

Виктор БЕРЕЗКИН

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

Преимственность сценографических поколений в случае Александра Боровского проявилась самым непосредственным и естественным образом: на генетическом уровне. Сын впитал коренные качества искусства Давида Боровского. Вот эти черты: четкая конструктивность мышления, энергия линии, лапидарность цвета, любовь к материальной подлинности фактуры, предмета, понимание действенной и игровой природы сценографического творчества, наконец, ощущение себя участником коллективного творчества, возможного только когда режиссер, художник и актеры составляют единую команду. Вместе с тем, Боровский младший – мастер с творческим лицом и эстетическими принципами, отличными от тех, что утверждал отец. А это значит, что, действительно, природа на нем «не отдохнула». Боровский младший занял место в первом ряду наиболее востребованных сценических дизайнеров современного российского театра.

В этой статье – о работе Боровского младшего с В. Фокиным, С. Женовачом, Л. Додиним. Не припомнится, чтобы один художник мог столь длительно и плодотворно участвовать одновременно в трех творческих тандемах с такими разными режиссерами. Не подлаживаясь ни под кого из них. Оставаясь самим собой, и в этом качестве – нужным и тому, и другому, и третьему. Не просто нужным, а во многом определяющим не только форму, структуру спектакля, но его решение в целом.

К моменту открытия в 2000 году здания Центра им. Вс. Мейерхольда, на Новослободской улице, где А. Боровский стал главным художником (оставаясь многолетним главным художником «Табакерки»), с Фокиным он сотрудничал в четырех постановках: «Еще Ван Гог...» (1998), «Три сестры» А. Чехова (1999), «Старосветская любовь» Н. Коляды по Н. Гоголю (1999), «Воздушный город» по комедии «Птицы» Аристофана (2000).

Спектакль «Еще Ван Гог...» делался как копродукция «Табакерки» и Центра им. Мейерхольда (тогда еще не имевшего своего помещения) и игрался на Старой сцене театра на Таганке. На сцене – пространство для эксперимента. Эксперимент заключался в том, что Фокин, как автор идеи и сценария, свел к минимуму вербальный

элемент (в спектакле было лишь несколько отрывочных фраз героя и небольшой диалог). Действие выстраивалось пластически, визуально. Палату психиатрической больницы образовывала конструкция из больничных кроватей с голыми сетками¹. Поднятые стоймя и выстроившиеся по периметру в ряд, они замыкали пространство с четырех сторон. Санитары откидывали переднюю «стенку», опускали на пол, – получалась кровать Ван Гога. Ее железная спинка (как и пижама героя) раскрашена желтой, синей, белой краской – из живописной палитры великого художника. В момент, когда его охватывало творческое вдохновение, этими цветами светились неоновые лампы на потолке. Начинаясь приступ – краски гасли. Поднявшаяся в первоначальное положение кровать

¹ «Мы вспомнили – рассказывает В. Фокин, – о том, что мой первый спектакль, который делал Боровский – старший, тоже был связан с кроватями, с железными панцирными сетками. Мне захотелось еще раз с ними поиграть. Саша это сразу понял, почувствовал. Клетки из кроватей, образовывали особый мир, замкнутый, натуральный» // Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.

Pro настоящее

Ван Гога снова замыкала пространство. Герой умирал. Его сопалатники исполняли последний отчаянный «балет». Конструкция палаты как бы распиралась, растягивалась. Казалось, еще мгновение, и она разорвется под напором экспрессивного танца.

«Главное качество, которое я в нем ценю, – писал режиссер о Боровском, – это соавторство. Соавторство в настоящем, буквальном смысле этого слова. Мы вместе сочиняем спектакли... первый импульс пространства, сочинения будущего нового мира спектакля происходит у нас с Сашей. Я люблю, чего-то нафантазив, дальше встретиться с ним, и мы начинаем работать вместе. Мне кажется, что идеальная работа художника с режиссером – это не когда он что-то там в мастерской у себя делает, а ты отдельно придумываешь, потом вы встречаетесь, и происходит разговор типа: «Это убери. Это нравится, это не нравится. Это доделай...», – а когда идет абсолютный процесс сотворчества»². Такой способ работы для Боровского был наиболее привлекателен со времени первых постановок в Школе-студии МХАТ. С Фокиным ему было интересно, потому что он «из тех режиссеров-композиторов, сочинителей, которые не боятся ломать, кромсать, вырезать, переделывать, лепить все время заново. Помню, что во время работы над “Ван Гогом” был такой момент, когда все было уже готово, но возникла новая идея, и буквально за два-три дня до премьеры он все перелопатил»³.

«Три сестры» ставились в Хельсинки. Месторасположение финского Национального театра – рядом с вокзалом – обусловило решение пространства. Художник

визуально выразил лейтмотив пьесы: мечты чеховских героинь «в Москву, в Москву», то, что они «пребывают в состоянии людей, сидящих на чемоданах»⁴. Дом Прозоровых предстал как «зал ожидания». Дощатый планшет, дощатые стены – сзади и слева. Проем входа в глубине. Справа, вдоль края площадки, за которыми зияла пустота, – три длинных черных кожаных дивана с продавленными сидениями и спинками. Такие диваны характерны для казенных помещений. Слева – «островок» с четырьмя высокими пальмами (их когда-то посадил полковник Прозоров в честь появления на свет детей), запыленными, полузасохшими. На вращающемся круге «островка», под разбитым стеклянным потолком – именитый стол. Сквозь дыры в потолке на реплику Тузенбаха падал снег. Превращение дома в вокзальный зал ожидания, визуально очевидный для зрителей, но как бы не замечаемый находившимися в нем людьми, вносило особый драматизм в сценическое существование чеховских героев. В IV акте, когда раздавался выстрел, происходила (как и в финале «Ван Гога») сценическая акция разрушения пространства жизни сестер. Уезжал в глубину, исчезал в небытии «островок» с пальмами и столом. Исчезала стена «зала ожидания». На опустевшей сцене оставалось черное кресло на переднем плане. Заключительные слова сестры произносили, сидя на краю площадки.

Создавая антрепризный спектакль «Старосветская любовь» по заказу Продюсерского центра А. Воропаева, Боровский при поддержке режиссера вместо обычно требуемого для гастрольных

² Фокин. В. Об Александре Боровском // Из беседы с автором статьи. 2002, декабрь.

³ Из беседы автора статьи с А. Боровским, 2004, март.

⁴ Там же.

А. Боровский с семьей.
Фото В. Сенцова

Сценография


Pro настоящее

ФМ

переездов упрощенного «чемоданного» оформления спроектировал не только вещественный мир жизни персонажей, но и сцену (со штанкетным хозяйством и черной стеной арьера), на которой спектакль должен был представлять перед зрителями. По мысли художника, поскольку Пульхерия занимается хозяйством, ей нужен пол для сушения всяких трав, фруктов, овощей. В доме места для этого мало, и она использовала брошенный театр. Оформление придумано таким, что его можно поставить на любых подмостках.

Планшет застелен холстинами. На них «сушились» подсолнухи, чеснок, орехи грецкие, лук, яблоки, кукурузы, травы какие-то – все в большом количестве, но по-хозяйски упорядоченно. Среди этих холстин стояли два лежачка и на них «сушились» два старичка⁵. Все, что им было нужно, например, ведро с водой, опускалось сверху на веревке. Слуги пребывали в проеме заднего входа, заваленном корзинами, из которых они появлялись и в которые исчезали. К концу жизни старичков проем пустел, как и все погрузившееся в полумрак сценическое пространство. В белеющем прямоугольнике возникало видение Пульхерии, и Афанасий Иванович уходил туда, в пространство небытия по световой дорожке, на которой рассыпаны зеленые яблоки, отбрасывавшие длинные тени.

Для спектакля «Воздушный город» Боровский разработал сценический дизайн площадного действия. Оно происходило под открытым небом, во дворе Исторического музея в городе Варна. Круглая дощатая арена приподнята над землей и лежала на

растянутой тросами зеленой сетке, подобной тем, что используют для ловли птиц. Аристотелевские «птихи»-персонажи (в одеяниях из такой же сетчатой фактуры, в масках и босиком) разыгрывали представление на шаткой, неустойчивой «почве», покачивавшейся от каждого движения. Появлялись через люк и проем в задней стене. Стена – из белых магазинных упаковочных подставок для продажи яиц. Коричневыми яйцами на стене выложено название: «Птицы». Сценографический образ иронично намекал на происхождение обитателей птичьего царства из этих самых яиц.

