

СИНЕ ФАНТОМ

Э — Л — Е — К — Т — Р — О



#11/386 – #12/387 | 1 — 20 декабря 2018 | 16+

Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

ЭЛЕКТРОЗИМА

НЕФЁДОВА | ЗЕЛЬДОВИЧ

ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ. ЗАПИСКИ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПИШЕМ ЗАЯВКУ. НА СЦЕНАРИЙ КОТОРЫЙ МЫ ПРИДУМАЛИ В ПРОШЛОМ ГОДУ

«Слава Ливана придет к тебе, кипарис и певг и вместе кедр, чтобы украсить место святилища Моего, и Я прославлю подножие ног Моих» (Ис. 60:13).

Сегодня мы с тобой, мой дорогой продвинутый читатель, учимся писать заявку на сценарий фильма. Два листа надо где-то. Давай сразу определимся с названием. Мы можем его еще не знать, поэтому давай использовать так называемое «рабочее» название. Конечно, можно революционно приколоться и прямо так и назвать наш ненаписанный сценарий — «Рабочее название». Но я что-то генетически не перевариваю революционный рабочий класс, порожденный ленинской революцией. И за 7 ноября еще придется отвечать кому-то красной многоконечной звездой, вырезанной на груди.

Итак. В сценарии речь точно пойдет о производстве меховых шуб. Пусть он тогда называется «Против шерсти». Надо подумать про слоган для будущего продвижения — «Скоро кончится лето», например. В смысле — готовь мех летом.

ПРОТИВ ШЕРСТИ

Всем, кто любит домашних животных, посвящается.
(Я решил вначале прописать первую сцену, чтобы долго не объяснять суть происходящего.)

СЦЕНА № 1. ЗАКРЫТЫЙ РОДИЛЬНЫЙ ДОМ № 7.

Действие происходит в роддоме, ведущем незаконную деятельность. Врач-оборотень Лев Троцкий готовится принимать роды у пациентки с кодовым именем Пелагея. Все пациентки роддома приходят и уходят инкогнито. Кто они на самом деле, неизвестно. Но платят они или за них большие деньги.

«У него рот как у Мика, он, пожалуй, классно целуется. Жалко у меня герпес», — подумала женщина-пациентка, разглядывая лицо доктора.

— Милочка, располагайтесь, так... Ноги сюда и сюда... Так... Вижу, у вас герпес. Но в нашем протоколе роды начинаются с поцелуя, невзирая ни на что.

«Прото-кол. Смешно», — она улыбнулась, оглядев стены. Ее внимание привлекла репродукция картины с изображением банки с супом. «Томатный, у меня от такого изжога», — улыбка ушла. Луч солнца через стеклопакет упал на богемскую хрустальную вазу, и радужные блики наполнили кабинет.

Лев встал на колени и целовал в районе герпеса минут десять. Закончив, он пояснил, вытирая рот салфеткой, пропитанной «Мирамистином»:

— Так естественным образом добавляются увлажнение и смазка для более комфортного выхода плода. Мы всегда гарантируем выход по шерсти, а не против. А сейчас, пожалуйста, подпишите «Положение о согласии на безэмоциональность». Все-таки это ваш ребенок. Некоторые пациентки иногда срываются, забывают, что знали, на что идут. Или близкие родственники пытаются предъявить претензии. Вот здесь, пожалуйста...

Она, не читая, подписала, лишь обратила внимание в реквизитах на строчку — ЗАО «Родные шубы».

— Ну что, пора. Делаем укольчик... Мышцы теряют тонус... И...

Плод начал выходить стремительно быстро. Действительно по направлению меха. Но пузырьки герпеса все равно лопались.

— Не спеши. Помедленнее. Помедленнее. Медленнее. Да. Да. Так.

«Он перешел на ты», — на секунду реальность поплыла перед ее глазами. Через какое-то время фокус вернулся.

Врач возбужденно тряс перед глазами женщины довольно большим продолговатым зверьком с большими глазами. Мех слегка отливал черно-синим цветом:

— Смотри! Смотри какой малыш, какой малыш! Хороший экземпляр. Я думаю, под пол-квадратных метра будет. Надо сразу рвать, иначе эффект «родного облегания» ослабнет.

Он положил зверька на стол из нержавеющей стали для препаратов и прям по-живому, сделав надрезы в нужных местах, стал снимать, а точнее сдирать шкуру. Плод истошно пищал.

— Спасибо, голос есть! Это важно! Значит мех живой будет! — закричал врач.

Новорожденный подожженный жир с тихим хрустом разрывался, напоминая по звуку лопающиеся пузырьки. Женщина побелела:

— Ты делаешь ему больно! Больно! Не надо! Это мой ребенок!

— Не кричи, ты подписала бумаги. Ты знала, на что шла. Это не твой ребенок — это твоя будущая шуба.

— Хорошо... Хорошо... — прошептала мать.

— О! Глянь, какая шкурка! Еще с пяти снимем, и на полшубок хватит. Семь раз — и будет длинная шуба аж ниже колен, коленок. Своя, родная шуба! В следующий раз попробуем двойняшек заделать, чтоб семь лет не ждать. Шубка получится что надо, каждую складочку твою будет принимать и облепать, полнеть или худеть с тобой будет. Мечта! Родная шуба!

— Да, да, я хочу такую шубу... — она заплакала.

Он пристально взгляделся в ее счастливые заплаканные глаза и протянул баночку:

— Это оленин жир, будете мазать два месяца до следующей беременности. Все заживет.

— А герпес?

Лев снял халат, почти безразлично посмотрел на пациентку, покрутил на пальце кольцо:

— Герпес на шубы не передается.

За окном в вольере выли самцы норки и песцов. Накусанные початки кукурузы устилали пол, застеленный газетами с желтыми пятнами.

КОНЕЦ ПЕРВОЙ СЦЕНЫ

Далее в фильме следователь Мамед Магомадов, достигнув признания от женщин, не получивших обещанного результата от скрещивания с аллигаторами, вскрывает деятельность преступного роддома. Обвинение готово. Лев сидит в клетке в зале суда. Казалось, справедливость восторжествует. Но на суде на защиту преступников становится известнейший рижский адвокат Дик Кокс (к тому времени Прибалтику вернули в состав). Он находит оправдание деятельности шубных дел мастеров, ссылаясь на лютый зимний холод в Москве. Но следователь Магомадов, уроженец Северного Кавказа, привыкший к теплу, обвиняет лжеврача в варварском использовании початков кукурузы. Но и этому хитрожопый Дик находит оправдание. И так где-то час экранного времени идет тяготивина, приведшая к банальному спору о том, есть прошлое и будущее или нет. Народ, мягко говоря, х...еет. В зале суда и в зрительном зале раздается храп, все начинают потихоньку засыпать. На стенах висят портреты русских писателей. Кажется, что они тоже спят, кроме Толстого, который с осуждением смотрит на тезку.

