эти три ряда киносюжетов напрямую не связаны с происходящим в рассказе ученика Васи Рубцова. Они воспринимались самостоятельными произведениями видеоарта, призванными средствами сугубо визуальными сказать

Театр художника

о том, как жила страна. Во время репетиций «Коровы» Крымов находился под впечатлением спектаклей Робера Лепаж. Подобно большинству критиков-театроведов, Крымов воспринял симпатичного канадца едва ли не самым выдающимся режиссером современной мировой сцены. Лепаж покорила органичным соединением высоких театральных технологий с душевностью, человечностью. Такое соединение, в спектаклях Лепаж, действительно, имело место. Однако, на мой взгляд, сценическая эстетика канадца отдавала иллюстративностью, вторичностью, даже третичностью (о высоких технологиях у Лепаж могли говорить те, кто мало видел или забыл Й. Свободу или Р. Уилсона), то самодеятельностью. Стоили же придуманные Лепажем эффекты и трюки, в самом деле, дорого. Чрезмерно дорого – с точки зрения неадекватности художественному их содержанию.

Главное различие между тем, что нам с особой гордостью показал В.И. Шадрин и столь единодушно вознесла на мировой пьедестал писавшая о Чеховском фестивале пресса, и тем, что делает в бедной лаборатории «Школы драматического искусства» Крымов с учениками, заключалось в принципиальном различии этих типов театров. Лепаж делает обычные (хотя и «высокотехнологичные») драматические постановки. Крымов – создатель особого вида сценического творчества, театра художника, о сути которого его канадский коллега, судя по всему, понятия не имеет. (Достаточно сопоставить описанные выше видеоарты с поездами у Крымова и «космические картинки» у Лепаж). У них – разные группы театральной крови. Тот и другой пытаются «замешать в кашу текст с визуальностью», только идут они к этой цели разными путями. Нашему мастеру «высокотехнологичные» средства канадца вполне доступны (Крымов делает спектакли не только театра художника, но и обычной драматической структуры), а вот для Лепаж, судя по всему, язык театра художника (в любом его виде и варианте) далек. Он – «всего лишь» режиссер и актёр. Для обычного драматического театра более чем достаточно. Для театра художника – мало.

Тем временем с Коровой в спектакле происходила удивительная метаморфоза.

Она превращалась в Прекрасную Даму Серебряного века. Танцевала танго под аккомпанемент четырех музыкантов. Хозяева – отец, мать, с помощью Васи маленького и Васи взрослого пытались поймать это странное существо, которое было их Коровой. Она, всем своим видом и поведением воплощая теперь образ Красоты, вышедшей из-под контроля людей, медленно, задумчиво, шла по рельсам. Навстречу выдвигался «настоящий» Паровоз. Это – единственный реальный поп-артовский объект в спектакле, нелепый, неуклюжий, допотопный, варварский. Не чета игрушечным и виртуальным, что мы видели ранее. И в том, что крымовская Корова, воплощение доброго начала и красоты, погибала под колесами доморощенного российского поп-арта, – завершение темы спектакля по-платоновски: доброта и красота не спасут мир.

«Opus №7» по отношению к предыдущим опусам лаборатории – рубежный. Ранее, в «Донкий Хотел», в «Демоне» акции рисования, вырезания, компоновки визуальных композиций исполняли художники-студенты мастерской Крымова. В этом качестве они были участниками и создателями сценического действия. Теперь исполнители всех без исключения акций – актеры. Художники на сцену не выходят. В. Мартынова и М. Трегубова, разработавшие сценографическое решение пространства, костюмный облик персонажей, материально-вещественные объекты игры, вместе со своим учителем-автором спектакля, остались за кулисами. Там художникам находится более естественно. В отличие от перформансов, хеппенингов, других одноразовых акций пластического авангарда, спектакли театра художника – произведения, исполняемые многократно, и делать это сподручнее актёрам. Как показывает опыт предшественников Крымова (Т. Кантора, Ю. Шайны, Р. Уилсона, А. Фрайера), истинный театр художника рождается, когда главным «инструментом» (пластическим, вокальным, вербальным) воплощения визуально-звуковых композиций становятся актёры. Они (прежде всего из своей команды, но также и «чужие», с которыми, например, успешно работает Уилсон) проникаются этим особым