В постановке «Арто и его Двойник» (2002) пространство Центра им. Вс. Мейерхольда стало «окружающей средой», единой для персонажей и зрителей. Те и другие сидели на венских стульях за столиками парижского кафе «Maldorado». Официанты разносили вино, кофе. Тапер наигрывал довоенные шлягеры. Время от времени на эстраде что-то исполняли: кабаретные шансонетки, цирковые номера, сцены из «Сида», на ней оказывался герой спектакля, и от туда его уволакивали санитары.

Одновременно с работой над «Арто» режиссер и художник готовили первый спектакль гоголевского цикла – «Ревизор» на сцене Александринского театра. Предложили современное режиссерское и сценографическое прочтение пьесы (к тому времени третья в творческой биографии и Фокина, и Боровского), но сделанное, как написано в афише, «на основе сценической версии Мейерхольда и Коренева. 1926».

У Боровского цитата из мейерхольдовской сценической версии –

⁵ Там же.

Сценография

ФМ

опускавшееся на авансцену оформление второй картины (печка, крутая лестница, лежанка под ней). Зрители, большинство из которых мало что знали о постановке 1926 года, могли прочесть рабочую надпись (типа тех, которыми помечаются фрагменты оформления, хранящиеся на декорационном складе): «Конструкция. "Ревизор". Гостиничный номер. Театр Всеволода Мейерхольда». В отличие от мейерхольдовской версии, стенки убраны, и конструктивный каркас обнажен. Таким образом, Боровский сделал зримой конструктивистскую родословную оформления, ее эстетическую сущность: «аппарат для игры». Когда сюжет в гостиничном номере завершался, сценографическая цитата отодвигалась в глубину. Зрители могли видеть ее, как постоянное напоминание о мейерхольдовской версии. Еще одной цитатой воспринималось оформление основной части сценического пространства. Боровский воспроизвел декорацию, когда-то нарисованную рукой Гоголя: комната в доме Городничего, какой она представлялась писателю. Многократно увеличенная фотография рисунка (непритязательного, но имеющего документальную ценность, как авторская заметка на полях) стала графическим задником, изображавшим место действия.

Перед задником на стульях (точно таких же, что в гоголевском рисунке) сидели чиновники. Городничий появлялся через нарисованную дверь. Когда действие происходило в гостиничном номере, рисунок уходил вверх. В картине с Анной Андреевной и Марьей Антоновной вновь опускался, но не доходил на метр до пола, – внизу

были видны ноги находившихся сзади чиновников. Их фигуры просвечивались уродливыми черными силуэтами карликов.

По замыслу режиссера и художника, в кульминационный момент сцены вранья опьяневшего Хлестакова его «фантазии должны материализоваться. И на его словах "Мой дом – первый в Петербурге" опускалась – как в старинном театре – декорация золотого бального зала екатерининского дворца с колоннадой, зеркалами, амурами, канделябрами, свечами. Особенно эффектно смотрелась эта декорация в Александринском театре в сочетании с барочной отделкой его зрительного зала»⁶. Декорация (как и фигуры персонажей) отражалась в зеркалах криво, искаженно, что усиливало театральную иллюзорность, мнимость, фантомность изображенной Боровским формулы русского классицизма. После отъезда Хлестакова декорация золотого зала по частям начинала исчезать. Уходили вверх, в подколосниковое сценическое «небо», стены. Потом зеркала. Последними – колонны. Снова опускался рисунок Гоголя. На его фоне, как и в начале спектакля,



В. Фокин

⁶ Там же.

Макет к спектаклю «Ревизор». Первая картина. Александринский театр



Pro настоящее

ФМ

сидели чиновники. Из нарисованной двери со словами «К нам едет ревизор» выходил Городничий.

Второй пьесой Гоголя, поставленной Фокиным и Боровским, стала «Женитьба». На сей раз – за пределами России, в Сеуле. Решение пространства ничем не напоминало реальную бытовую среду существования персонажей, но точно отвечало смыслу сценического действия. По предложению режиссера, круглая площадка, на которой оно происходило, была превращена в каток. Гоголевские женихи произносили текст, скользя на роликах по белому прозрачному пластиковому «льду», падая в неожиданные моменты. На роликах перемещалась и невеста, Агафья Тихоновна. Перенесение действия гоголевской комедии на каток создавало ситуацию неустойчивости, скольжений, падений, смешных, забавных и драматичных одновременно.

Входя в зал, зрители видели на переднем плане дощатую стену темного цвета. Перед стеной – кушетка. На ней спал Подколесин. Слуга Степан, Кочкарев, сваха появлялись в большом окне посредине стены. Когда первая картина заканчивалась, Степан упирался в край стены, и она, двигаясь на сценическом круге, перемещалась в глубину, оборачивалась изнаночной вогнутой светлой стороной, становилась принадлежностью гостиной в доме невесты. На перекладинах висели коньки и старая афиша «Ревизора». У стены – полукругом лавки. Одна лавка, на колесиках, каталась по полу-«льду». Из дыр в стеклянной крыше падал снег, засыпая пространство этого «интерьера». Как на городском катке, из репродуктора звучала музыка разнообразного

характера, в том числе «Катюша». Как и в первой картине, персонажи появлялись через окно. Когда в финале Подколесин вскакивал на подоконник, сценический круг со стеной начинал поворачиваться. Стена снова оказывалась на переднем плане в положении «занавеса». Подколесин прыгал с подоконника на кушетку, закрывался с головой одеялом⁷. Проем заполняли бросившиеся вслед за сбежавшим женихом персонажи, в центре фигуративной композиции – Агафья Тихоновна в свадебном платье.

Спустя год постановку «Женитьба» Фокин и Боровский повторили на Александринской сцене. Практически в том же виде, как в Корее. Единственное изменение: удалось найти – в Америке – особый пластик, на котором можно было кататься на коньках (в Сеуле



персонажи скользили на роликах). Корейской «Женитьбе» предшествовала работа над моноспектаклем «Шинель», копродукции Центра им. Вс. Мейерхольда совместно с «Современником».

⁷ «Мне всегда было непонятно: куда Подколесин прыгает? – рассказывает Фокин. – <...> это одно из самых главных обстоятельств. Изобразительно это надо решить. У нас окно рядом. Он туда однажды зашел, а потом прыгнул обратно на свой диван, закрылся одеялом – «не трогайте меня». Там, в том мире, на катке – снег, здесь – тепло, свечка, его мир, который он никому не отдаст. Никогда. Это все придумал Саша в результате наших сочинений» // Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.

Макет к спектаклю «Женитьба». Александринский театр

Сценография

ФМ

Спектакль ставился на новой Второй сцене, которой «Современник» обзавелся с помощью Боровского, руководившего ее строительством.

Визуальный образ спектакля и его определяющее – даже по отношению к исполнительнице роли Акакия Акакиевича М. Нееловой, – значение сформулировал Фокин, со свойственной ему четкостью видения пластической формы. «Для меня главный герой “Шинели” не Башмачкин. Главный герой – пространство. Оно может закрутить, завьюжить, уничтожить. <...> Шинель материализуется, очеловечивается. <...> Шинель стоит как памятник, в нее можно войти, жить в ней. И вдруг обнаруживаются дыры: просовывается рука, проваливается нога. Она для Башмачкина – конура, знак старой жизни в то время, как новая шинель – любовь! Она живет, движется <...> – во дворце, на Неве, шинель в самой гуще, танцует!»⁸.

Драматический сюжет жизни Башмачкина строился на взаимодействии двух шинелей. Сначала – со старой, выцветшей, оборванной. Она сконструирована Боровским как жилище гоголевского героя, его убежище, где можно спрятаться и как-то существовать. Этот статуарный объект («архитектура» в форме костюма или костюм как «архитектура») высился на пустынных подмостках и в самом деле подобно памятнику. Новая черная шинель, чуть меньшего, но тоже намного превышающего рост Башмачкина размера, напротив, дефилировала в разных направлениях и воспринималась самостоятельным сценографическим персонажем – его пустотелой, безголовой самодвижущейся костюмной оболочкой. Пока она пребывала на сцене,

старая шинель, опрокинутая на пол, лежала, беспомощно раскинув рукава, распахнувшись, зияя прорехами. В финале она снова становилась убежищем, на сей раз последним. В нее заползал умирающий Башмачкин и, свернувшись калачиком, застыл навек.