— Б...ть, когда это кончится? — тихо на ухо сантехнику, чинящему прорвавшуюся трубу, говорит главный судья. Все устали. Даже Дик устал и не может стоять. Он обмяк и капельки липкого пота выступили у него на лысой голове. Казалось, этому не будет конца. Но вдруг дверь распахивается, и под героическую музыку в зал вбегает капитан Америга. Он проникает в клетку и тремя смачными ударами ногой разбивает Льву яйца.

Судья встает и аплодирует:

— Шакшука подана!

Крест Спасителя трехсоставен.

КОНЕЦ

Ну вот мы, мой пронительный читатель, написали заявку на полнометражную драматическую комедию. Драмком. Что мы делаем дальше? Дальше мы ее распечатываем несколькими экземплярами, складываем аккуратно, погружаем в конверты и отправляем издателям, которые заинтересовались проектом. А что потом? А потом начнется кино, которое никто еще не видел. Оно взорвет все с силой глубинной бомбы. И столб кристально чистой воды взметнется над океаном любви и счастья. И мы наконец-таки пройдемся по красной дорожке в Каннах, раздвигая тени машущих ручонками от зависти, злости и страха. Скоро Новый год. Пусть он будет Новым, но таким же для тех, кто любит и творит. До связи!

МУР (Московский Уголовный Розыск)

ЗЫ: Когда кажется — креститься надо. Перечитай — Крест Спасителя трехсоставен.



ВОЛШЕБНАЯ СВЯЗЬ

Интервью с главным художником Электротеатра Станиславский Анастасией Нефедовой. В роли вопрошателя — Глеб Алейников. Другьям вне времени посвящается.



Анастасия Нефедова и Глеб Алейников.
Фото: Ленка Кабанкова.

Глеб Алейников: Сегодня у нас 19 ноября 2018 года. Москва. Я нахожусь с Настей Нефедовой в ее...

Анастасия Нефедова: Королевстве.

Г.А.: В ее королевстве. В особняке, где на трех этажах располагается производство, студии и кабинеты. В общем, все для того, чтобы в Электротеатре на всех спектаклях были костюмы собственного производства под чутким, чутчайшим руководством Насти Нефедовой.

А.Н.: Под жесточайшим!!!

Г.А.: Ну это как посмотреть уже. Настя, здравствуй!

А.Н.: Здравствуй, Глеб.

Г.А.: Настя, когда мы с тобой делали последнее более-менее обширное интервью, было только начало пути Электротеатра. Контекста было не так много, зато во всем была эйфория от того, что происходит. А сейчас прошло какое-то время, года три...

А.Н.: Наверное, побольше: если Электротеатру сейчас шесть...

Г.А.: Теперь хотелось бы, оглядываясь на накопленный опыт, поговорить о том, что происходит и будет происходить. Три года для театра — срок небольшой, но для Электротеатра, с теми темпами, которыми он развивается, производит спектакли, это уже немалый срок. Что, собственно, и радует. Сейчас ты работаешь над сценографией и костюмами для дебютного спектакля великого актера Владимира Борисовича Коренева. Расскажи про это.

А.Н.: Для меня это оказалось несколько неожиданной работой. Предложение от Владимира Борисовича поступило летом, мы один раз встретились... Заинтересовала меня не пьеса, она крайне неприятная и очень странно написанная. В свое время Виктюк прозвучал с ней по всей Москве, это был реальный триумф и прорыв.

Г.А.: Какая пьеса?

А.Н.: «Служанки». Автор Жене — в 90-е это была очень известная постановка. И сейчас к ней вернуться — конечно, вызов. Когда я ее читала, у меня было сильное отторжение, хотелось, честно говоря, отказаться от всей этой затеи. Я не очень понимала,

в чем найти интерес, кроме работы с великим артистом, который бросил вызов самому себе: в довольно преклонном возрасте дебютировать как режиссер на экспериментальной сцене...

Наверное, сценография и родилась от отторжения самого материала. На полном эмоциональном падении вдруг придумалось что-то, что мне показалось интересным. Создать диалог Артиста как Художника с его собственным миром, собственным художественным произведением. Где начинается художник? Где начинается его произведение и где оно заканчивается, где начинается личность и что сегодня интереснее — автор или его произведение, есть ли грань? Сегодня это неразрывная связь, и интересно про нее поговорить, подумать, найти какие-то пути.

Г.А.: А Владимир Борисович сам будет играть в своей постановке?

А.Н.: Нет, там мужская роль одна, для молодого человека. Он режиссер. И играют у него три актрисы, две служанки, прима и молодой актер.

Г.А.: Мы фамилии пока не называем?

А.Н.: Пока нет, неизвестно еще, что там получится. Рабочий процесс... Люсю Лушину мы точно можем назвать, Владимир Борисович на нее ставит. Еще играют его дочь, Ира Коренева, и Даша Колпикова. Это в любом случае прекрасные актеры нашего театра. Малая сцена, весна следующего года. Композитор у нас — Александр Белоусов.

Г.А.: А мы можем использовать существующие эскизы как иллюстрации?

А.Н.: Мы можем спросить у Владимира Борисовича, мне кажется, это важно. Я бы с удовольствием дала.

Г.А.: Расскажи про художественное решение спектакля...

А.Н.: Я думаю посадить на сцену шестиметровую громадную обезьяницу, сделанную из полиэтилена. Это некий ресайклинговый подход к театру, который сегодня проникает во все сферы искусства. Надеюсь, что нам тоже удастся внести свой вклад.

Г.А.: То есть пакеты не выбрасывать, а нести вам?

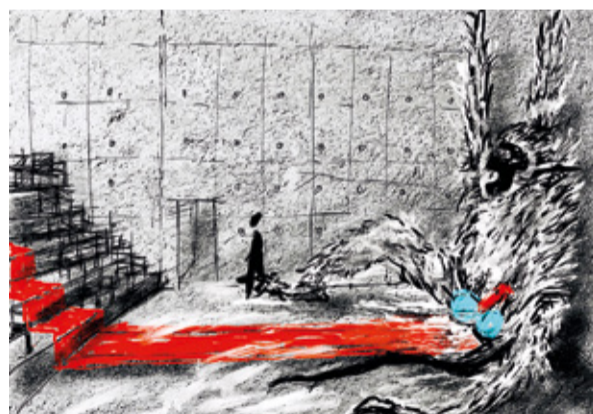
А.Н.: Да, я хочу поставить короба.

Г.А.: То есть ты действительно этого хочешь?

