

Валерий Левенталь:

«КАК ТОЛЬКО БОЛЬШОЙ ТЕАТР СТАНОВИТСЯ ПЛОЩАДКОЙ ДЛЯ ЭКСПЕРИМЕНТОВ ИЛИ ДЛЯ КАКИХ-ТО ТАМ НОВАЦИЙ – ОН СРАЗУ ДЕЛАЕТСЯ ПРОВИНЦИАЛЬНЫМ»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

В одной из моих бесед с художником В.Я. Левенталем, состоявшейся в 2008 г. и публикуемой впервые, речь шла о последнем месте его постоянной работы – Большом театре, с которым Левенталь связывало ровно 30 лет жизни: с 1965 по 1995 гг. (с 1988 г. он был главным художником Большого театра; после его ухода эту должность упразднили).

— Валерий Яковлевич, кто пригласил Вас на работу в Большой театр?

— Пригласил меня Вадим Федорович Рындин – в то время главный художник Большого театра. В 1962 г. он был председателем Государственной экзаменационной комиссии во ВГИКе (который я и оканчивал на курсе Юрия Пименова) и увидел работы выпускников факультета театра и кино.

В дальнейшем Вадим Федорович, которому особенно понравились эскизы Марины Соколовой и Сергея Алимova (ему вообще нравилась вот эта «новая волна» художников), как-то следил за деятельностью выпускников ВГИКа, потому что буквально через два года он предложил Марине Соколовой (учившейся на год младше меня) оформить в Большом театре одноактный балет Игоря Стравинского «Сказка о солдате и черте» эстонского балетмейстера Энна Суве (спектакль шел на сцене Кремлевского Дворца съездов).

Вообще Рындин не боялся в те годы приглашать для работы совсем молодых, еще совершенно не именитых художников, не имевших даже достаточного опыта



В. Левенталь

работы в театре. В 1965 г. он предложил нам с Мариной Соколовой (мы к тому времени уже были женаты) оформить на сцене Большого спектакль Московского хореографического училища «Цветик-семицветик» с музыкой Евгения Крылатова, который ставила Ольга Тарасова. Марина, в основном, делала костюмы, а я занимался декорациями. Вадим Федорович, дав нам этот спектакль, как бы нас проверял – как мы работаем, как находим общий язык с людьми и т.д. А сам, очевидно, сделал какие-то выводы.

Рындин устроил такой «закрытый конкурс», сказав мне: «Вы принесите свои работы, пусть они полежат в дирекции Большого театра, я покажу их руководству...» Прошло какое-то время, я даже забыл, что там какие-то мои папки лежали... И вот вскоре после премьеры «Цветика-семицветика» у меня раздается телефонный звонок: «Валерий Яковлевич, это Рындин Вадим Федорович. Мы тут подумали, Вы как бы прошли конкурс (а я даже и не знал об этом), и вот я Вам предлагаю место художника Большого театра...». На что я отвечаю: «Я подумаю». И единственная мысль у меня тогда забрезжила: «Если я буду художником, значит, мне будут платить какую-то зарплату, а тут у нас с Мариной должен ребенок родиться. Значит, хорошо!»

Клянусь: у меня не было пиетета ни перед Аполлоном, ни перед колоннами, ни перед дортуарами – ни перед чем! Но, как ни странно, я уже попробовал, что такое *большая сцена*, потому что к тому времени поработал с Олегом Виноградовым над балетами «Золушка» и «Ромео и Джульетта» в Новосибирске, где сцена действительно *огромная*, и почувствовал, что «плыву» в ней абсолютно свободно. То есть у меня не возникло страха перед большой сценой: наоборот, чем больше сцена – тем лучше!

Большая сцена как бы совпадала и с моим темпераментом, и с моим представлением о том, как я могу декорациями заполнить пространство, но тогда это происхо-

дило, так сказать, на рефлекторном уровне. Меня интересовало как раз такое большое пространство, да еще трехмерное... И, тем не менее, я сказал Рындину: «Я подумаю». На что Вадим Федорович ответил: «А об этом не думают, а соглашаются. На всю жизнь». Рындин, конечно, был прав в своем понимании того, что *этот дом* – на всю жизнь...

К тому моменту прошло только три года, как я окончил ВГИК, оформил всего несколько спектаклей, был без постоянной работы и, безусловно, только по глупости сказал: «Я подумаю»! Причем звонил-то мне мэтр, главный художник Большого театра, осыпанный, как рождественская елка, всеми возможными званиями и регалиями, а в ответ услышал мое «Я подумаю»!