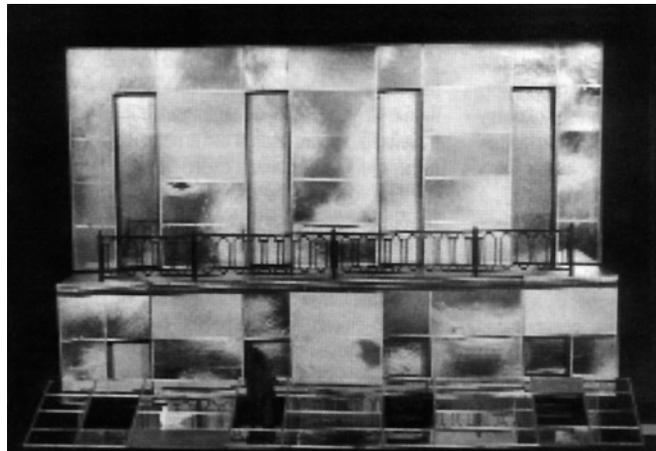
Пространство, которое «может закрутить, завьюжить, уничтожить», воплощало образ Петербурга. Если в «Ревизоре» этот образ возникал, как мечта провинциальных чиновников о столичной жизни, то здесь Петербург – сумрачно холодный, фантомный, промозгло туманный. Такое его ощущение Боровский выразил, замкнув сценическое пространство плоскостью, ассоциативно напоминавшей замерзшую, покрытую изморозью стену некоего петербургского здания и в таком качестве противостояла фигурке Башмачкина. Одновременно эта плоскость выполняла функцию экранной поверхности. На ней возникли тенивые изображения мотивов гоголевского текста. Изображаемые мотивы находились за пределами сценического бытия действия героя, но имели решающее значение: это было то, с чем он столкнулся и что его погубило. Для сочинения фантазмагорически гиперболизированных, гротесковых, загадочных сюжетов пригласили И. Эпельбаума из театра «Тень». На поверхности стены – всеохватная пурга. Крупным планом – босая ступня портного, крутившая педаль зингеровской машинки. Бутылки, бокалы, фраки, цилиндры – атрибуты вечеринки. Зловещие силуэты грабителей. Расплывавшиеся пятна и контуры домов. В финале, после смерти Акакия Акакиевича Башмачкина, – волны наводнения. Они заполняли поверхность стены-экрана, обрушивались на город.

⁸ Как войти в «Шинель». Заметки М. Токаревой на репетициях спектакля. // Московские новости, 2003, 9–15 декабря. С. 27.

Стена – основа сценического дизайна и спектакля «Двойник», второй части фокинской дилогии, показанной в Александринке спустя год после «Шинели».

Переход художника из малого открытого пространства «окружающей среды» (будь то подвал «Табакерки», зал Центра им. Вс. Мейерхольда или Другая сцена «Современника») в просторную замкнутую сценическую коробку барочного типа был органичным. Накопленный опыт оформления спектаклей в малоформатных пространствах сгодился и для бывших императорских сцен, на которых (кроме Александринки, также в Малом, а затем МХАТ, куда пришел вместе с С. Женовачом) художник начал работать в этот период.

В «Двойнике» композиция стены классической архитектуры вместе с площадкой второго яруса (обозначавшей то ли галерею «балкона», то ли «набережную») отвечала «местному колориту» повести и географии ежедневных хождений ее героя по Фонтанке в Министерство внутренних дел, где он служил. Сценографическая композиция создавала образ атмосферы Петербурга, какой ее ощущал Достоевский. С помощью света стена превращалась в огромное зеркало, треснутое, разбитое, с осыпавшимися кусками амальгамы. В его темной, бликовавшей поверхности двоились, троились, искажались не только персонажи разыгрываемого сюжета, но и зрительный зал. Классическая архитектура и великолепный декор Александринки вместе с заполнившей зал современной публикой оказывались частью созданной художником петербургской атмосферы.



Вслед за Гоголем и Достоевским на афише александринских постановок Фокина и Боровского появился Л. Толстой – «Живой труп». И здесь созданная художником сценическая среда воплотила точные черты «местного колорита», хотя была далека от описанных в ремарках интерьерных мест действия⁹. Действие московской пьесы Толстого происходило в подъезде петербургского дома начала XX века. Композиция сценографической конструкции металлических лестниц и площадок развернута во всю ширину и высоту александринской сцены. Впечатляла холодной стильностью литого, в стиле модерн, ажурного орнамента ограждений лестниц и площадок. Они визуально и функционально членили пространство по горизонтали, вертикали, диагонали. Изошренная красота декора рубежа XIX и XX веков, ставшая произведением сценического дизайна начала века XXI-го. В глубине – красивый витраж, единственное цветовое пятно в графичной конструктивной среде, предложенной в качестве места сценического обитания персонажа Толстого. Уйдя из этой среды и став «бомжом», Федя Протасов, по

Макет к спектаклю «Двойник». Александринский театр

⁹ «В «Живом трупе» мне хотелось изначально дать, чтобы на сцене было ощущение холода, неуютно. Чтобы не сидели в гостиницах, не разговаривали на диванах. <...> Образ Петербурга, петербургского сквозняка, <...> Выходя из квартир, спускаясь за газетами в домашних тапочках, люди накидывают пальто – холодно, дует. Вынуждены быстро говорить, быстро двигаться. Нет покоя. Все время какое-то напряжение.» // Из беседы В. Фокина с автором статьи. 2009, 16 октября.

версии постановщиков, поселился в клетке бойлерной. Вместе с героем, лежащим на полу под голый лампочкой, клетка поднималась из-под сцены. В финале Протасов стрелялся в лифте, уносившем его вверх. Переноса место действия пьесы в подъезд, режиссер и художник создавали ощущение жизни «на юру», «на ходу», в ритме большого города. Хотели, чтобы в какой-то момент в подъезде появлялись грузчики, которые долго, тяжело тащили огромный шкаф – по лестнице, с площадки на площадку, не обращая внимания на персонажей, тесня их.

Еще один образ Петербурга в версии Боровского предстал перед зрителями Большого театра – в фокинской постановке 2007 года оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Здесь главным стал мотив отражения. Мотив, характерный одновременно и для Петербурга, и для сюжета оперы. Отражение рисунка игральных карт (нижняя часть – это перевернутая верхняя) и отражение в воде зданий, людей, характерное для города на Неве. Сцена разделена мостом пополам по вертикали. То, что находилось на мосту (балюстрада, колонны, фигуры персонажей), и то, что над ним (окна, люстра, силуэты



ампирной архитектуры), зеркально повторялось внизу. Мост воспринимался не в обыденном плане – он обозначал не второй уровень, а первый. Под ним – темная глубина, бездна, преисподняя, сценическое существование в которой возможно только как отражение.

В отличие от большинства других постановок оперы, спектакль Фокина и Боровского черно-белый. Черные костюмы (исключение – Графиня, когда она возникла в галлюцинациях Германна). Черная архитектура. Черные колонны, решетки, конструкция моста и пола. Все это рисовалось, вычерчивалось черными силуэтами на белом фоне. Вспоминает Боровский: «<...> вычитал в одной из книг, что

Макет к спектаклю «Живой труп». Александринский театр

Макет к опере «Пиковая дама». Большой театр



Pro настоящее

ФМ

в пушкинское время безумно стало популярно французское искусство силуэта. Вырезание. Рисование на светлом фоне черной краской. Я подумал, что это ключ к решению. Хотел, чтобы лица были немножко серы, губы тоже погасшие, обесцвеченные. Будь моя воля, я бы вообще выкрасил лица черным, и руки, и все остальное. Единственное цветное пятно – зеленый островок планшета: “поляна” в сцене пастурала и поле карточной игры (цвет зеленого сукна <...> был и в первой работе у папы, и во второй. Думаю, что и у любого другого художника он был бы. Никуда не деться»¹⁰).

В 2009 году Боровский сделал для Фокина еще одну сценическую версию петербургского пространства – в постановке «Ксения. История любви». На сей раз ощущение петербургского пространства передавали просторность и пустота открытой сцены Александринского театра¹¹. Ее огромный объем – мир существования нескольких десятков персонажей драматической истории жизни святой Ксении, российской великомученицы. Истории многоэпизодной, охватывавшей разные времена.

Спектакль разворачивался на фоне задней стены Александринского арьера. Только к концу спектакля, когда стена с арками, лестницами, и колоколами на верхней галерее начинала приближаться, становилось понятно, что это – искусно выполненная декорационная копия настоящей стены. Однако, если у настоящей стены арки заложены кирпичной кладкой наглухо, то у декорационной – они в определенный момент отделялись от кирпичной кладки и выдвигались вперед.



Сквозь образовавшиеся «щели» зрители могли видеть в глубине арки и колокола капитальной стены арьера. Колокола звенели. Визуально – бутафорские, те, что на галерее декорационной стены, на самом деле – настоящие, с арьера. Возникало ощущение храмовости. В финале арки декорации, оказавшейся в предельно приближенном к зрителям положении, вровень с порталом, вновь закрывались кирпичной кладкой. Огромное пространство Александринской сцены полностью замыкалось – кончалась жизнь блаженной Ксении Петербургской.