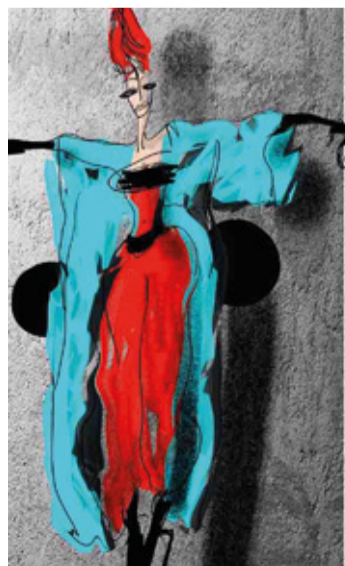
А.Н.: Хочу. Последние несколько проектов со студентами я делала на тему ресайклинга. Для России она актуальна. Как только сталкиваешься со сбором пакетов, все оказывается ужасно сложным: ничто под это не заточено. Нет ни инструментов, ни институций, которые могли бы поставить правильный сбор мусора на поток. Недавно я была в Красноярске, в жюри конкурса молодых дизайнеров, и мы делали воркшоп по ресайклингу. Режиссером-куратором у нас был Илья Козин (из «МИРа-5»), и мы за четыре часа поставили Шекспира, сделали костюмы из мусора. Но там половину мусора мы купили, а не собрали!



Я ДУМАЮ ПОСАДИТЬ НА СЦЕНУ ШЕСТИМЕТРОВУЮ ГРОМАДНУЮ ОБЕЗЬЯНИЦУ, СДЕЛАННУЮ ИЗ ПОЛИЭТИЛЕНА. ЭТО НЕКИЙ РЕСАЙКЛИНГОВЫЙ ПОДХОД К ТЕАТРУ, КОТОРЫЙ СЕГОДНЯ ПРОНИКАЕТ ВО ВСЕ СФЕРЫ ИСКУССТВА. НАДЕЮСЬ, ЧТО НАМ ТОЖЕ УДАСТЯ ВНЕСТИ СВОЙ ВКЛАД



Эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Служанки». Художник: Анастасия Нефедова.





Андрей Безукладников

Г.А.: То есть в мусор пришлось вложить деньги?

А.Н.: Да. А когда я делала со студентами перформанс в Музее декоративно-прикладного искусства, у меня был настоящий мусорный спонсор! Который купил для нас мусор у других мусорных компаний.

Г.А.: Специально для спектакля произвели тонну мусора?

А.Н.: И потом было непонятно, куда ее деть, что самое смешное!

Г.А.: Я раньше не слышал, что ресайклинг стал генератором и катализатором художественных произведений. Это какой-то тренд?

А.Н.: Да, сейчас это реальный тренд. В Европе точно, потому что она маленькая, ее заваливает мусором. Они давно эту проблему решают. А мы огромные, и кажется, что о наших бескрайних просторах не нужно заботиться. Но в дизайне и инсталляционном искусстве эта тема очень животрепещущая, сейчас модно порассуждать об ответственном отношении к потреблению.

Г.А.: Как ты собираешься говорить на тему ресайклинга?

А.Н.: Классно было бы привлечь к этому внимание. Если говорить, что моя шестиметровая обезьяна есть некое произведение искусства, помещенное в стены музейного пространства, которым в данной постановке является театр... И внутрь разбора этой пьесы занести дискурс между художником и его произведением... Для меня что важно: обнародовать саму

мусорную историю, потому что это расширяет пространство.

Г.А.: А Владимир Борисович как-то с этим связан?

А.Н.: Нет, он пока не понял.

Г.А.: Тут еще возникает интересный вопрос: в культуру постоянно приходят новые люди, дебютанты, постоянно что-то производят...

А.Н.: Бесконечно.

Г.А.: Понимаешь, да? Тут такая метафора получается интересная, двойная. С одной стороны, ты используешь взятый из реального, жизненного пространства мусор и превращаешь его в арт-объект, становящийся частью спектакля. Может, в будущем он станет самостоятельным художественным объектом. С другой стороны, режиссер производит спектакль, расширяя культурное пространство, которое и так уже переполнено. И дальше мы его утрамбовываем, утрамбовываем, утрамбовываем...

А.Н.: Может быть, нам следующий проект сделать из отходов культурного слоя?

Г.А.: Из отходов мыслей великих людей.

А.Н.: Это красивая тема.

Г.А.: Потому что соотношение мира реального, информационного и духовного в последнее время, на мой взгляд, стирается. Взять хотя бы информацию: нам кажется, что она нематериальна, но для ее хранения нужны материальные объекты — диски, энергетиче-

ские затраты огромных масштабов. А любое энергетическое потребление требует реальных материальных расходов: топлива, древесины, воды, ветра. И эта тема стирания границ довольно важная...

А.Н.: Да, интеллектуальная плотность, перенасыщенность идеями начинает давить на людей конкретно. Сейчас поколение 16–20-летних ощущает это почти физически. Несмотря на то, что они рождены в поле этого пространства. Мы как-то разговаривали с дочерью, почему мы называем их «поколением уставших детей». Именно потому, что они испытывают плотность пространства и начинают от этого защищаться. Притом что они информированы круче нас, и механизмы защиты у них должны быть более мощными. А получается, что они меньше защищены.

Г.А.: Это интересно, потому что у меня тоже есть дети — и можно провести такой социокультурный срез. Что они, по-твоему, делают, когда пытаются защищаться?

А.Н.: Они отсекают поток информации. В Москве, даже на один квадратный сантиметр площади Москвы, количество культурных событий, происходящих за день, зашкаливает. Оно настолько невероятно, что все эти события стираются за секунду. Ты пришел на классный спектакль, а после него еще перформанс, выставка и встреча в интеллектуальном клубе. И ты не успеваешь свое духовное существо наполнить. Едва ты его наполнил, как тут же приходится утрамбовывать, смешивать культурные слои...

Г.А.: А еще соцсети, которые имитируют художественные высказывания...

А.Н.: Да.

Г.А.: Так как же поступают дети?

А.Н.: Мне кажется, что они просто отсекают эти события, не воспринимают их в принципе.

Г.А.: К чему это ведет?

А.Н.: Не знаю, наверное, увидим через несколько лет...

Г.А.: У меня есть еще одно наблюдение, связанное с восприятием интернет-пространства. Места, где доступна вся информация. Любой запрос — получаешь отклик. Оно выросло на наших глазах, я уже точно был одним из первых пользователей интернета. А на данный момент, имея, казалось бы, полную информационную свободу, я открываю любой браузер, и мой мозг в состоянии назвать один сайт... еще один, ну максимум, третий — и все. Последние пять лет я с ужасом наблюдаю, как мир сузился. Может, это связано с возрастом... Какой-то странный эффект.

А.Н.: Мы же еще развиваем способность неинтуитивного восприятия информации... Ты на одном сайте находишь то же, что другой человек найдет на 25-и. Способность воспринимать и обрабатывать информацию становится немножечко другой.