Pro настоящее

ЭМ



Сцены из спектакля
«Opus №7. Родословная»

видом сценического творчества и открывают в себе богатейшие возможности «жизни человеческого духа» в структуре театра художника. У Крымова процесс постижения актёрами поэтики театра художника начался в «Трёх сестрах» («Короле Лире»). Войдя в состав лаборатории, актёры прошли школу театра художника в «Донкий Хоте», «Торгах», «Демоне», «Корове». Более того, в процессе работы над «OPUSOM №7», став непосредственными исполнителями всех акций сочиненной Крымовым двухчастной композиции, заявили о желании заняться живописью. Факультативно. Это было проявлением внутренней потребности артистов, почувствовавших эстетические возможности театра художника.

Акцию, открывавшую «Родословную», первую часть «OPUSA №7», исполняла девушка в пальто до пола. Уборщица со шваброй. Не обращая внимания на публику, сначала терла паркет фойе, затем половик растянутой на двадцать восемь метров игровой площадки сретенского Манежа. Длительность акции придавала ей ритуальный смысл. Уборщица очищала поверхность для выстраивания на ней фигуративной

графики мизансцен. Приводила сценическую «землю» к состоянию «чистого листа». Другой «чистый лист» – плоскость белой стены, Она предназначена для «рисования» виртуальных изобразительных образов.

Освободив швабру от тряпки, уборщица отрывала её Т-образную перемишку от земли, – швабра превращалась в «антенну». Антенна улавливала голоса мирового эфира. Они мгновенно исчезали при прикосновении антенны-швабры к «земле». Снова возникали, когда швабра отрывалась от пола. Уборщица, пораженная этим чудом бережно прислоняла швабру-«антенну» к стене. Голоса мирового эфира преображались в музыку А.Бакши и фразы Л.Рубинштейна, исполняемые затем актёрами, как звуковое сопровождение акций.

Выносили, расставляли вдоль стены семь пюпитров. Становились к ним – шесть актёров, включая уборщицу (сбросившую пальто, оставшуюся в декольтированном платье), – в ожидании седьмой исполнительницы. Она «рождалась» из прямоугольника в центре стены. Сквозь прорезаемые в прямоугольнике с изнанки проёмы высывались ноги, руки, черный жгут свернутого ковра, наконец,

Театр художника

ЭМ



фигура девушки. Пространство погружалось в полумрак. Звучало молитвенное песнопение. Фантастическим образом свет на лица поющих исходил от пюпитров, от музыки.

Исполнив песнопение у пюпитров, собрав их в графическую инсталляцию у стены, актёры приступали к следующей акции. Брали заготовленные в центре игровой площадки оцинкованные ведра. Подходили к стене. Одновременно выплескивали на нее черную краску. По белой поверхности разливались семь подтеков. Они отдаленно напоминали человеческие фигуры. Черные в первое мгновение, они по мере стекания краски бледнели, серели, становились «теньями». Степлерами актёры прикрепляли к ним пояса, черные шапочки, пейсы. Вырезали по контуру. Закончив «рисование», исполнители надевали резиновые перчатки ярко красного цвета, вынимали из-за пазухи ярко-красные тряпки и вытирали пролившуюся на пол у стены черную краску. Эта, казалось бы, техническая операция еще одного очищения площадки, на сей раз от краски, воспринималась как драматичное визуальное событие: ярко красные тряпки мгновенно чернели.

«Тени» на стене светились ореолом по вырезанному контуру. Чуть откидывались назад. Словно дышали. На последнем «вздохе» падали, открывая проёмы в стене Памяти. Из проёмов вырывался смерч бумажных обрывков. Засыпал игровую площадку, актёров, зрителей. Достигнув кульминации, бумажный смерч в мгновение прекращался. Актёры медленно оживали. Перебирали бумажные обрывки. Читали начертанные на клочках прошлого имена предков.

Девушка вешала в центре стены черные пальто и фраки. Из рукавов безголовых костюмов оболочек высывались руки. Они жили отдельной жизнью. Подзывали музыканта, давали тубу. Гладили по голове. Образовывали с актёрами хоровод ритуального танца. Из висящих на стене костюмов высыпались старые фотографии и рентгеновские снимки. Актёры раскладывали фотографии вдоль ряда зрительских мест, по всей длине игровой площадки. Один за другим поднимали с пола рентгеновские снимки – сквозь них на стене загорались один за другим семь экранов.