Макет к спектаклю «Ксения. История любви». Александринский театр

¹⁰ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2007, 16 мая.

¹¹ «Я чувствовал, – рассказывает художник, – что эту тему нельзя декорировать. Нельзя придумать декорацию. Мы сделали просто пустое пространство сцены Александринского театра». //Из беседы с автором статьи. 2009, 5 августа.

Сценография

ФМ

Петербургский колорит создавал «затопленный» ров с водой на авансцене. «От дождей, от реки, от наводнения»¹². Блики от воды, благодаря искусству художника по свету Д. Исмаилова, образовывали на порталах, во всем сценическом пространстве «фантастический ореол»¹³. Персонажи существовали в среде промозглой, влажной, характерной для города на воде, выраженной точно и просто, средствами театрального минимализма. Молитва героини, постоянно находившейся на своем «исповедальном месте», на ступенях «невской набережной», сквозь полосу лившегося на нее дождя. Фигурка Ксении сквозь струи дождя – визуальный лейтмотив сценической композиции, ее главный «крупный план».

«Работа над этими спектаклями, – подводит итог петербургским постановкам Фокин, – связана с нашим ощущением Петербурга. С мотивами присущих городу отражений в воде, фальши, обмана, расколотости. И театральности одновременно. Петербург – театральная декорация. Он живет своей отдельной жизнью. У него есть какая-то метафизика. Кажется, что в какой-то момент он может уйти под воду или, наоборот, выйти из воды»¹⁴.

Первым александринским спектаклем Фокина и Боровского, где визуальная тема Петербурга отсутствовала, стал «Гамлет». Здесь художник предложил сценический дизайн вне времени и каких-либо примет «местного колорита». Спроектировал сооружение универсального характера, предназначенное для массовых зрелищ, спортивных и любых иных. Огромное пространство александринской сцены занял амфитеатр стадиона,

повернутый изнаночной стороной к зрительному залу. Конструкция из дерева грандиозна, монументальна и одновременно ажурна, красива, воздушна. Графика ее вертикальных и горизонтальных ритмов строго классична – и многообразна, благодаря игре света (прямого, контражурного, бокового).

В истории российской сценографии вспоминается едва ли не единственный пример, когда местом действия художник делал сооружение подобного типа. Это – восточная

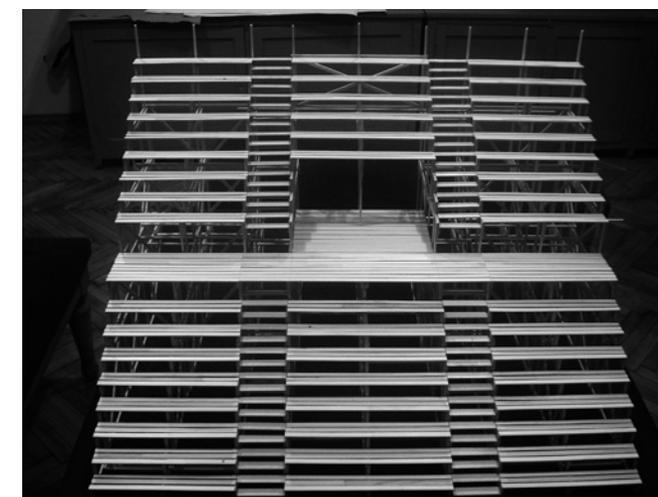
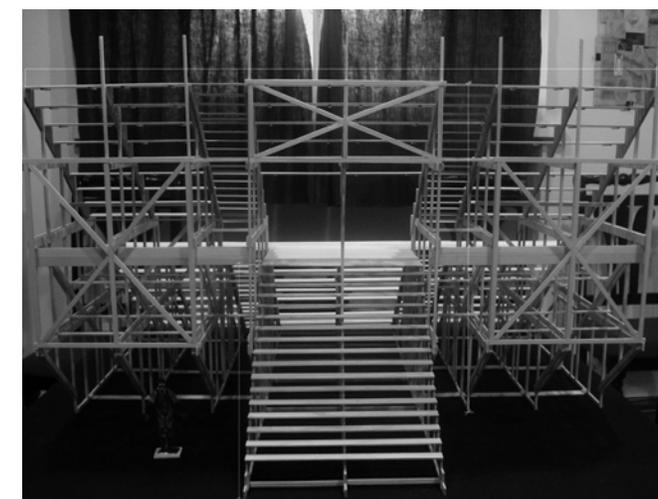
¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.

Макет к спектаклю «Гамлет». Александринский театр

Макет к спектаклю «Гамлет». Вид сзади



Pro настоящее

ФМ

трибуна, выстроенная четверть века назад Д. Боровским старшим для одноименного спектакля «Современника». Сопоставление работ показывает не только эстетическую общность творчества отца и сына (четкая конструктивность мышления, любовь к материальной подлинности фактуры, предмета), но и различие. Композиция Боровского старшего создавала совершенно точный, ностальгически узнаваемый образ уходящей жизни, драматизм не сложившихся судеб героев пьесы А. Галина, людей совершенно конкретного времени и среды обитания. Сценический дизайн Боровского младшего, абстрагированный от реалий шекспировской трагедии, столь же точно, можно сказать, формульно, воплощал заданную режиссером ее интерпретацию. Тема александринского спектакля – фасад и изнанка. Фасадная жизнь клавдиева королевства – в глубине, куда обращен амфитеатр трибун. Изнаночная – на переднем плане, под трибунами и на ступенях ведущей к ним лестницы. То, что происходило на трибунах и в глубине, лишь просматривалось сквозь щели между рядами амфитеатра и лестничными ступенями.

При этом макет и конструкция на сцене были выполнены таким образом, что невидимые зрителям их стороны (задняя, боковые) были выполнены столь же совершенно, сколь и сторона видимая. И здесь Боровский младший следовал Боровскому старшему, который считал театральным макет художественным объектом, предназначенным для обозрения со всех сторон. Иначе говоря, конструкция александринского «Гамлета», создавая визуальную

ситуацию для сценического воплощения темы фасада и изнанки, была художественным объектом, не делимым на фасад и изнанку.

Одновременно Боровский сотрудничал с С. Женовачом, режиссером совершенно иного склада, чем Фокин. «Он всегда жаждет доверительности, любви и тепла в отношениях с теми людьми, с которыми он работает, – рассказывает художник. – Я это особенно ощущал, потому что параллельно работал с Валерием Владимировичем Фокиным, режиссером очень жестким: жесткий рисунок, жесткая установка, и у меня такая же жесткая декорация. Мне приходилось все время как бы менять облик: у Женовача размягчался, а у Фокина становился жестким. Вообще-то я сторонник как раз такого жесткого и жестокого театра»¹⁵.

«Размягчаться» в работе с Женовачом Боровский стал не сразу. В первых двух спектаклях в Театре на Малой Бронной, «Пять вечеров» А. Володина (1997) и «Ночь перед Рождеством» по Н. Гоголю (1998) предложил режиссеру сценический дизайн, достаточно «жесткий» – конструктивный по форме, рассчитанный на активное функционирование в процессе сценического действия. Коммунальную квартиру создавали двери. Разнородные. Входная, обитая дешевым дерматином с множеством звонков. Стекланная, магазинная. Комнатная, со следами жизни хозяев (надписи, прищипленные записки). На сценическом планшете (накладном, специально сконструированном для этого спектакля) двери располагались на разных планах. Перемещались



С. Женовач

¹⁵ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2004, март.

Сценография

ФМ

(передвигались актерами) каждая по своей колее вправо-влево. Выстраивались в композиции обусловленных пьесой мест действия. Наряду с функциональным обеспечением действия (пространственным, материально-вещественным), двери коммуналки, будучи срифмованными по законам поэтической образности, «передавали историю пути <...> – все время через них и сквозь них»¹⁶. «Местный колорит» (петербургский) создавало сумрачное свинцовое небо. На его фоне – силуэт скульптуры Аничкина моста.

И в гоголевской постановке художник предложил режиссеру сценографию, с которой актеры должны были играть-действовать. Она состояла из двух элементов. Они воплощали основные визуальные мотивы повести: характерные украинские плетеные тыны и луна как знак и образ фантастической ночи перед Рождеством. Луна – огромный блестящий металлический круг во всю высоту сцены. Второй черный круг такого же диаметра – плетенка тына. Перемещаемые по сцене актерами, круги перекрывали-замещали друг друга. На них залезали, по ним ползали.