Г.А.: Тут уже скорее способность не воспринимать. Меня заинтересовало, что ты говоришь о следующем поколении. Оно принципиально строит какой-то коридор. Это как Москва: мы все живем в этом городе, но в разных реальностях. Моя Москва — это поселок Сокол, Тверская улица, Патриаршие пруды, например. У другого Москва будет в Бирюлево, на Ярославском вокзале, в Мытищах... Реальность в том, что за пределы этой системы мы никуда и не выходим.

А.Н.: Я вчера в метро заблудилась, это какой-то ужас был. Я москвичка в пятом поколении.

Г.А.: Как же так?

А.Н.: Пыталась попасть в Москва-Сити. Спустилась на новой станции «Петровский парк», прекраснейшее метро, шикарно все устроено. Но в навигации я так и не разобралась. Мне нужно было проехать две остановки по прямой, без пересадок. И я не смогла это сделать. А навигация что это? Это дизайн. А каждый год сколько специалистов по дизайну вываливает из институтов?

1–2. Сцены из спектакля «Синяя птица», постановка Бориса Юхананова.

3. Глеб Алейников рассматривает эскиз костюма для персонажа Молоко к спектаклю «Синяя птица». Художник: Анастасия Нефедова.
Фото: Ленка Кабанкова.

4–5. Сцены из оперы «Сверлийцы», постановка Бориса Юхананова.

6. Сцена из оперы «Октавия», постановка Бориса Юхананова.



3



Г.А.: Скажи, когда ты занимаешься творчеством, как ты воспринимаешь постоянное обновление информационного поля?

А.Н.: Я сама очень чувствительное существо, дико чувствительное. И точно вне времени, для меня его не существует. Чем стабильней на этой земле я, тем отчетливее кажется, что времени нет... Все происходящие процессы я скорее впитываю в себя, как некую губку, и не углубляюсь специально.

Г.А.: То есть сейчас на тебе поры видно?

А.Н.: Да, да. Через которые все это проходит и выжимается сюда. Все выливается на бумагу. Раньше я очень много по этому поводу беспокоилась, что многого не знаю, не умею. А сейчас я понимаю, что невозможно охватить все. Я либо чукча-читатель, либо я чукча-писатель. Надо определяться с этим и идти другими путями.

Г.А.: Выходит, для себя ты эту проблему уже отбросила?

А.Н.: Да. Если в нее углубиться, можно сдохнуть, мне кажется.

Г.А.: Может быть, ее и не существует. А как, по твоим наблюдениям, новое поколение зрителей реагирует на то, что происходит в театре?

А.Н.: Знаешь, я тут была в парочке театров Москвы и увидела, что наш зритель гораздо моложе. Конечно, у меня не было возможности обойти все 50 с лишним театров Москвы. Но в некоторые актуальные я заглянула, и зритель там другой. С иным способом восприятия мира. В нашем театре молодые могут найти отклик на свои запросы...

Г.А.: При этом надо понимать, что люди, которые здесь создают спектакли, не имеют отношения к молодому поколению. И тем не менее с ним коммуницируют.

А.Н.: Да. Мне кажется, у нас с нашими детьми разница не в возрасте, а в сознании и восприятии. Время сейчас сжимается очень сильно, и с детьми у меня гораздо плотнее способ восприятия мира, чем у меня и моей мамы, допустим.

Г.А.: А если говорить о других театрах, чем они отличаются от Электротеатра? Там же приблизительно такого же возраста люди работают и тем же самым занимаются. Это все-таки связано со средой?

А.Н.: Возможно.

Г.А.: Потому что Электротеатр имеет культурную территорию, отличную от театра Станиславского и от традиции других театров. На мой взгляд, достижение Электротеатра

в первую очередь связано с гуманитарным решением, которое принял художественный руководитель Борис Юхананов, когда он соединил разные сферы, и оказалось, что это все композиционно адекватно. Сейчас в театре существует мир и порядок. Но в целом, я думаю, по сравнению с некоторыми другими театрами, здесь вообще рай.

А.Н.: Да, рай. На который есть свой запрос и который находит отклик именно в актуальном поколении.

Г.А.: В конце декабря у нас будет очередная сессия показов спектакля «Синяя птица». Прошел определенный период времени после его создания, что ты сейчас можешь сказать о работе над этим спектаклем?

А.Н.: Я его ужасно люблю! Для меня он стал своеобразной вехой возвращения из кино в театр. Это был судьбоносный шаг.

В этом спектакле сплетены сомнения, надежды и перспективы того, что мы приходим в чужой организм. Как будто высадка инопланетного корабля, как это написано в сценографии в момент, когда Хариков сажает самолет. Получилось, что наша команда тоже приземлилась в этом самолете, и мы искали общий язык с аборигенами — театральной группой, сотрудниками театра. Искали мы и Синюю птицу, которая, может быть, одна на всех, а может — у всех разная. На этот вопрос каждый отвечает сам. Но важно, что в спектакле мы ее не обнаруживаем.

В «Синей птице» мы тоже расположились на территории одной системы координат,



Я ПРИДУМЫВАЛА КОСТЮМЫ, СИДЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ. ДЛЯ МЕНЯ ЭТО БЫЛ НОВЫЙ ОПЫТ, ОЧЕНЬ КРАСИВЫЙ: ПОДГЛЯДЫВАЯ ЗА ЭТЮДАМИ АКТЕРОВ, ЗАРИСОВЫВАТЬ СОБСТВЕННЫЕ ЭСКИЗЫ. ОНИ ПОЛУЧАЛИСЬ ОЧЕНЬ ПОРТРЕТНЫМИ, И НА РАЗНЫЕ СОСТАВЫ РОЖДАЛИСЬ РАЗНЫЕ КОСТЮМЫ

не ценностей, а именно системы координат. Мы нашли общую географию и вектор, который до сих пор живет в спектакле.

Г.А.: Это ты в целом о спектакле. А если перейти именно к твоей работе над костюмами? Как они делались, в какие сроки...

А.Н.: Точных сроков я не помню, но, кажется, месяца за три я сделала свою креативную часть. Она была интересно расположена внутри креативной сессии, которую проходили все: художник, хореограф, художник по свету. Так придумывался спектакль. Мы шли по произведению Бориса Юрьевича, который очень остроумно заключил пьесу Метерлинка в воспоминания Владимира Борисовича и Алевтины Константиновны о жизни, жизни театра, об истории нашей страны. На взрослении двух великих артистов мы видим изменения тетра и страны со всеми внутренними катаклизмами, всплесками и красотой.