В том, что экранов именно семь, как и «нарисованных» на стене силуэтов, как и количество

Pro настоящее

исполнителей, как и седьмой номер опуса, видится связь с мифологическим значением этого числа. Как известно, оно выражает общую идею человеческого бытия, мироздания, вселенной. Семиричность, читавшаяся, ритмически воплощавшаяся на протяжении визуальной композиции «Родословной», а затем во второй части спектакля, – быть может, главное лейтмотивное содержание, связывавшее все акции.

В экранных пространствах – фотографии когда-то живших людей. В разных местах стены по отдельности. Все семь вместе. В рост. В фас. Спиной. В профиль. Неподвижные. Медленно оживавшие. Взрослые. Детские. Крупным планом лица, глаза, нос, уши, пальцы. В какой-то момент экранные люди поднимали руки вверх и истаивали. На экранах – пустые пространства их обитания. На одном экране подпрыгивал детский мячик. Из экранного пространства он перескакивал на игровую площадку, – замершие в неподвижности актёры оживали. Снова замирали от стука шагов: на экранах, переходя из одного в другой, через пустые пространства шел офицер в эсесовском мундире. Поддавал ногой детскую коляску – она выкатывалась с экрана на планшет, к оцепеневшим от ужаса актёрам. В экранах второй части стены эсесовца сменял человек в кожаном пальто и фуражке со звездой.

На сцену вываливались детские вещи. Актеры составляли из ботинок, туфель, сандалий инсталляцию, пририсовывали на стене Памяти силуэты маленьких фигурок в очках. Завершал эту акцию и композицию «Родословной» в целом актёр, который выходил в центр, где расчищал от бумажек круг. Клал в круг шляпу. Надевал черное пальто. Завязывал галстук. Поднимал с пола шляпу. Под ней – ботиночки алого цвета. Согнувшись, большой мужчина вёл за длинные красные шнурки крошечные ботинки, шаг за шагом, очень медленно, к скорбной инсталляции. Оставлял на стене черное пальто и шляпу. Приближался к лежащим на полу фотографиям, опускался на колени. Поднимая одну за другой фотографии, произносил слова о том, кто на ней изображен. Длительность, пространственная растянутость заключительной

акции, как и протяженность стены Памяти, выражали главный содержательный мотив: нескончаемая родословная многих и многих людей, поколений.

После завершения «Родословной» акция очищения игровой площадки (уже не уборщицей со шваброй, а командой монтировщиков) происходила в отсутствие зрителей. Сколь она

*Театр художника*

грандиозна и значительна по смыслу, зрители могли представить, когда после долгого тридцатиминутного антракта возвращались в зал.

Пространство лирически-ностальгических композиции о судьбе многих преобразовано в концертно-музыкальное пространство о судьбе одного, единственного, Творца. Об этом – экспрессивная, гротесково-цирковая композиция

Сцена из спектакля
«Opus №7. Родословная»



второй части спектакля. Места зрителей расположены теперь в форме каре. В центре на паркете игровой площадки – островок, оставшийся от визуального мира «Родословной», от стены Памяти: обрывки картона, листы с «теньями». На них – бутафорский рояль. Пока зрители рассаживались, рабочие продолжали его сколачивать, доделывать, проверять прочность ножек. Нелепое в своей огромности бутафорское сооружение – первая ипостась рояля как лейтмотива композиции. И первый вещественный объект, с которым играл-действовал главный персонаж спектакля. Его, в облике маленького мальчика, выводила гигантская фигура Матери (управляемая актерами-операторами: изнутри – перемещением, снаружи – движением рук). Огромная кукла высвобождала ребёнка из заматанного шалью пальто, выталкивала на волю и, усевшись в кресла, наблюдала как

А. Синякина – Шостакович.