Как бы ни «размягчался» Боровский, работая с Женовачом, он и здесь представал художником, склонным к эстетике сценического дизайна, которая понималась, претворялась им по-своему. Его конструктивно четкие композиции были активно действенным, содержательно емким, неотъемлемым компонентом спектакля. Напомним, что сценический дизайн предполагает проектирование для действия актеров пространства, абстрагированного, остраниженного от изображения реальной

обстановки среды пребывания персонажей¹⁷. Содержательный и функциональный смысл сценического дизайна раскрывается по мере развертывания сюжета пьесы, в ее контексте, в процессе игры актеров. Иначе говоря, все подвластные художнику визуальные средства выразительности (изобразительные, вещественные, фактурные, архитектурно-конструктивные, световые) направлены на создание сценического действия. Отсюда необходимость куда более высокой степени коллективного сотворчества и взаимосвязи с режиссером, нежели та, которая требовалась при создании декораций, изображающих места действия. Боровский всегда стремился к столь высокой степени коллективного сотрудничества с режиссером. «Главное качество, которое я в нем ценю – это соавторство, – пишет Фокин. – Соавторство в настоящем, буквальном смысле этого слова. Мы вместе сочиняем спектакли»¹⁸. Это же качество Боровского более всего дорого Женовачу: «Самое главное для меня в работе – это доверие, сговор, и если он возникает, то дальше тебя ведет уже некая сила, и уже не ты управляешь процессом, а процесс управляет тобой. Искусство театра – это искусство коллективное... Когда каждый приносит частичку себя – все получается, возникает нечто, что и есть искусство драматического театра...». А чуть выше: «Он обладает удивительным и редким на сегодня качеством – выдумывает пространственную театральную идею. В спектакле он предчувствует не только решение ритма, пространства, атмосферу, но предчувствует спектакль пластически,

¹⁶ Там же.

¹⁷ Изображение такой среды – бытовой, придуманной, фантастической – сфера компетенции другого типа оформления спектаклей, декорационного.

¹⁸ Из беседы с автором статьи.

Pro настоящее

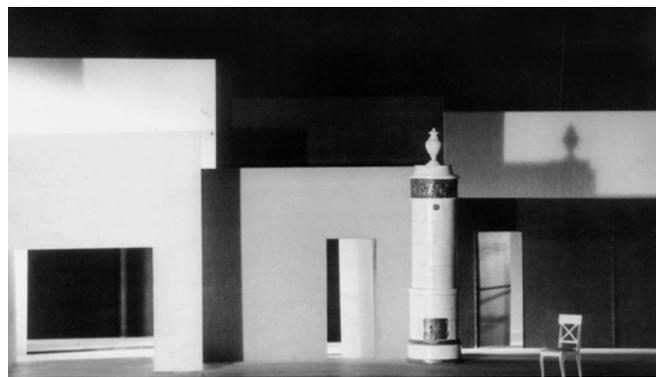
сценически, предлагая неожиданные мизансцены, какие-то интересные повороты»¹⁹.

Благодаря полной поддержке Женовача, их совместному всесторонне продуманному, точно рассчитанному сговору, Боровский реализовал свою эстетику сценического дизайна в Малом театре, едва ли не последнем оплоте традиционного понимания искусства оформления спектаклей, реализовал в постановке «Горе от ума» А. Грибоедова (2000). Эту пьесу здесь (как, впрочем, и на других сценах) привыкли видеть в декорациях, так или иначе воссоздававших реальную обстановку места действия, дома Фамусова. Теперь актерам было предложено существовать среди абстрактных, ничего не изображавших прямоугольных плоскостей. Они различались только цветом: белые, охристые, синие. Перемещались параллельно друг другу вдоль сцены, каждая на своей «колее», подобно дверям в «Пяти вечерах». Их композиции менялись при переходе действия в разные пространства фамусовского дома. Добавлявшиеся единичные вещественные объекты (круглая изразцовая печь в стиле ампир, зеркало, бра, банкетка, стул) были хотя и точным, но всего лишь знаком обстановки. Отказ от ее воспроизведения обуславливался общим замыслом режиссера. Как вспоминает Боровский, Женовач «подчеркивал, что это поэтический спектакль, в котором актеры говорят стихами. Было решено полностью уйти от быта и выделить актера. Пришла идея фона – человек на чистом фоне должен хорошо смотреться»²⁰. Отсюда – принятие такого необычного для Малого театра сценографического

решения участвовавшими в спектакле актерами. Они почувствовали себя органично: «нарисованные» режиссером на «чистых листах» прямоугольных плоскостей Боровского их фигуры смотрелись четкими выразительными силуэтами. Изобразительный аскетизм сценического дизайна оказался благодатным для звучания текста пьесы и для восприятия этого текста как главной художественной ценности спектакля. Здесь работал закон, сформулированный Р. Уилсоном: чем больше пространства вокруг фигуры актера, тем выразительнее не только его пластика, но и то, что он произносит (в драме) или поет (в опере).

Вместе с тем, «супрематические» плоскости Боровского своими пропорциями («два квадрата, полтора квадрата, один квадрат») и цветом создавали обобщенный образ архитектуры русского – московского – классицизма. Иначе говоря, предложенный художником «аппарат для действия», при всей его абстрагированности и будто нейтральности по отношению к пьесе, в контексте ее сюжета обретал точную стилистическую адресность.

Сценографической формулой российской провинциальной (в данном случае – замоскворецкой)



¹⁹ Женовач. С. Я за совместное творчество // Сцена. 2001, №17. С.13–14. В разговоре с автором статьи Женовач говорил: «Александр Давидович – человек, для меня незаменимый. Он не только обладает режиссерским мышлением, уникальным чувством театра, чувством пространства. Он не просто выдумывает пространство спектакля, театра. Он еще и задает правила игры в этом пространстве. Он определяет разбор. <...> Александр Давидович на репетициях решает, определяет развитие пространства. Более того, если это композиция по литературному произведению, то я начинаю организовывать литературный материал, зная, какое будет пространство. Он всегда – зачинщик. Вокруг него всегда много театрального народа, не столько артистов, сколько технических людей, которые его уважают, ценят. С ними он все выдумывает. Он – человек команды. С таким человеком работать в радость. По-другому я уже не могу. Его вкус, его такт, его чутье определяют работу людей, которые вместе с ним. <...> Мне с Александром Давидовичем легко, радостно, я привык быть с ним вместе, быть рядом. Я чувствую себя с ним сильным. Именно с ним» // Из беседы автора статьи с С. Женовачом. 2009, 19 сентября.

²⁰ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2004, март.

Макет к спектаклю «Горе от ума». Малый театр

Сценография

архитектуры, а через нее – целого пласта национального уклада бытия стала декорация и следующего спектакля Женовача и Боровского в Малом театре, «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Островского (2003). В отличие от сценографического «мобиля» грибоедовской постановки (нечто подобное художник поначалу хотел сделать и здесь, «но Сережа в свойственной ему мягкой манере сказал: “Ну, может быть, мы еще подумаем.” Мы подумали еще, потом еще и еще, а потом решили, что все будет совсем просто – и дошли до такой простоты, что Сережа даже сам испугался»²¹), она была единой для всех актов, статичной, передававшей ощущение вековой незыблемости жизни. Пространство образовывал прочно сбитый мореный забор с узкой калиткой и запертыми на щеколду воротами. На протяжении спектакля они ни разу не открылись. Начинаясь у левого портала, забор шел перпендикулярно рампе в глубину, затем тянулся вдоль, через всю сцену, и уходил в правую кулису. Подразумевалось, что там, за пределами видимости зрителей, пространство двора продолжалось. Благодаря угловой конфигурации забора и его соразмерным человеку (чуть выше его роста) пропорциям все того же русского классицизма, только на сей раз – в его доморощенном деревенском варианте, возникало ощущение не замкнутости, а стабильности, устойчивости, надежности. Это ощущение усиливала игра света на сиявших чистотой белых полотнищах, что висели над сценой подобно тенту. На них падали созревавшие зеленые яблоки с предполагаемых деревьев и красиво рассыпались по белой поверхности. Зеленые

яблоки были всюду. На скамейках, на лавке. Заполняли корзины. Покрывали пол. Они – лейтмотив урожайного лета, не только визуальный, но и физически действенный: их чистили, грызли, передавали друг другу.