Я придумывала костюмы, сидя на репетициях. Для меня это был новый опыт, очень красивый: подглядывая за этюдами актеров, зарисовывая собственные эскизы. Они получались очень портретными, и на разные составы рождались разные костюмы. Обычно в театре так, конечно, не делают. Но у нас каждый актер жил своей индивидуальностью. Потому что актеры предлагали очень разное решение своих ролей. И мне это было важно. Особенно то, что касается стихий и субстанций: вода, огонь, сахар, хлеб. У всякого героя есть свои трансформации: он проходит путь от стихий до воплощения души в человека. Как будто стихия трансформируется в человека, проходя инициацию. В костюме мне было важно передать рождение нового существа.

Костюмов, конечно, было очень много. Порядка 350-и. Спектакль идет три дня, и зрители проходят все это путешествие. Приятно наблюдать, как за это время люди становятся нечужими. Приходят, здороваются, обмениваются впечатлениями.

Г.А.: Слушай, но 350 костюмов — это же реально огромная цифра...

А.Н.: Это капец, да, на самом деле. Но поначалу никто об этом не задумывался, все было нацелено на результат. Если бы осознали это в начале, может быть, и не стали бы в это влезать.

Г.А.: 350 — почти как дней в году!

А.Н.: Кстати. Точно.

Г.А.: Костюм на каждый день. Как раньше были трупы-неделька.

А.Н.: И костюм-неделька.

Г.А.: Я, конечно, поражен...

А.Н.: Мы же целый цех построили. И начали сразу с «Синей птицы».

Г.А.: Да, здесь же не было ничего... Вы в этом особняке построили производственные цеха, наполнили их людьми... И людей еще надо найти.

А.Н.: Воспитать, заинтересовать, оставить...

Г.А.: Просто за кратчайшие сроки сделали к первому же спектаклю 350 костюмов! Не 4, не 5 и даже не 50, а 350!

А.Н.: 350, да. У меня эскизов два тома, если не три. И на каждый еще талмуд всякой документации, где описываются все костюмы с их устройством. Я могу, наверное, вытащить.

Г.А.: Можно, да?

А.Н.: Да.



Г.А.: Ну да, вот Колпикова. Это же реально она?

А.Н.: Да. На каждого актера мы делаем такую запись: как он выглядит, рост, портретные особенности для работы с гримом. Для работы с пропорциями. Зато на этом спектакле я узнала всю группу и со всеми подружилась. Теперь знаю все параметры и особенности характера.

Г.А.: Продолжим нашу интервьюшку. Какие еще значимые спектакли, оперы (подсказываю) были для тебя в Электротеатре? Думаю, о них стоит сказать в этом интервью, итоговом за пятилетку. Потому что театр открылся 26 января 2015 года. А сейчас 2018 заканчивается. И минимум год до открытия шли активно...

А.Н.: Я пришла в театр в 2014 году, если не в 2013. Ну, конечно, «Сверлильцы» — это моя любовь! Мы их начали делать с Борисом Юрьевичем еще вне стен Электротеатра, на Artplay. Тогда я отнеслась к этому как к шутке, потому что недели за две мы поставили, по сути, перформанс. Это было мое первое знакомство с современной академической музыкой и Митей Курляндским. На премьере у меня произошло озарение. Я страшно это все полюбила.

Г.А.: Какой это был год?

А.Н.: 2012, что-то такое.

Г.А.: Да, на тот момент была поставлена только первая часть «Сверлильцев», и никто не знал, будут ли остальные. Дальше первая часть вошла в оперный спектакль, который идет 5 дней. Сейчас его можно посмотреть в Электротеатре.

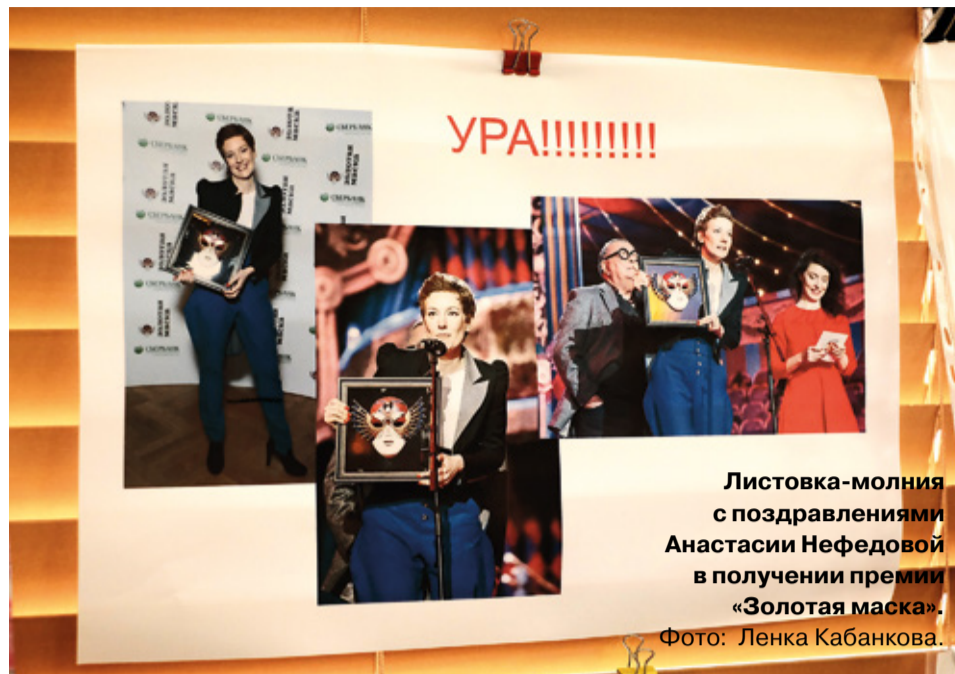
А.Н.: И наслаждаться! Там тоже огромное количество костюмов, порядка 200–250. У всего оркестра есть костюмы, у всех парики сложнейшие, головные уборы и грим.

Г.А.: Грим ты разрабатывала?

А.Н.: Да.

Г.А.: А грим считается частью костюма?

А.Н.: Да, в театре. В кино это часто разделено, к сожалению. А в театре за гримом следит художник по костюмам или художник-сценограф. Надо сказать, у меня здесь очень классная команда! Ксюша Горчева — художник по гриму, возглавляет наш примерно-постижерный цех. Молоденькая девушка, мы с ней душа в душу работаем. Все спектакли вместе делаем, чему я очень рада.



Г.А.: Уточни еще, это важно, что 200–300 костюмов делаются, по большому счету, с нуля...

А.Н.: Они сложносочиненные, да.

Г.А.: Они не входят в рамки обычного понимания костюма. Это именно произведения искусства! Не от-кутюра, а что-то...

Ленка Кабанкова (фотограф): Оригинальное, авторское, да.

Г.А.: Да, я к тому, что костюм тоже может быть самостоятельным арт-объектом.