Сцены из спектакля «Орус №7. Шостакович»

её сын осваивал это сооружение. Медленно обходил. Разглядывал. Пробовал запрыгнуть, залезть. Срывался. Повторял попытку с другого конца. Забравшись, наконец, в рояльное нутро, проваливался сквозь дыры днища на пол. Снова влезал. Шел по краю, балансируя как над пропастью. Раскачивал, опрокидывал рояль на пол ножками вверх. Поворачивал на бок, образуя «горку». По диагонали рояльного ребра взбегал на вершину и тут же, услышав звуки шагов, скатывался, прятался в нутро, закрывался куском картона. Появившиеся рабочие ставили рояль в нормальное положение. Клади картонную крышку, электропилой придавали ей форму деки. Закончив своё дело, уходили. Дека, выталкиваемая ногой лежавшего внутри мальчика, поднималась в вертикальное положение.

Акция освоения ребенком «музыкального инструмента» – в форме детской игры и одновременно клоунской, буффонадной работы с «цирковым аппаратом» – происходила под фонограмму фортепьянного трио, одного из





Сцена из спектакля
«Opus №7. Шостакович»

драматичнейших поздних сочинений великого композитора XX века, чьим именем названа вторая часть спектакля. И, напротив, следующая акция, трагического содержания, исполнялась – протанцовывалась под музыку веселых, жизнеутверждающих шлягеров мюзик-холльного, балетного характера, вальсов, полек, галопов раннего периода творчества.

Второй персонаж композиции – кукла Мать, воплощение Мощи, Власти, Силы, рождающей и смертоносной. Кокетливо покачивая торсом, она исполняла «танцевальный номер» отстреливания, как в тире, одну за другой фотографии выдающихся Творцов XX века. Как и экранов в стене Памяти, их семь. Шесть раз попадала точно в сердце. Седьмого, главного героя, убежавшего от неё, крутившегося по полу, уползавшего на коленях, сжимавшего в комок, преследовала с пистолетом в руке. Распластавшись на полу, он замирал в ожидании последнего выстрела. Его не последовало только потому, что кончились патроны. Мать игриво делала зрителям книксен и исчезала за красным бархатным занавесом.

Танцевальная акция преследования сменялась акцией награждения чудом спасшегося героя высокой наградой Родины. Из-за занавеса выползала рука Матери, гигантским «удавом» охватывала маленькую фигурку. Рука прикрепляла к фраку огромного размера орден, прокалывала крепящим штырем фигурку насквозь. Аксию награждения завершало склонение головы к руке в поцелуе, – визуальное выражение того, о чем в этом момент голос награжденного произносил в транслируемой благодарственной, верноподданнической речи.

С этого момента герой застывал в неподвижности. С ним обращались как с куклой. Снимали фрак, надевали домашний костюм. Сажали на табурет в центре сцены. Окружали стенами квартиры. Клади руки на клавиатуру черного рояля, на сей раз не фанерно-бутафорского, а как бы настоящего. Звуки музыкальной темы Нашествия возникали будто сами собой. Стены исчезали. Уезжал рояль, горящий изнутри живым пламенем. Посреди опустевшего пространства оставалась неподвижная фигурка

на табурете с протянутыми над отсутствующей клавиатурой пальцами.

И только услышав вновь зазвучавшую трансляцию официальной словесной демагогии, фигурка в последний раз оживала. Поднимала голову, словно пытаясь увидеть, откуда низвергался невыносимый текст. Начиналась заключительная акция, Герой взбирался на подвешенную над сценой трехрожковую люстру, на распластавшегося в воздухе человека, который люстру держал, и далее вверх по тросу. Взбирался, чтобы вырвать провод радиотрансляции. Вырывал и вместе со всем этим единственным в спектакле вертикальным «объектом» падал на пол.

Тема Нашествия исполнялась без участия ее Творца, – как действие сцениграфическое. Надчеловеческого, вселенского значения. Пространство заполняли семь оцинкованных роялей. Их сражение – кружения, сталкивание, сшибки, оглушительные удары, – экспрессивная кульминация обеих частей «OPUSA №7».

Композицию спектакля завершало визуальном-музыкальное соло Матери. Она пела над крошечной кукольной фигуркой своего сына песню о Волге, которая течет издали, красиво, конца и края нет. Пела душевно, красиво, пронзительно. Слегка покачиваясь в такт, открывая глаза, рот. Прижимала кукольную фигурку ребенка к груди, огромной рукой нежно гладила по головке. Медленно, медленно опускалась. Бережно клала фигурку на пол, склонялась над ней, закрывала её гигантским телом.