— **Принимая Вас на работу, Рындин говорил Вам о каких-то традициях Большого театра?**

— Да, в одной из первых наших бесед Вадим Федорович сказал замечательную фразу: «Понимаете, Валерий Яковлевич, в Большом театре не тренируются, а *ставят*». То есть ты в этой академии должен быть настолько академичен и профессионален, что не имеешь права тренироваться. Вот ты делаешь спектакль, потому что ты *можешь* его делать: у тебя есть на это образовательный и художественный ценз.

Рындин говорил: «Большой театр – это не проходной двор». Потому в Большом театре всегда и сохранялась определенная замкнутость: был главный художник и был второй, штатный художник. Хотя время от времени на отдельные постановки приглашались театральные художники «со стороны», у которых, как правило, мало что получалось по первому разу, потому что сцену Большого театра, учитывая и особенность оптического восприятия, и золото вокруг – надо уметь чем-то наполнить.

Надо долго прожить в Большом, чтобы понять, как ты работаешь с этой сценой как художник. Эта сцена очень сложная – *очень*! Поэтому там не сразу все получается.



В. Левенталь.
«Лето».
Эскиз декорации
к опере «Евгений
Онегин». ГАБТ.
Москва. 1991.
Режиссер Б. По-
кровский, восста-
новление спектак-
ля 1944 г. Фанера,
темпера

Вот почему Рындин и ввел такую историческую «селекционную традицию».

Но как только каждый, кто приходит ставить и оформлять в Большом, заявляет: «Я знаю, как надо делать! Я вам сейчас *такое* покажу!» – Большой театр сразу становится «проходным двором». Ведь работая в Большом, ты должен *все знать*, ты должен, грубо говоря, даже каждый софит знать «по имени и отчеству». И только тогда приходит понимание того, что ты можешь потребовать и какой результат ты можешь в конечном итоге получить.

С давних времен Большой представлял собой театр совершенно феодальной конструкции. До отмены крепостного права к Большому театру было приписано по крайней мере две или три деревни крепостных, которые поставляли рабочую силу на сцену и в мастерские: из крепостных людей тверских деревень выходили бутафоры, гримеры, костюмеры, рабочие сцены и т. д. – благодаря чему и сохранялась эта традиция. Главный машинист Большого театра Карл Федорович Вальц писал, что еще застал выходцев из тех деревень.

Такая своего рода «феодальная инстинция» может жить только в продолжении

подобной, наверное, очень закостенелой традиции. И смысл Большого театра, как ни странно, в сохранении именно такой линии. Все революции НЕ ДОЛЖНЫ ВЫХОДИТЬ за очерченные границы его музейности.

С этой точки зрения, Большой театр может производить впечатление абсолютного динозавра, но тогда он будет жить вечно. Как только Большой театр становится площадкой для экспериментов или для каких-то там новаций – он сразу делается провинциальным и, кроме того, теряет свою самобытность, свою уникальность. Хотя, конечно, мы можем говорить: «Господи, как же там все рутинно...». Но вы же приходите смотреть в Третьяковскую галерею, допустим, художника XVIII века Григория Угрюмова – вы же ему не предъявляете претензий, что он устарел и пишет не как Сезанн?!

Но это только моя точка зрения – как ни странно, ключом к ней является фраза Рындина: «В Большом театре не тренируются, а *ставят*...». Ведь Большой театр, как в капле воды, всегда отражал политическую картину страны.

В советское время, когда Большой выезжал на зарубежные гастроли, каждое его появление (поскольку он тогда был крайне

редкими) становилось страшно заманчивым: Большой театр воспринимали как какой-то раритет, а его гастроли всегда производили впечатление.

Когда-то в Варшаве театральный художник Анджей Маевский сказал мне: «Ты понимаешь, вы – счастливые люди, вы – из Советского Союза». «Ты что, с ума сошел, чего ты несешь?» – удивился я. «Нет, ты не понимаешь, – ответил он. – Поскольку вы стоите особняком, вы можете позволить себе быть не модными. Если я еду делать спектакль в Ковент-Гарден, то должен показать, что я “бардзо модерный”. А вы – *вне моды*, вы – абсолютно такие, какие вы есть. И всегда видно, что за вами стоят две или три баллистические ракеты». Вот мнение европейского интеллектуала, потрясающего, уникального театрального художника!