Л.К.: Экспонатом.

Г.А.: И с пониманием того, что каждый костюм — арт-объект, работа принимает совсем иные масштабы. Хочется ставить тебе памятники по всей России!

А.Н.: Столбы.

Г.А.: И наконец-таки перейти границу Украины. Ты, кстати, где родилась?

А.Н.: В Москве. У нас была еще идея по «Синей птице» сделать выставку, с костюмами, объектами — это может быть интересно как

инсталляционное пространство. Другой вопрос, как установить театральные костюмы, как рассказывать про спектакли в музейных пространствах. Все хотят это осуществить, но никто не знает, как.

Г.А.: А как все эти костюмы хранятся?

А.Н.: Это большой вопрос, потому что театр не резиновый, а костюмов много. Они хранятся в специальных кофрах, которые изготавливаются под спектакли. Кожухи довольно большие по объему, потому что костюм должен поместиться в него целиком.

Г.А.: То есть кофр делается специально под размеры костюма?

А.Н.: Ну примерно под рост человека, 175–180 см. Они стандартные, нескольких размеров, и на колесиках, чтобы можно было перевозить. Защищены от влаги и всяких вандальных проникновений, с металлическими уголками, под замком.

Г.А.: Опечатаются, пломбируются...

А.Н.: Да, зато их одна хрупкая девушка может перевозить самостоятельно!

ЭТО УНИКАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ, ГДЕ АВТОРАМИ СТАНОВЯТСЯ ВСЕ. ОН СОЕДИНИЛ В СЕБЕ ТАК МНОГО ГЕНЕРАЦИЙ ТВОРЧЕСКИХ СИЛ РАЗНЫХ РЕЖИССЕРОВ, АКТЕРОВ, КОМПОЗИТОРОВ. ОРФЕЙ СЛОЖЕН ДЛЯ ХУДОЖНИКА, КОТОРЫЙ ОЩУЩАЕТ СЕБЯ ИНДИВИДУАЛЬНЫМ МАСТЕРОМ ИЛИ ТВОРЦОМ



Г.А.: То есть, когда я в следующий раз соберусь в отпуск и соберу все вещи, которые мне нужно взять с собой, я могу обратиться к вам за кофром именно того размера, который мне необходим?

А.Н.: Думаю, да.

Г.А.: А то люди мучаются, чемоданы покупают, в них ничего не помещается...

А.Н.: Прошлый век!

Г.А.: Костюмы всех спектаклей сейчас хранятся в театре?

А.Н.: Частично, пока есть такие возможности... Скоро будем все это перевозить на Белорусскую, где у нас репетиционная и складская база. Там и декорации должны храниться.

Г.А.: А давай еще вспомним «Октавию»! Оперу, премьера которой состоялась на Музыкальном фестивале в Голландии.

А.Н.: «Октавия» — это очень крутой опыт, конечно. Она сразу была задумана для Европы. Я общалась с представителями Голландской национальной оперы, чтобы изготовить часть костюмов там, потому что транспортировать их из России было нерентабельно. Для Хора терракотовой армии — это 80 терракотовых воинов — нужны были практически жесткие костюмы. Это такие объекты — полубутафория, полудекорация, полукостюм.

Г.А.: Больше двух метров.

А.Н.: Да, рост человека в этом костюме достигает 2 метров 30 см. Это больше, чем дверной проем. Соответственно, костюм в дверной проем не проходит, надо осуществлять очень сложное сгибание. Безголовая терракотовая армия устроена так: человек поет изнутри, звук выходит сквозь доспехи. На сцене видим огромную терракотовую армию, которая гораздо выше человеческого роста. Нужно было придумать звучащие костюмы, костюмы-музыкальные инструменты.

Работа была сложная, поэтапная. На каждую репетицию приходили режиссер Борис Юрьевич, композитор Митя Курляндский, хормейстер и исполнители-хористы. Мы проверяли, как звучит костюм, комфортно ли в нем находиться, какие движения в нем можно осуществлять. В цехе мы установили нечто вроде лестницы-пандуса и экспериментировали, может ли хорист по этой лестнице подниматься, чтобы менялся звук. Все нужно было проверять.

В Петербурге нашлась компания, которая взялась за изготовление этих костюмов в очень короткие сроки. Ребята разработали ноу-хау со специальным американским мягким пластиком. Он очень пористый, и нужно было придумать, каким образом его подвергнуть термообработке, чтобы можно было формовать костюм и делать тираж. Ведь один костюм еще можно сделать кустарным способом, а для изготовления восьмидесяти костюмов за два месяца необходимы специальные технологии. Американцы сказали, что с их пластиком такие вещи сделать не удастся, а питерские ребята смогли. К работе подключились инженеры и придумали специальную печку, которая подогревала этот пластик с двух сторон разными способами нагрева.

Г.А.: Что ж американцы такие...

А.Н.: Они ленивые, им не хочется. Зачем им придумывать — у них и так продукт хорошо продается.

(Продолжение на стр. 11)