Следующий шаг к созданию на сцене Малого театра обстановки реальной жизни персонажей был сделан в 2005 году, в постановке «Мнимого больного» Ж.-Б. Мольера. Декорация – просторный (десять метров глубины, шестнадцать метров ширины, шесть метров высоты) зал в доме Аргона. Выполненный добротной, с любовью, с желанием передать красоту и стильную гармонию этого интерьера. Стены из светлых панелей орехового дерева. Высокие окна. Через них льется солнечный свет. Паркет. Камин. «Там такие декорации Александра Боровского, – восхищенно говорил в одном из интервью Ю. Соломин, – что их можно показывать в музее, сами по себе».

В работе над «Белой гвардией» М. Булгакова на сцене МХАТ (2004), Боровский предстал одновременно и стремящимся рядом с Женовачом «размягчаться», и сторонником «жесткого, жестокого театра». С одной стороны, на сцене были столь важные как для Булгакова, так и для режиссера предметы дома Турбиных: стол, пианино, печь, напольные часы, трюмо, кровать. С другой, жесткий драматичный образ вздыбившейся земли. Он воплощал ситуацию войны, сломавшей жизнь людей, их судьбы. Сценическая площадка круто поднялась правым краем вверх. Предметы дома Турбиных скатились влево, сбились, спутались, смешались, оказались

²¹ Там же.

не защищенными в обнаженном враждебном им пространстве, под черным холодным небом. Разрушенность некогда уютного быта остро подчеркивал абажур, застрявший на крестовине уличного фонаря посредине покатоной площадки. И еще, одинокая парта. Она стояла на «мостовой». Кренящаяся сценическая площадка (во втором акте наклон становился еще круче) – не только образ глобального катаклизма, зримый и ощутимый физически (в затрудненности, противоестественности существования здесь персонажей). Кренящаяся площадка – узнаваемый мотив реального места действия, примета киевского «местного колорита», Андреевского спуска, где находился дом Булгакова и жили его герои. В финале «жесткий» сценографический образ вздыбленного мира «смягчался» лирическим мотивом надежды на то, что, вопреки всему, жизнь с ее естественными человеческими радостями продолжается. На «островке» с остатками квартиры Турбиных зажигалась новогодняя елка. Одновременно начинали светиться огоньками все предметы и сценическое пространство.

В 2005 году на основе актерского курса Женовача в РАТИ была образована Студия театрального искусства. Не государственная, не муниципальная – частная. Хозяин, взявший на себя все расходы по обеспечению жизнедеятельности коллектива, в том числе финансирование реконструкции здания бывшего клуба при семейной золотоканительной фабрике К.С. Станиславского, предпочел оставаться неизвестным. Никоим образом не вмешивался в работу



режиссера, в формирование репертуара. Случай уникальный, не имеющий прецедента²².

Рассказывает Боровский: «Замечательный человек, фантастический. Он не хочет, чтобы его имя называлось. Категорически. Это условия наших отношений. У него бизнес. Искусство для – него такая отдушина, о которой он, как я понимаю, мечтал. И вот все совпало. Он платит зарплату труппе и все остальное. То, что должно делать государство, делает один человек. История такого не помнит. Улицу он переименовал (она была Малая Коммунистическая) в улицу Станиславского. Он покупает всякие материалы о жизни Станиславского, его письма и тому подобное, – хочет организовать свой музей Станиславского.

Во дворе стояло здание, которое было театром при фабрике. Для народного творчества. Поэтому, когда думали, как назвать, хотели: «Фабрика театрального искусства». Но в это время был, к сожалению, расцвет «фабрик звезд» по всем телеканалам. Я пытался сохранить «фабричный» стиль, но утеплить его. Хотел, чтобы был не просто театр, а театр-дом. Чтобы там было уютно, комфортно. Чтобы не было ощущения

Макет к спектаклю «Белая гвардия». МХАТ им. А.П. Чехова

²² Вот как оценивает это явление автор книги «Частный театр в России» Е.И. Стрельцова. «Студия театрального искусства <...> стала частным театром, которого еще не было в истории русской антрепризы. Высшая организационная форма <...>, к которой исторически пришел русский частный театр на рубеже XIX–XX веков, обрел новое качество. Крупнейшие хозяева театров тогда (Мамонтов, Корш, Суворин), давая деньги на театральное дело, сами определяли репертуар, вмешивались в ход репетиций, сами режиссировали или играли на сцене. Новое качество – в том, что современный меценат, финансируя дело и не афишируя своего имени, предоставляет полную свободу творчества Женовачу. Для инкогнито-мецената не существенны личные амбиции, но важна реализация художественной программы именно этого режиссера и педагога... Действия мецената продиктованы исключительно любовью к искусству, верой в режиссера и его актеров...» // Стрельцова. Е.И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М., 2009. С. 528–529.

государственного учреждения. Надеюсь, что-то получилось. Во всяком случае, – по отзывам людей, мнение которых мы уважаем. Приходят люди. Буфет как домашняя столовая, все сидят за одним обеденным столом. Это некое единение. Еще будут висеть фотографии рода Станиславского. Люди сидят во всех уголках и едят яблоки.

Строительство шло почти три года. Работать было безумно интересно. Это редкий случай, когда практически не было никаких запретов на фантазию и никаких ограничений. Мы могли делать, как хотим и из чего хотим. Конечно, все предложения обсуждались. Конечно, много спорили, как и положено, но все разумное принималось. Теперь надо обживаться.

Сейчас этот же человек предложил мне сделать там же рядом маленькую гостиницу. Она будет называться «Вишневый сад». И во дворе будет высажен вишневый сад. В гостиницу будет превращен старый особняк, который восстанавливается. У меня есть идея (о ней заказчик еще не знает). Поскольку там семнадцать номеров, то, может быть, сделать: «комната Раневской», «комната Гаева», то есть разбить по персонажам.

Он – молодой человек, 36 лет. Фанат студенческого спектакля Женовача «Мальчики». Посмотрел восемнадцать раз. Их познакомили. Оказалось, что он видел и «Владимир третьей степени»²³.

Пока шла реконструкция здания, спектакли Студии игрались на сцене Центра Вс. Мейерхольда. Это были постановки, осуществленные Женовачом и его учениками в РАТИ. В 2006 году показана премьера – «Захудалый род» по Н. Лескову. Спектакль-воспоминание. В основе сценографического решения – старинный альбом. Только «пустой, без фотографий – грустное зрелище»²⁴. Отороченные золотой каймой, увеличенные до размеров сцены, страницы альбома стали стенами дома дворянского поместья «захудалого рода» Протозановых. Окна и двери – зиявшие пустотой прорези для фотографий разного размера и конфигурации (прямоугольные, овальные, круглые, шестиугольные). Сквозь прорези передней страницы-стены виднелись задние. «Получается такая бесконечность <...> архитектурный лабиринт. Гамма – черно золотая, немного катафальная. И костюмы тоже черные с золотом»²⁵. Когда в оконных и дверных проемах этого дома-скелета «альбомной»

²³ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2008, 19 июля.

²⁴ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2006, 26 марта.

²⁵ Там же.

Макет к спектаклю «Захудалый род». Студия театрального искусства

Сцена из спектакля «Захудалый род»



архитектуры появлялись персонажи, они застыли в статичных позах, как на фотографии. Рассказывали, читали по ролям лесковское повествование. И лишь в некоторые моменты выходили из «рамок» на сцену и становились действующими лицами, разыгравшими тот или иной эпизод.

Следующая постановка Студии – «Игроки». Если в фокинской «Женитьбе» сценографическое решение места действия, как катка, обуславливало пластику неустойчивости, скольжений, падений как суть сценического существования гоголевских персонажей,



движение и серебряный бюст Н.В. Гоголя на черном постаменте, что на протяжении спектакля стоял слева у площадки «зоны игры». Он как бы наблюдал за карточными манипуляциями своих героев и, разочаровавшись, отворачивался. На аплодисменты зрителей – автору, к которым присоединялись артисты, бюст писателя поворачивался лицом к залу.

Строительные работы по реконструкции здания на улице Станиславского были завершены в начале 2008 года. В мае на сцене своего дома «женовачи» показали «Битву жизни» по рождественской повести Ч. Диккенса. Решение пространства «возникло в принципе очень просто. Вообще все возникает просто. Долго думается, а потом – раз и просто».

Заметим, что так – «очень просто» – Боровский работает не только с Женовачом, но и с Фокиным, и с Л. Додиным. В этом он также следует Боровскому старшему.

«Мне хотелось, и об этом мы договорились, сделать киношное пространство. Настоящее. Мы поехали в Лондон. Походили по местам, полазали, понюхали. Хотел

Макет к спектаклю «Игроки». Студия театрального искусства

²⁶ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2008, 19 июля.