— **Какие незыблемые правила существовали для Вас на протяжении 30 лет вашей работы в Большом театре, семь из которых вы были главным художником?**

— Я бы сказал, что вообще работа в Большом театре – это сидение на электрическом стуле, когда ток могли включить без предупреждения, и ты никогда не знал время включения рубильника. Вот квинтэссен-

ция определения работы в Большом – совершенно точно!

А если серьезно, то это *aventure* – приключение, и ради удовольствия работать в пространстве Большого, нужно было понимать, как ты живешь. Для меня существовали какие-то свои правила: ты должен делать свое дело, отстаивать свои интересы, никогда не отдавать, не «сдавать», не предавать тех людей, которые на тебя работают, не давать возможности другим на них кричать.

Когда-то я услышал эту фразу в Англии, когда один человек при мне повысил голос на нижестоящую по рангу даму, и тут же вышел менеджер, который сказал этому человеку: «Вы можете повышать голос на вышестоящих, а на нижестоящих вы не имеете права повышать голос *никогда*».

А вообще у меня всегда существовал свой интерес, исключительно связанный с тем, чтобы открылся занавес, и мне самому было не очень стыдно от того, что я вижу на сцене, потому что заранее – гарантии определенного результата нет никакой. Но до генеральной репетиции у тебя еще, по крайней мере, есть надежда. А на генеральной, когда уже ничего невозможно поправить, ты си-



В. Левенталь.
«Зима».
Эскиз декорации
к опере «Евгений
Онегин». ГАБТ.
Москва. 1991.
Режиссер Б. По-
кровский, восста-
новление спектак-
ля 1944 г.
Фанера, темпера

дишь в зале и видишь: «Ага, вот это плохо, и это плохо, это еще ничего, а это ужасно, а вот это – просто кошмар, но об этом я никому не скажу (вообще никогда никому не надо говорить, что у тебя что-то не получилось, иначе твое признание будет обрастать, как снежный ком); все, надо делать другой спектакль!» Поэтому я и был продуктивен, потому что мне всегда казалось, может быть, следующую работу я сделаю лучше. Это не уничижение, нет! Это, действительно, как бы постулат, который заставлял меня все время что-то делать, потому что иначе в театре невозможно работать.

Более того: если ты вдруг решил, что ты сделал *хорошую работу*, – Господи, какой же ты идиот! У меня даже фотографий нет моих спектаклей, я их не собирал, потому что мне это было не интересно! Ты через полгода после премьеры приходишь, смотришь на сцену, и думаешь: «Чему ты радовался?! Ну сделал, да. Чего ты там открыл?! Дальше иди! Открывай – если можешь открыть!» Нам ведь всегда кажется, что мы что-то можем открыть...

— **В одно время с Вами в Большом театре оформлял балетные спектакли Сулико Багратович Вирсаладзе. Вы общались с ним?**

— Да, общался. Мне вообще сильно повезло в жизни, потому что рядом со мной, в соседней макетной, на протяжении более двадцати лет сидел Сулико Багратович Вирсаладзе.

Я не хочу сказать, что мы как-то с ним особо дружили, но мы иногда разговаривали в перерывах между работой, пили чай... Я видел, как Сулико Багратович пишет (а по сути своей он был, конечно же, «мирискусник»): ведь у художников, как и у музыкантов, тоже существует «тушэ» – прикосновение, касание. Я видел, как он делал эскизы костюмов – настоящие жемчужинки...

Я себе дал зарок никогда в жизни не подражать Вирсаладзе, хотя очень хотелось: это такая магия... Наверное, Сулико Багратовичу было в какой-то мере интересно со мной

разговаривать, потому что я понимал, о чем он говорит. Вирсаладзе очень любил французское искусство, прекрасно его знал...

Мне, со своей стороны, было важно осознавать, что каждый из нас в соседних макетных что-то свое делает... Сулико Багратович какие-то мои спектакли видел, он говорил: «Слушайте, Валерий, мне нравится, что Вы сделали. Я бы так никогда не делал, но мне нравится!»

Он иногда давал замечательные характеристики! Точнейшие! Одну фразу я запомнил на всю жизнь. Вирсаладзе говорил: «Вы знаете, я так подумал, ведь очень мало людей – *очень мало людей!* – которые понимают в живописи: это практически невозможно, если ты не понимаешь этого предмета...». Это говорил *живописец*, который нес в себе потрясающий слой культуры!