Если акции первой части спектакля носили виртуальный характер – изобразительный, проекционный, инсталляционный, то вторая часть – это игра-действие с вещественными объектами и с куклой. Здесь искусство актеров лаборатории Крымова, их умение органично, мастерски, с удовольствием существовать в эстетике театра художника проявилось особенно сильно. Прежде всего у А. Синяковой в роли главного героя. И у её товарищей, которые вели, двигали, озвучивали второго персонажа, гигантскую фигуру куклы, исполняли сцениграфическое сражение роялей и другие визуальные акции.

«Opus №7» рубежный по отношению к предыдущим шести не только потому, что функция исполнителей акций театра художника здесь

полностью перешла к актерам. Коренным образом поменялось восприятие сделанного Крымовым критикой. Это первая работа лаборатории, которая вызвала отторжение. Причем практически единодушное. Случилось то, что ожидалось.

О предыдущих опусах писали в целом доброжелательно. Пытались, кто как может, определить природу этих спектаклей, путаясь в терминологии. Однако обязательно должен был наступить момент, когда критика, занимающаяся обычным театром, обученная, воспитанная, практикующая в русле его эстетики, столкнется с невозможностью, опираясь на эту эстетику, воспринимать особый вид сценического творчества – театр художника. Момент наступил.

Симптоматично единодушие критиков. Совпали даже слова недовольства: «повтор» и «банально». Нечто подобно приходилось слышать в свой адрес и другим мастерам театра художника. Однако, упрёки, понятные, когда речь идет о режиссерах обычного театра как искусства интерпретации (литературного текста, музыкальной партитуры), по отношению к создателям театра художника неуместны. Театр художника – всегда сугубо личное высказывание, всегда – монотема, раскрываемая от спектакля к спектаклю. То, что воспринимается «повтором», есть индивидуальные средства выразительности художника, его стиль. Стиль Роберта Уилсона, которому он следует на протяжении вот уже полувека. Стиль Юзефа Шайны, десятилетиями воплощавшего (на сцене, в живописи, в инсталляциях, энвайронментах) одну и ту же личную монотему концлагеря и выслушивавшего в свой адрес: «ну сколько можно?». Стиль «оживших скульптур» Питера Шумана. Стиль «пластических сюит» Лешека Мондзика. Стиль Александра Тышлера, всю жизнь сочинявшего на холстах и листах бумаги сказочно-фантастических персонажей станкового театра художника – прекрасные женские модели, несшие на себе букеты, натюрморты, парусники, балаганы, замки, дома, целые города, и не обращававшего внимания на ропот: «как ему не надоест делать одно и то же».

Свой стиль, своя монотема – у Крымова. В этом ценность его театра художника. Этим

интересен каждый его опус, В том числе – опус №7. Всё, что воспринималось в критикам «повтором» и «банальностью», похожим на якобы виденное у других режиссеров в обычном театре, в кино, еще где-то, для Крымова – его личное, его душевная боль, сценически выраженная только ему присущим способом. Если же кому-то это, действительно, надоело, можно пойти туда, где театр понимается, как искусство интерпретации. Таких театров – подавляющее большинство. В отличие от театра художника. Станных людей, которые занимаются этим видом сценического творчества, – во всем мире единицы. Много их не может быть по определению. Как и зрителей, в том числе профессиональных, способных непредвзято воспринимать искусство визуальных композиций.

Театр художника, который создает Крымов, родился на факультете сценографии РАТИ. В 2003 году основатель и руководитель факультета С. Бархин предложил Крымову набрать курс. А еще раньше сделал обязательным для учебного процесса придумывание и разыгрывание студентами спектаклей. Ни в каком другом Институте, где готовят сценографов, ничего подобного не было и нет. И хотя «коллективные сочинения» крымовской команды вышли далеко за рамки учебного процесса, стали самостоятельным явлением российской культуры, хотя пути Бархина и Крымова разошлись, именно Бархин – «крестный отец» нового театра художника.

За стенами РАТИ возможность жить и развиваться этому театру художника дал Ан. Васильев. Оценив оригинальность и своеобычность самого первого опуса, «Недосказки», Васильев включил его в афишу. Предоставил Крымову и его команде – статус лаборатории «Школы драматического искусства», обеспечив тем самым возможность самостоятельного существования..