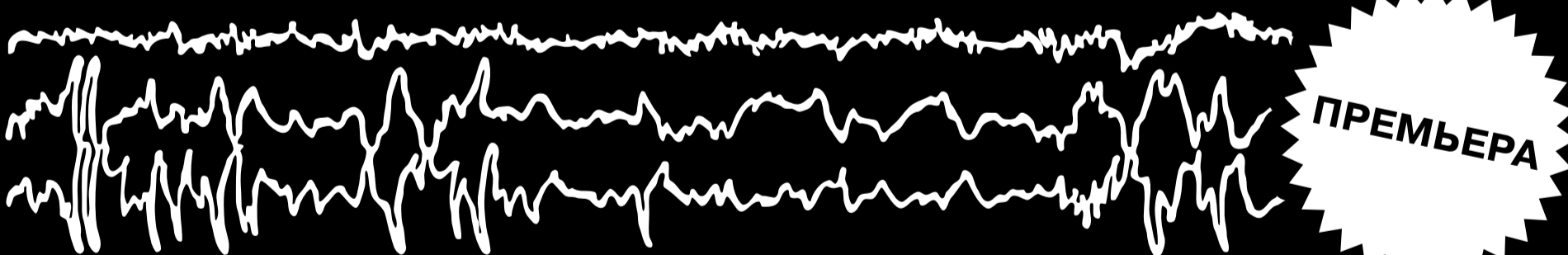
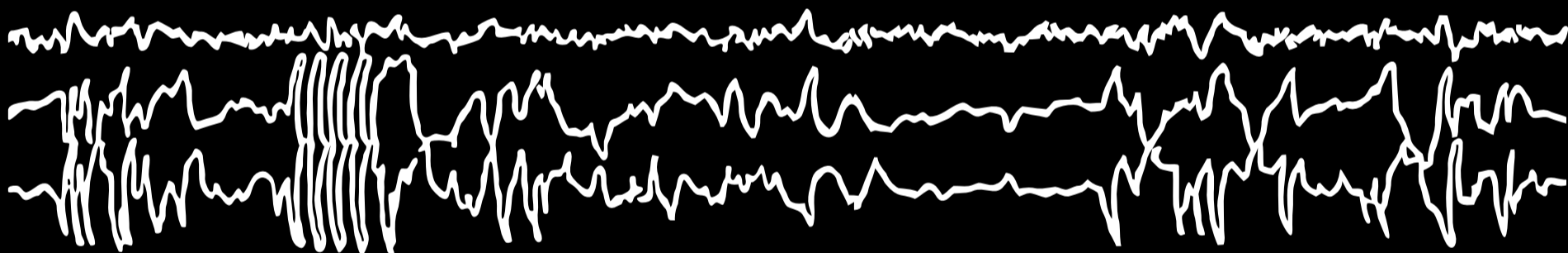
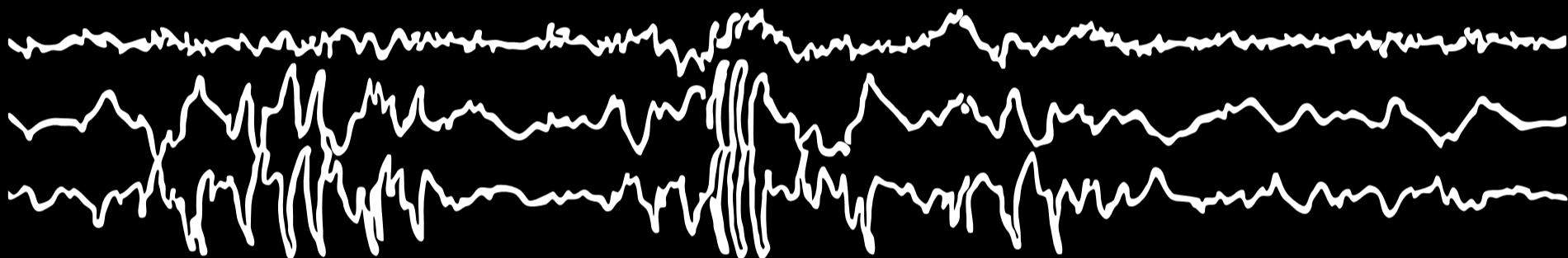
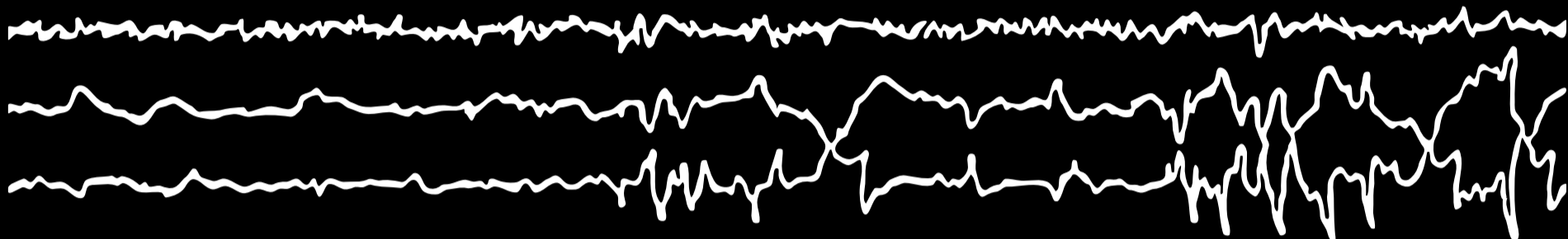
Департамент
культуры
города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР МАЛАЯ СЦЕНА



ПАРАСОМНИИ

Мюзикл-штрих. На текст Станислава Львовского
«Советские застольные песни»



ПРЕМЬЕРА



Генеральный
радиопартнер
Электротeatра
Станиславский

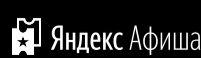
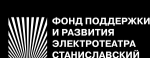
20, 21, 22 декабря. Начало в 20:00

Композитор: Дмитрий Курляндский
Режиссер и художник: Вера Мартынов
Руководитель Электрохора: Арина Зверева
Хореограф: Никита Чумаков

Электрохор:
Илона Буль, Елена Быркина, Алена Федорова,
Алина Горина, Алёна Кахута, Мария Меньшенина,
Татьяна Перевалова

16+

www.electrotheatre.ru



ВИЗИТ ДАМЫ

По пьесе Фридриха Дюрренматта
Режиссер Олег Добровольский



Генеральный радиопартнер
Электротeatра Станиславский

16+

16, 17, 18 декабря. Начало спектаклей в 19:00

Художник: Степан Лукьянов
Художник по костюмам:
Анастасия Нефёдова
Композитор: Владимир Горлинский
Хореограф: Александр Андрияшкин
Художник по свету: Сергей Васильев
Художник по видео:
Владислав Зиновьев

В ролях: Тамара Сагайдак / Алла Казакова,
Александр Милосердов, Ирина Коренева, Евгений Капустин,
Анна Даукаева / Анна Сенина, Андрей Емельянов,
Павел Кравец, з. а. РФ Александр Пантелеев,
Фёдор Борисенко, Алена Федорова, Михаил Соколов /
Егор Пежемский, Дмитрий Микиртумов, Александр Синюков,
Виктор Выборнов, Антон Торсуков, Юлия Абдель Фаттах,
Антон Капанин, Антон Лапенко, Артём Богучарский,

Анастасия Фурса, Дарья Колпикова,
Владимир Долматовский, Андрей Анисимов,
Георгий Грищенко, Дмитрий Мягкий

Художественный руководитель
Электротeatра Станиславский: Борис Юхананов
Москва, ул. Тверская, д. 23
Касса, заказ билетов: +7 499 699 72 24



ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

ВИЗИТ ДАМЫ

По пьесе Фридриха Дюрренматта
Режиссер Олег Добровольский



Генеральный радиопартнер
Электротейтра Станиславский

16+

16, 17, 18 декабря. Начало спектаклей в 19:00

Художник: Степан Лукьянов
Художник по костюмам:
Анастасия Нефёдова
Композитор: Владимир Горлинский
Хореограф: Александр Андрияшкин
Художник по свету: Сергей Васильев
Художник по видео:
Владислав Зиновьев

В ролях: Тамара Сагайдак / Алла Казакова,
Александр Милосердов, Ирина Коренева, Евгений Капустин,
Анна Даукаева / Анна Сенина, Андрей Емельянов,
Павел Кравец, з. а. РФ Александр Пантелеев,
Фёдор Борисенко, Алена Федорова, Михаил Соколов /
Егор Пежемский, Дмитрий Микиртумов, Александр Синюков,
Виктор Выборнов, Антон Торсуков, Юлия Абдель Фаттах,
Антон Капанин, Антон Лапенко, Артём Богучарский,