Настоящий художник всегда понимает, почему и как на картине мазок кисточкой именно *вот так* положен, и почему у одного живописца это звучит, как музыкальный звук, а у другого это просто краска! И где этот переход краски из тюбика в живопись?.. Ведь у всех у нас есть белила, охра, черная краска; но у одного художника ты видишь, что он это охрой писал, а у другого картина начинается золотом светиться, хотя ты знаешь, что это – охра...

— **Над макетом Вы работали вместе с балетмейстером и режиссером?**

— Нет, я показываю режиссеру макет только тогда, когда он совершенно готов, когда я все придумал, все проработал.

Раньше перед показом макета я всегда говорил такую фразу (сейчас вообще уже ничего не говорю): «Вот я хочу вам показать так, как есть. Если вам не понравится, я сделаю другой макет». Поэтому я не допускал ни Бориса Александровича Покровского и никого другого из режиссеров или балетмейстеров до процесса, когда кто-нибудь из них обязательно спрашивал: «А что, если *вот так* сделать?»

Подобных вопросов я не принимаю, поскольку могу предложить *только это*.



В. Левенталь
и Д. Боровский

Такому отношению к работе меня научил знаменитый немецкий режиссер Вальтер Фельзенштейн (я с ним сделал два спектакля в Германии – «Любовь к трем апельсинам» и «Скрипач на крыше»).

Западный театр ведь чем отличается? Ты полгода думаешь, год думаешь, а когда ты сдаешь весь макет – *никто* его не имеет права обсуждать!

Когда я привез Фельзенштейну макет, я все ждал, когда у них в театре будет худсовет и спросил у него об этом. Фельзенштейн поинтересовался, что такое худсовет. Я ему объяснил, что это такое театральное мероприятие, когда приходят все заместители директора, сам директор, руководители всех отделов, ведущие артисты, представители парторганизации и многие другие сотрудники театра – они обсуждают то, что ты им показываешь, и задают тебе самые разные вопросы. На что Фельзенштейн мне говорит: «Если вы хотите, я сейчас всех позову, и они посмотрят. Но все дело в том, что перед Богом за этот спектакль мы с вами отвечаем только вдвоем – режиссер и художник. Как мы решили, так и будет: нам никто помочь не может!» И он был абсолютно прав.

Что это за система худсоветов была раньше в Большом театре?! Приходят разные люди: они не знают произведения,

не знают его предыстории, не знают музыки; садятся, чего-то смотрят, и дальше идет своего рода театр.

Я помню, как на обсуждении макета к спектаклю «Тоска» (я делал его с Покровским) одна дама, занимающая должность заведующей оперной труппой (она явно тогда делала карьеру в Большом), знала только, что на худсовете надо задать художнику *такой вопрос*, который повергнет его в состояние комы. И она спросила: «А что у вас будет с акустикой?» Я отвечаю: «С акустикой все будет, согласно закону интерференции волн!» И тут Покровский (а он любил всякую «свару» такую на худсоветах, и любил, когда Левенталь начинал «диффундировать») разворачивается к ней и говорит: «А-а?! Выкушала?!» Всё, карьера этой дамы в театре закончилась! А я сказал, между прочим, абсолютно точно.

Все оперные певцы считают, что декорации портят акустику – вообще *всё* портит акустику! Акустика – не мое дело, тем не менее у меня в «Тоске» потолки, висящие под углом, являются своеобразной декорацией, которая отражает звук – уж это-то я знаю! Более того, я знаю, что актера лучше всего слышно, когда он находится на седьмом метре от красной линии (от рампы), а все певцы, как правило, упрямо идут вперед,



В. Левенталь. Эскиз декорации к опере
«Обручение в монастыре». ГАБТ, 1982

пытаясь заглушить оркестр, который пере-
кричать они все равно не могут – отсюда их
немузыкальность!

— **Как Вам работалось с Покровским?**

— Борис Александрович Покровский –
очень-очень умный, потрясающий человек,
крупнейшая театральная фигура. Он обла-
дал (и это нормальное явление для любо-
го большого театрального деятеля) своего
рода «гелиоцентричностью»: т.е. он – сол-
нце, а все остальные – вокруг него... Но с
Покровским (это тоже мне Бог, очевидно,
что-то такое дал) я, зная масштаб его лич-
ности, был абсолютно независим: я не шел с
ним ни на какие компромиссы.