восстановить <...> совершенно реалистически уголок английского дома. С зеркалом, креслом, огнем. Костюмы – абсолютно диккенсовского времени. А так как потом возникла идея репетиционности, чтения по ролям, незаконченности, <...> кто-то приходит в репетиционном одеянии, кто-то в своем. В этот момент появилось что-то живое, как нам кажется»²⁷.

Центр композиции «уголка английского дома» – камин. Горел настоящий огонь. Старинные часы показывали реальное время течения спектакля. Над камином – зеркало в позолоченной раме на белой кирпичной стене. Такие же стены с нишами, справа и слева от камина. Сидя в креслах около уютно горящего камина и держа листки с текстом, актеры произносили слова своих персонажей. Создавалось ощущение незыблемости тепла домашнего очага. Трансформация пространства происходила поначалу незаметно, ненавязчиво, зрителями осознавалась не сразу. В конце первой части отъезжала правая стена с нишей. Во второй части – левая. Затем амальгамная поверхность зеркала, отделяясь от рамы, отступала в черную глубину сценического пространства. В финале отъезжала и рама вместе со средней стеной. На сцене оставался камин с часами и горящими свечами в подсвечниках. Теперь, после окончания сюжетного повествования, камин был уже не элементом места действия («уголка английского дома»), а инсталляцией. Самоценным произведением визуального творчества, воплощавших образ «очага жизни» в широком смысле этого понятия. На фоне инсталляции режиссер завершал спектакль «стоп-кадром»,



картинной групповой мизансценой участников спектакля.

«Предложенное Александром Давидовичем чтение у камина, – вспоминает режиссер, – придало эмоциональный завал всему спектаклю. Родилась финальная мизансцена: все персонажи сидят у камина и дружно перелистывают страницы текста Диккенса в такт биения своего сердца. Наивная, трогательная старая история наполняется сегодняшним смыслом. Домашнее чтение у камина – то, что делает семью семьей. Не только в английской культуре, но и в русской всегда за столом, под лампой собирались, читали новый роман, перечитывали любимое знакомое»²⁸.

Макет к спектаклю «Битва жизни». Студия театрального искусства

Макет к спектаклю «Битва жизни». Вид сверху

²⁷ Там же.

²⁸ Из беседы автора статьи с С. Женовачем. 2009, 19 сентября.

Pro настоящее

ЭМ

Малая сцена театра на улице Станиславского открылась в феврале 2009 года постановкой «Река Потудань» по рассказу А. Платонова. Инсценировка писалась после того, как было найдено решение пространства. То, что герои Платонова, и отец, и сын, – столяры, определило фактуру: неструганая доска, как материал, с которым они работали. Доски, поставленные вертикально, «сушащиеся», образовали стены. Каждая – пронумерована. «Все в жизни имеет свой номер, – рассказывает художник о возникновении этой идеи. – Рождается человек, умирает – ему ставят “инвентарный номер”. И в жизни у человека есть номер – телефонный»²⁹. Когда какие-то доски вынимаются, их номера выпадают. Первая доска под номером 35. Предыдущие тридцать четыре номера – у табуреток, на которых сидят зрители. Табуретки (а также шкаф, маленькая табуреточка для ребенка героя) сколочены как бы в той же столярной мастерской, где работают персонажи.

Табуретки для зрителей поставлены вдоль трех стен комнаты. Первоначально хотели, чтобы зрители сидели за длинным столом из досок, положенных на козлы. Общее застолье, во время которого актеры рассказывали бы историю, случившуюся на реке Потудань. Отказавшись от этой идеи и поставив табуретки по периметру, ощущение единой «окружающей среды» сохранили. Зрители чувствовали себя в одном пространстве с персонажами, как бы подглядывали за ними. Все происходило очень близко, совсем рядом.

Был в спектакле и визуальный образ реки Потудань. Ее изображала выемка-«борозда» в кирпичной

задней стене. Этот «шрам» строители во время реконструкции предлагали заделать. Боровский настоял, чтобы сохранить.

В мае 2009 года – инсценировка повести «Три года» А. Чехова.

«Три года» (как и предшествовавшие спектакли Студии) – инсценировка прозы. Придуманный Боровским сценический дизайн оказался неожиданным для зрителей, которые читали повесть. Особенно для чеховедов. Не было и намека на описанные писателем места жизни героев: провинциальный городок, московский купеческий дом, амбар-контора. Отсутствовал так называемый «чеховский колорит», какие-либо предметные, изобразительные, костюмные, фактурные указания, где и когда происходит действие. Такие указания присутствовали – косвенно, по ощущению, – только в первом варианте. Режиссер и художник обратили внимание на то, что «героиня Юлинька рассказывает очень подробно, как ее тронул один живописный пейзаж, на котором изображен мостик через речку. Мы решили сделать такой пейзаж и мостик, и чтобы герои оказывались в двух положениях:



²⁹ Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2009, 5 августа.

Сцена из спектакля «Река Потудань». Студия театрального искусства

Сценография

ЭМ

внизу – наверху, внизу – наверху». Березовая среда – российская. Фактурно, изобразительно узнаваемая. Лирическая, поэтическая. Напомним: березовая роща финала в классических декорациях В. Дмитриева к «Трем сестрам» 1940 года, а на рубеже 1960–1970-х годов – березовый «душевный храм» Э. Кочергина и орган из березовых стволов у Боровского старшего в постановках спектаклей о Чехове «Насмешливое мое счастье». Решение идти другим путем у Женовача и Боровского младшего возникло неожиданно, но твердо и убежденно. «Как-то однажды, – рассказывает Боровский младший, – мы ехали с Сергеем Васильевичем ко мне на дачу. Заглох мотор. Вызвали фирму “Ангел” (спасение на дорогах). Ждали их приезда, сидя на бровке. Смотрели на березовую рощу (в спектакле у нас основа должна была быть березовая – березовый мостик, березовые стволы). Говорили о разном. О кладбище. Об оградах. О “Палате № 6”. О том, что в конце концов мы все пациенты. И вдруг, молниеносно родилась идея “палаты”. То ли общежитие, то ли кладбище, то ли больница. Железные кровати. На них рождаются, на них умирают, и зачатия происходят там же»³⁰.

В результате перед зрителями предстала композиция сценического дизайна из двенадцати голых металлических кроватей. Выразительная пластически, конструктивно. Однако ее художественный смысл вне контекста спектакля, без сценического действия актеров не читаем. Вряд ли кто-либо, не зная для какого произведения она предназначена, может сказать: «Это Чехов».



³⁰ Там же.

³¹ Режиссеру и художнику «была важна звуковая память скрипки пружинной кровати (скрип – как бы “музыкальное оформление” спектакля, написанная композитором музыка звучит только в конце первого и второго актов). Металлические звуки создают атмосферу» // Там же.

Сцена из спектакля «Три года». Студия театрального искусства

Pro настоящее

репетиций похоронный мотив возник более определенно³², от него отказались.

Выразительность композиции «пирамиды» металлических кроватей, ажурно красивой и вместе с тем жестко функциональной, подчеркивалась мастерской работой художника по свету Д. Исмагилова. Свет шел не только извне конструкции, но изнутри, снизу. Для этого разобрали планшет, заменили решеткой. Единственное, что мешало, это положенные на кровати пальто – для того, чтобы исполнителям, прежде всего женщинам, не лежать весь спектакль на голых сетках. Но произошло неожиданное. Во время репетиции «актрисы подошли и сказали: “Давайте мы попробуем без пальто”. И легли на голые сетки. Мужчин стало неловко, и они тоже убрали пальто. Лежали на голой сетке, скрипели <...> в результате спектакль очень выиграл. Мы ушли от быта. Там только два предмета реквизиторских – зонтик и бутылка с водкой, больше ничего. При том, что пространство получилось живое»³³.

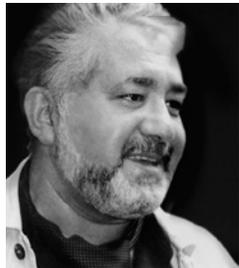
Завершала спектакль, как и в «Битве жизни», групповая мизансцена – коллективный портрет персонажей, в котором идея общей «палаты», «больницы» впервые прочитывалась со всей ясностью. В центре – врач в медицинском халате и шапочке, вокруг – его «пациенты» в исподнем, босые. Стоп-кадр, застывший, пока зрители покидали зал.