Однажды (это все были удары по Рын-
дину) Покровский публично в так называе-
мом «предбаннике» на 16-м подъезде (подъ-

езде дирекции) сказал Вадиму Федоровичу
Рындину, главному художнику Большого:
«А я с тобой, Вадим, больше работать не
буду! Я буду с Левенталем работать – он
придумывает! А ты ничего придумать не
можешь!» И это – при множестве людей!
Разве такое можно?! Это же все тут же пой-
дет по театру! Ну, естественно, я был моло-
же, что-то во мне тогда, может быть, больше
бурлило, но он же не имел права так гово-
рить! Это был его сотрудник на протяже-
нии многих лет!..

Борис Александрович Покровский –
режиссер потрясающего чутья. Что было
хорошо – он никогда в жизни не говорил:
«А мне нужно *это*, а мне нужно *то*...», ни-
когда не навязывал никаких идей. Конечно,
у него возникали определенные задачи, ко-
торые я должен был выполнить: например,
в опере Прокофьева «Семен Котко» (это
была наша первая совместная постановка

с Покровским в Большом) звучит 30 тактов вступления, когда солдат идет с фронта. И вот тут, Левенталь, будь любезен, придумай, как это сделать! И тогда я придумываю движущуюся панораму – по тем временам, наверное, довольно впечатляющую...

Я никоим образом не претендую ни на что, и «деление имущества» – это не мое дело, но так или иначе, благодаря нашей совместной работе (в которой я был достаточно принципиален, отстаивая свою линию), Покровский сделал целый ряд спектаклей, которые его мгновенно подняли на необыкновенно высокий уровень.

В Большом все любили слушать, как мы с Покровским препирались. Например, я ему говорил: «Борис Александрович, мне не нравится вот эта мизансцена». «Ну пойд и поставь!» – ворчливо отвечал он. Со словами «пойду и поставлю!» я шел на сцену и раздвигал артистов так, чтобы они вышли и встали в свет, как-то там их скомпоновывал. И Покровский это принимал, хотя иногда недовольно заявлял: «Вот, Левенталь, чего-то везде лезет!» На что я ему говорил (довольно громко, чтобы все слышали): «Борис Александрович, я сейчас в зале, а через 15 минут, когда я уйду, вы можете про меня все гадости говорить, а сейчас я это доделаю». И в ответ всегда слышал: «Ну иди, доделывай!»

Повторяю: Покровский – человек потрясающего театрального масштаба, он был очень умен! Очень! Действительно! И потому, он же понимал, что я *на него работаю!*

— **Какие из оформленных в Большом спектаклей были Вам особенно дороги?**

— Должен сказать, что каждый спектакль, который я делал в Большом, – на этапе изготовления, на этапе монтажа, на этапе сведения воедино оркестра, состава исполнителей и декораций, – мне казалось, что именно он будет лучшим. Но как только доходило дело до генеральной репетиции, я тут же вспоминал анекдот про цыгана, который приходит домой, видит грязных детей и спрашивает жену: «Ну что, будем

новых делать, или этих помоем?» Так вот я предпочитаю делать новых! Может быть потому, что я как бы слишком ответственно относился к своему делу, я смотрел на сцену и говорил сам себе: «Давай лучше начинай делать новый спектакль...».

На каждом этапе мне казалось, что я что-то хорошее делаю, и вот теперь прошли годы (а может быть потому, что я удалился от Большого театра), я могу сказать, что какие-то спектакли были лучше, какие-то – хуже, но, чтобы у меня заняло сердце от того, что я *что-то такое* там сделал – нет! Нет! Правда!

Но ведь то, что я говорю сейчас – это оптимистично! И вообще, когда ты новый холст начинаешь, всегда думаешь: «Может, ты его хорошо напишешь?!» Честное слово, в этом никакого позерства нет, наоборот, ты должен быть честен перед собой.

Иногда я смотрел на декорации на сцене и понимал: «Это уже не перепишешь, а это не переделаешь! Вот черт, уже нету времени на переделку!» Меня на Западе научили (особенно в Германии) *никогда ничего не переделывать*, потому что переделка – это катастрофа!

Вот ты сдал чертежи, и ты получишь то, над чем год или два года работал. А если ты сделал плохие чертежи, плохо просчитал, – значит, это ты виноват, дорогой профессор! И что бы ни было, ни в коем случае не переделывай! Ты же сам видишь, что ты напортил! Никто не понимает, что ты напортил, но ты же видишь! Значит, попробуй отвлечь внимание зрителей! Придумывай что-то! Со светом, с движением! Приемов масса всяких! Вот этим-то я и занимался.

Да, свет на всех своих спектаклях я всегда ставил сам и никого другого к работе со светом не подпускал никогда. Поэтому, когда я занимался светом, я «лепил»...

Я люблю драматический театр, но политра музыкального театра – очень богатая, ты можешь там делать невероятные вещи, оперируя с подсознанием зрителей, вернее, – усыпляя их сознание, или же,

наоборот, взывая к их сознанию! В музыкальном театре ты можешь на какое-то крещендо растянуть свет *так*, что тебя это будет забирать! Над этим надо много работать: это мучительный, но очень интересный труд!

Помню, как в финале «Отелло» на генеральной репетиции я закричал Зурабу Соткилаве, исполнявшему заглавную партию: «Зурик, умоляю, только не двигайся! Лежи!» Потому что в этот момент над телами Отелло и Дездемоны на последние музыкальные фразы Верди на целых 30 секунд постепенно высвечивался «Страшный суд». И этот «Страшный суд» в тот момент «работал» не для Левенталия, а для Соткилавы, для его героя! Это «Страшный суд» самого Отелло! «Страшный суд», который должен «звучать» *вместе* с Верди, *вместе* с его финальным диминуэндо!

Прошу прощения, но я, так же, как и Покровский, тоже «веду текст» оперы. Это же эстафетный бег! Ведь все, что я делаю, – я передаю режиссеру. А благодаря режиссеру и сделан весь спектакль! Ведь чем лучше оркестр – тем лучше конечный результат. В какой-то степени я – тоже оркестр, я – такой же дирижер или режиссер, но в своем деле...

— **Валерий Яковлевич, а почему Вы ушли из Большого театра?**

— С начала 1995 г. в Большом происходили довольно бурные события, в которых я совершенно не участвовал.

Я-то, в общем, как говорится, – «седьмая вода на киселе»: я делаю свое дело и мучаю директора Большого театра Владимира Коконина в тот момент, когда исчезают все материалы, нет денег, не из чего делать декорации (а как в таком случае выпускать спектакли?), я постоянно требую, чтобы он работал: раз ты директор, ты этими проблемами и занимайся! Вообще мое глубокое убеждение, что директор театра прежде всего должен *заниматься производством*.

У меня же производство наиболее рутинное и наиболее грубое: ну, действитель-

но, мне фанера нужна для изготовления декораций! Я вообще принадлежу к так сказать «подлой» профессии – профессии, которая нуждается в гвоздях, в двунитке, в красках, в холсте, в металлической сетке и т.д., поэтому меня это больше всего и волновало. Более того: художественно-производственные мастерские тогда страстно хотели отъединиться от Большого театра, чтобы «плыть» в свободном экономическом плавании, чего никак не должно быть, потому что мастерские, по-моему, являются такой же составной частью творческого коллектива и творческого процесса, как оркестр и как хор...

В это же время Коконин подверг сомнению так называемый «институт главных специалистов», т.е. он считал, что в Большом театре не должно быть ни главного дирижера, ни главного режиссера, ни главного балетмейстера, ни главного художника, а могут быть только *художественные руководители* вышеназванных подразделений.

Мне было совершенно все равно, как называться (главным художником я стал в 1988 г.), потому что я приходил в мастерские Большого театра к девяти часам утра и уходил в одиннадцать вечера, как, впрочем, любой, *постоянно работающий* «на ставку» (а не приглашенный на отдельную постановку) театральный художник, который связан с производством: он должен ежедневно находиться в театре и в мастерских, как заключенный.

У меня уже тогда был подписан контракт с несколькими театрами Германии, и я летал туда всего на один или два дня – потому что понимал, что здесь за время моего отсутствия что-нибудь может упасть и грохнуться. И вот в один из приездов из Германии я взял от Шереметьево такси и в машине по радио в новостях услышал фразу, которая для меня вдруг многое прояснила и определила: «Продолжаются скандалы в Большом театре...».

Я подумал: «Господи, я еще даже не достиг 60-летия, неужели же остаток моей



В. Левенталь. Эскиз декорации
к балету «Дама с собачкой»
ГАБТ. 1986

жизни я буду участвовать и буду свидетелем продолжающихся скандалов в Большом?!» Я приехал в театр, зашел в отдел кадров и написал заявление: «Прошу меня освободить от занимаемой должности...». Я сделал это первый – раньше, чем главный балетмейстер Юрий Григорович и главный дирижер Александр Лазарев. Возможно, в какой-то степени с моей стороны этот уход стал неким «жестом поддержки» моих коллег...