В 2008 году началось сотрудничество с Додиным. Последующее перерыва, с момента, когда был показан «Король Лир» со сценографией Боровского старшего, эта фамилия снова появилась на афише МДТ. Решение Додина пригласить

Боровского младшего воспринималось как естественное и мудрое. Боровский младший обладал всеми теми качествами – профессиональными, человеческими, – которые режиссер ценил в Боровском старшем. К профессиональным относится умение находить сценографические решения простые по форме и точные по смыслу. К человеческим – чувство партнерства, товарищества, толерантность и надежность в совместной работе. К моменту приглашения в МДТ таким Боровский младший зарекомендовал себя в десятилетнем сотрудничестве с Фокиным и Женовачом. Додин понял, что Боровский младший сможет не только поддержать визуальную культуру его театра на заданном Боровским старшим уровне, но сумеет сделать это адекватно, согласно его, Додина, режиссерской стилистике. Поверил в способность художника органично и плодотворно вступить в третий творческий тандем – и не ошибся. Первые совместные спектакли подтвердили правильность сделанного режиссером выбора.

Сначала Додин дал Боровскому сразу две пьесы, «Бесплодные усилия любви» У. Шекспира и «Долгое путешествие в ночь» Ю. О'Нила.

«Шекспира я долго не знал как делать, – вспоминает Боровский. – Даже предлагал Льву Абрамовичу взять другого художника». «Не знал, как делать» на сцене «парк вокруг дворца короля Наварры», где происходит действие шекспировской комедии. Напомним, что три с половиной десятилетия назад над аналогичной проблемой думал Боровский старший, когда сочинял сценографию спектакля «А зори здесь тихие». В том таганском спектакле деревьями стали



Л. Додин

³² «В сцене, когда Юлинька выходит замуж, все персонажи вставали на кроватях с букетиками пластмассовых цветочков (я их на Ваганьковском кладбище покупал). Потом, когда умирала сестра, они оставляли эти цветочки на кроватях. Было страшно: пластмассовые цветочки на всех кроватях» // Там же.

³³ Далее Боровский приводит еще один пример особого отношения молодых женовачовских актеров к своей работе. «Нам очень дорого, что исполнительницы роли Нины Лаптевой сами предложили, чтобы после того, как их умершую героиню уносили, они в конце спектакля не выходили на поклон. Думаю, что для актера такой поступок – мужество. Тем более, если успешный спектакль. Очень трудно не получить свою порцию аплодисментов, <...> Я хорошо помню, папа говорил: как было бы грандиозно, если бы актер, игравший чеховского Иванова, не выходил на поклон. Все кланяются, а его нет, его персонаж застрелился» // Там же.

Сценография

поднятые вертикально дощатые борта кузова военной полуторки. То есть проблема решалась путем трансформации сценографии в процессе игры-действия актеров. Для Додина в 2008 году ничего подобного не требовалось. Время, когда он использовал приемы многократно трансформирующейся сценографии (например, в «Братьях и сестрах») прошло. Теперь режиссеру в большинстве постановок требовалось пространство, воплощавшее образ среды сценического существования актеров. Аналогичные задачи решал и Боровский, когда работал с Фокиным и Женовачом.

Думая, как сделать на сцене парк, «вспомнил картинку, которую видел в Италии: зеленое поле, черные стволы и яркое солнце. На сцене – пять то ли стволов, то ли колонн, то ли фаллосов, – кому как угодно это воспринимать. История любви, история молодая. Стволы сделаны из фанеры, темно-коричневого цвета. Внутри них – люки, чтобы можно было актерам не выходить из кулис, а появляться из-за дерева»³⁴. «Как в лесу. Они могут возникнуть за одним деревом, исчезнуть за другим, выглянуть из-за третьего и так далее. Ушел один – вернулось двое. Ушли двое – пришли трое, четверо. Некий лабиринт»³⁵.

Так выглядела прирезка макета, которую Боровский привез в Петербург и показал Додину. Идея режиссеру понравилась, но показалась несколько жесткой. Начались поиски смягчения. Художник прорезал в стволах окошки, они придали деревьям «архитектурность» – в какие-то моменты вертикальные объемы могли восприниматься и как крепостные башни. Но главное – окошки, когда в них были

вмонтированы проекционные диски с прорезью листвы (гобы), дали возможность создать атмосферу леса, залитого солнечным светом. «Получился эффект как у Куинджи: сильные лучи солнца становятся видимыми»³⁶. Придуманной художником театральный лес как место для «бесплодных усилий любви» юных шекспировских героев в глубине огражден белой балюстрадой. Стоят деревья на «дворцовом» паркете. «Вот, собственно, и все. Больше ничего и не надо»³⁷.

В отличие от шекспировской комедии, «Долгое путешествие в ночь», как и предложенная Додиным спустя год для работы другая американская пьеса, «Прекрасное воскресенье для пикника на озере “Разбитое сердце”» Т. Уильямса, предполагали среду бытовую. Драматургические ремарки описывали место действия подробно, детально, каким оно могло быть в жизни. О'Нил – общую комнату в загородном доме Джеймса Тайрона. Очень подробно и конкретно – расположение окон и вида за ними; дверей, помещений, куда двери ведут; предметов обстановки, вплоть до содержимого книжных шкафов (дается длинный список заполнявших их книг). Все так, как запомнилось писателю, вспоминавшему дом своих родителей. Боровскому воссоздавать эту картину было неинтересно. Он сделал местом действия террасу. Выдвинул ее на первый план, вплотную к первому ряду зрительских мест. Очерчивавшие пространство балюстрада, крыша на четырех высоких столбах, приподнятость над планшетом площадки террасы и помоста, ведущего к ней от входа в дом, все это создавало ощущение сцены на сцене. При

³⁴ И здесь Боровский младший развивал понимание театра Боровским старшим, для которого вопрос: «Откуда появляются персонажи» был одним из первостепенных и важнейших. Появление из-за кулис он считал такой же условностью, как нарисованные декорационные интерьеры, экстерьеры, изображения природы. В «Зорях тихих» героини перелезали через борта кузова полуторки, а затем из-за досок – «деревьев».

³⁵ Из беседы автора книги с А. Боровским. 2009, 5 августа.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

Pro настоящее

том, что в деревянной архитектуре сценографической композиции ощущался «местный колорит» (маленький городок Нью-Лондон в штате Коннектикут, где в детстве жил О'Нил) и планировочно она выстроена согласно указанию ремарки («оггибает угол дома»).

В одном из интервью Додин назвал эту простую, четкую, ясную и лапидарную по конструктивной форме декорацию – «мощной». И действительно, она придавала масштабность происходящему. Семейная драма обретала «крупный план». «В макете-прирезке, – рассказывает Боровский, – на террасе еще стоял стол и четыре стула плетеных. Я не мог представить, что в трехчасовой пьесе актеры могут ни разу не садиться. Я безусловно благодарен Льву Абрамовичу, что во время репетиций он поддержал мое предложение сыграть совсем без мебели. Ситуация обострилась. Получился голый пятак, пустой квадрат, на котором три часа актеры существуют как на ринге»³⁸. Первоначально предполагалось, что зрители будут сидеть как обычно – в партере. На премьере, которая состоялась на фестивале «Золотая маска» в Центре Вс. Мейерхольда зрители располагались в амфитеатре. Благодаря такому расположению, ощущение «ринга» усилилось. По указанию Додина, и в Петербурге для «Долгого путешествия» заменили партер на амфитеатр.

И в следующей работе с Додиним ««Прекрасное воскресенье для пикника на озере “Разбитое сердце”» Боровский отказался от изображения интерьера, детально описанного ремаркой Т. Уильямса. Сначала хотели сыграть сюжет на фоне кирпичной

стены, на которой нарисован автомобиль, мечта героини. Затем возникла идея совсем, казалось бы, неожиданная: перенести действие на крышу, где высилась полуразрушенная конструкция для рекламных щитов. Сюда поднимались персонажи из подразумеваемого внизу, но не показываемого зрителям интерьера. Додин принял предложение Боровского. Оно отвечало сути пьесы, устремленности ее героев за пределы своего повседневного существования: «Персонажи переносились как бы в другое измерение. В финале они даже залезали на конструкцию, сидели на жердочках, как птицы»³⁹. Психологическая драма и здесь обретала обобщенный смысл.

Одновременно шла работа над «Тремя сестрами» А. Чехова. Для Боровского этот спектакль – завершение его сценографической чеховианы 2009–2010 годов, в которую вошли также спектакли «Три года», «Записные книжки» в Студии Женовача и «Иванов», поставленный на сцене МХТ Ю. Бутусовым. Предложенные Боровским младшим решения оказались отличны не только от чеховианы, созданной Боровским старшим в 1970–2000 годы, но и от того, как когда-либо интрепретировали Чехова другие художники российской сцены. Впрочем, это тема для отдельного рассмотрения.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

Фотографии макетов к постановкам В.В. Фокина предоставлены Александринским театром, к спектаклям С.В. Женовача в Студии театрального искусства – из архива СТИ