Да, моей работы мне вполне хватало для контактов: ни с кем из «главных специалистов» я никогда особенно не дружил и, собственно, мне было все равно, кого я, как художник, «обслуживаю», потому что я работал и с Майей Плисецкой, и с Владимиром Васильевым, и с Юрием Григоровичем...

Каждый человек, становящийся в Большом театре руководителем, всегда обрывает «клановыми интересами». Значит, если ты работаешь с Плисецкой – ты оказываешься из ее «команды», если ты работаешь с Васильевым – ты должен быть из его «свиты». Но так природа распорядилась (*природа!*), что я всегда самым главным считал независимость.

Да, конечно, я амбициозен. Конечно! Но эта амбициозность определена моей *страстной* попыткой быть независимым. Может быть, поэтому я и просуществовал так долго в Большом театре: ведь как только тыходишь в какие-то кланы, ты, так или иначе, оказываешься на вторых или на третьих ролях (пусть даже эти роли сольные), но все равно – ты «в свите», ты в корпоративных интересах.

Да, я поддерживал Григоровича и Лазарева по одной простой причине: я понимал, что «институт главных специалистов» –

■ Pro memoria

некий «ОТК»: отдел товарного контроля. Конечно, это еще не гарантия, но все-таки своего рода ответственность...

Так вот, когда я положил заявление об уходе, я про себя, как ни странно, сказал английскую фразу: «My time is over» («Мое время закончилось»).

— **Вам не хотелось когда-нибудь вернуться в Большой театр?**

— Вы знаете, когда-то мой друг – поэт и сценарист Гена Шпаликов написал длинное стихотворение, в котором есть такие две строчки:

*По несчастью или к счастью, истина проста:
Никогда не возвращайся в прежние места...*

— **Как Вы сегодня воспринимаете происходящее в Большом?**

— Очень рад, когда в Большом про-

исходит что-то хорошее, потому что без хорошего невозможно.

Может быть, сейчас театр переживает переходный период, может быть, потом он, действительно, станет абсолютно европейским... Но, зная немножко мир и сделав более 60 спектаклей в разных городах и весях за рубежом, я вижу, что все равно, никогда Россия не может быть такой, как все. Она просто не имеет права! Россия уникальна. Уникальна по своему чувству истории, по своей обособленности от западного мира, по своей способности что-то абсорбировать из западной культуры, придавая этому свой вид и жить по-своему...

— **Кого из сотрудников Большого театра Вы вспоминаете?**

— Прежде всего – второго штатного художника Вильяма Клементьева (все звали его Вилли): человека очень добросовестного,



В. Левенталь. Эскиз декорации к опере «Мертвые души». ГАБТ. 1977



Сцена из оперы «История Кая и Герды». Художник – В. Левенталь. Большой театр. Фото Д. Юсупова

необыкновенно знающего, и, как говорят по-английски – *self made man'a* (он, действительно, «сам себя сделал»).

Сначала Клементьев работал в Большом театре бутафором, затем художником-исполнителем в мастерских, а потом довольно долгое время был ассистентом Рындина. Возможно, он не вынашивал каких-то грандиозных идей, но Вилли великолепно знал театральные костюмы, он вообще был по-настоящему *театральным человеком*: для меня он стал своего рода Бомбардовым из «Театрального романа» Булгакова, поскольку (в самом начале моей работы в театре) рассказывал мне про тайны Большого, объяснял «кто есть кто», вводил меня в этот непростой мир...

Вспоминаю и потрясающего, тишайшего человека – Александра Алексеевича Бронникова, который занимался в Большом театре электротехникой.

Этот человек придумал концепцию австрийской фирмы «Панни», делающей проекционные аппараты: ведь лучшие проекционные аппараты 1970–80-х гг. – это как раз аппараты фирмы «Панни». Иногда Александр Алексеевич заглядывал ко мне в макетную, когда я делал какой-нибудь макет и тихо спрашивал: «Можно, Валерий Яковлевич? А что Вы новенького придумали?» Ты ему что-то показываешь, рассказываешь, а он внимательно слушает, смотрит...

Когда я придумал по тем временам довольно необычную панораму в «Семене Котко», длина ее увеличилась – там было что-то около 180 метров живописи на высоту 20 метров. Дело в том, что традиционно, панорама в театре всегда идет по прямой, а я сделал так, что панорама у меня получилась достаточно сложной, что требовало серьезной технической разработки. Когда я сдавал макет «Семена Котко», Рындин мне сказал: «У вас это не получится». И вдруг на техсовете скромнейший, тихий, как мышь, Бронников ему говорит: «Нет, а я просчитал: все получится...»



*Сцена из балета «Дон Кихот».
Художник – В. Левенталь
Большой театр. Фото Л. Фетисовой*

И во многом благодаря именно ему, продуманным им расчетам мой замысел реализовался...

Был в Большом и совершенно замечательный художник по свету Борис Лелюхин, с которым я несколько лет просидел рядом в темноте зрительного зала во время монтировочных репетиций и прогонов. В самом начале моей работы в Большом, когда заболел главный осветитель театра Мельников (по-моему, тогда еще не было такой должности, как художник по свету), Рындин рекомендовал мне Лелюхина, сказав: «Знаете, есть такой шустрый паренек – Борис Иванович Лелюхин; он осветитель, но мне кажется, он очень способный: я вам порекомендую с ним поработать».

И вот Боря Лелюхин – простой парнишка из деревни – вырос в серьезного художника по свету, который поразительно чувствовал какие-то профессиональные моменты... Конечно, его воспитание всецело принадлежит Сулико Багратовичу Вирсаладзе (Боря делал с ним все его спек-

такли), потому что Вирсаладзе необычайно тщательно работал: он видел малейшие хроматические изменения в цвете! Именно благодаря общению с Сулико Багратовичем Лелюхин и вырос в такого удивительного мастера. Боря начал ездить с театром на гастроли по всему миру, и практически во всех странах, где бывал Большим, его хорошо знали коллеги по профессии, а некоторые из них, уже ставшие стариками, вспоминают до сих пор...

С Лелюхиным я работал над спектаклями с тем минимальным количеством осветительных приборов, которые у нас были и с которыми он в театре делал какие-то поразительные вещи. Мы дружили с ним и, всегда понимая друг друга, вот так вот и шли по жизни рядом... Лелюхин ушел из Большого на заработки в 1990-х гг. когда все в театре получали сущие копейки. Я его умолял: «Борька, не уходи! Ну подожди, перетерпи!» Но он ушел, стал ездить с какими-то маленькими балетными труппами и, к сожалению, умер в одной из таких поездок...

Вообще в Большом театре работали уникальные люди – машинисты сцены, рабочие, бутафоры, осветители, реквизиторы,

костюмеры, гримеры – которые пришли на сцену детьми, а уходили на пенсию уже стариками... Я ведь знал всех рабочих сцены: многие из них до сих пор передают мне приветы через каких-то общих знакомых... Конечно, я никогда не кричал на них, но, думаю, что вспоминают они меня вовсе не потому, что я был такой уж «Сахар Медович» – нет! Перед людьми этих профессий никогда не надо заискивать: ты должен их заставить работать *так*, как *нужно тебе* – это большое, очень большое дело...

Я часто вспоминаю многих людей, с которыми беспрестанно общался практически ежедневно. Какие были замечательные мастера – художники-исполнители по тка-

ням, художники-технологи, конструкторы: с ними я проводил целые дни, обсуждая, придумывая, работая с лимитированным количеством материалов, с моей очень ограниченной художественной палитрой!

Художники-исполнители – Прокудина, Власов, Копори, Каждан, Павлова, Ризель, Меркулова – это все люди, с которыми я прожил жизнь в Большом театре, и я их вспоминаю с огромным теплом: память моя до сих пор хранит их лица и имена значительно больше, чем, допустим, массу актеров на сцене...

Это удивительно, но машинисты сцены, с которыми я работал в Большом, – все они до сих пор мне звонят! В Америку, где я сейчас живу, мне часто звонит и нынешний начальник машинно-декорационного цеха Большого театра Сережа Рункин, и художник по свету Миша Соколов, и главный специалист технического и технологического развития Володя Таран...

Если говорить серьезно, – это и есть какой-то позитивный итог моей театральной деятельности. А то, какие я в Большом театре сделал спектакли, да как в них было все хорошо, и как я, якобы, приоткрыл там какие-то горизонты – это все ерунда!

...После 17-летнего перерыва Валерий Левенталь все-таки вернулся в Большой театр, хотя и не на штатную должность, а только для оформления отдельных спектаклей – опер «Чародейка» П.И. Чайковского (2012, режиссер А.Б. Титель) и «История Кая и Герды» С.П. Баневича (2014, режиссер Д.С. Белянушкин). Последней его работой в Большом стали новые декорации к балету «Дон Кихот» Л. Минкуса (редакция А.Н. Фадеечева), премьера которого состоялась в феврале 2016 г. на Исторической сцене, через восемь месяцев после ухода мастера.



В. Левенталь