Анастасия Фурса, Дарья Колпикова,
Владимир Долматовский, Андрей Анисимов,
Георгий Грищенко, Дмитрий Мягкий

Художественный руководитель
Электротейтра Станиславский: Борис Юхананов
Москва, ул. Тверская, д. 23
Касса, заказ билетов: +7 499 699 72 24



СИНЯЯ ПТИЦА

Трилогия по пьесе Мориса Метерлинка
и воспоминаниям Алефтины Константиновой и Владимира Коренева
Режиссер-постановщик Борис Юхананов



100.1 лет
созданию
1918-2018
Генеральный радиопартнер
Электротeatра
Станиславский

14+

В главных ролях: Алефтина Константинова и Владимир Коренев

Художник-постановщик: Юрий Хариков
Художник по костюмам: Анастасия Нефедова
Видеосценография: Степан Лукьянов
Композитор: Дмитрий Курляндский

Хореограф-постановщик:
Андрей Кузнецов-Вечеслов
Художник по свету:
Евгений Виноградов

Художественный руководитель
Электротeatра Станиславский: Борис Юхананов
Москва, Тверская, 23
Касса, заказ билетов: +7 499 699 72 24

27, 28, 29 декабря 2018. Начало спектаклей в 19:00

«ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ» ТКЕТСЯ У ТЕБЯ НА ГЛАЗАХ. А «ОРФЕЙ» УЖЕ СОТКАЛСЯ, И МЫ ИМЕЕМ ВОЗМОЖНОСТЬ НАБЛЮДАТЬ ОЧЕНЬ КРАСИВЫЙ УЗОР. КАЖДЫЙ РАЗ ОН МЕНЯЕТСЯ, НО ЗРИТЕЛЬ ЕГО ПЛЕТЕТ НЕ САМ. А В «ЗОЛОТОМ ОСЛЕ» ЗРИТЕЛЬ ЧУДЕСНЫМ ОБРАЗОМ ОКАЗЫВАЕТСЯ УЧАСТНИКОМ ПРОЕКТА. ПОТОМУ ЧТО ТАМ ЕСТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ УВИДЕТЬ, КАК РЕЖИССЕР, ХУДОЖНИК И АКТЕР РАБОТАЮТ С ТКАНЬЮ СПЕКТАКЛЯ, ТВОРЧЕСКИЙ АКТ СОЗДАНИЯ. В «ОРФЕЕ» ТЫ В НЕГО ПОГРУЖЕН, А ТУТ — ЕГО СОЗДАЕШЬ



Сцена из спектакля «Золотой осел. Разомкнутое пространство работы», постановка Бориса Юхананова.

Г.А.: А где сейчас костюмы?

А.Н.: Хранятся в Берлине. Сейчас, по-моему, мы собираемся их перевозить, потому что склад закрывается... Там тоже мощные хитрые кофры, специально разработанные для хранения и перевозки терракотовой армии. Поскольку опера задумывалась как инсталляция и выставка, нужно было придумать способ хранения, который быстро и просто трансформируется в экспонат. Поэтому мы придумали специальные стойки внутри кофра. Можно открыть кофр, спустить с помощью пандуса костюм на колесиках и поставить его в музей.

Г.А.: На моей памяти «Октавия» была в Амстердаме, в Виченце...

А.Н.: И пока все. Нас приглашали еще на ВДНХ, но пока тишина.

Г.А.: Где-то еще вроде планировалась...

А.Н.: В Греции планировали...

Г.А.: О каких спектаклях ты бы еще могла сказать? Может быть, что-то с Малой сцены?

А.Н.: Ага. Я бы с радостью поговорила про «Орфея». Это уникальный проект, где авторами становятся все. Он соединил в себе так много поколений творческих сил разных режиссеров, актеров, композиторов. Орфей сложен для художника, который ощущает себя индивидуальным мастером или творцом. Здесь необходимо интегрировать множество мыслей в общую идею.

Для меня, как для художника по костюмам, «Орфей» был довольно сложной задачей. Я получила материал огромного количества работ: в части уже были заложены какие-то художественные решения, в других — нет. Где-то было необходимо переосмыслить все еще раз.

Впервые в своей практике я взяла огромный крафтовый лист и набросала себе ментальную схему в виде облачков. Указала стре-

лочками необходимые взаимодействия. У меня были базовые костюмы, покрывавшие все облако орфического пространства. Были и персонажи, возникшие на креативной сессии, которые стали такой тонкой связующей нитью. Например, люди-менгиры и люди-роботы, существующие внутри спектакля. Были работы законченные и очень красивые, которые нужно было интегрировать в пространство постановки, потому что они были в конфликте, нарушали общую органику. Была часть историй, с которыми нужно было что-то делать, но в плотной связке с ребятами и художниками, которые уже начали над ними работать. И другие стратегические и тактические задачи разного рода, которые необходимо было осуществить. У меня был целый штаб, в который вошли ребята из «МИРА», мои коллеги, художники-технологи. И все эти задачи решались одновременно. Но для себя я поняла: моя задача — не вторгаться в тонкое сознание молодых художников. Нужно было понять их и оставить такими, какие есть. Не улучшать и не ухудшать.

Г.А.: То есть ты, по сути, курировала?

А.Н.: Совмещала. Но курировать кучу художников, которые уже все придумали и сделали, найти правильные точки касания, было для меня абсолютно ново.

Г.А.: «Орфей» два раза уже прошел на сцене Электротeatра. По-моему, прекрасно.

А.Н.: Очень.

Г.А.: Свежее звучание. Ощущение свободы отношения и с творчеством, и с жизнью. Молодое поколение артистов, режиссеров, конечно, вдохновляет...

А.Н.: Вдохновляет, завораживает. Я попала к ним на сессии и просто влюбилась в это свежее течение... К нему невозможно не подключиться, и я рада, что эти проекты

оказались очень успешными. Потому что зритель тоже вдохновлен и находится в экзотическом состоянии.

Г.А.: Да. Хорошо.

А.Н.: Очень радует, что есть такие проекты. Что есть проект «Золотой осел», который был предвестником «Орфея». Его тоже делали студенты из «МИРА-4», предыдущего выпуска Бориса Юрьевича. Он другой и по своей среде, и по звучанию, но не менее интересен, чем «Орфей». Их интересно сравнить: «Золотой осел» подключает зрителя к созданию творческого акта, а в «Орфее» ты сразу осознаешь себя в творческом процессе. И тебе, как зрителю, погруженному в иной мир, не хочется уходить. При этом в «Золотом осле» очень четко отслеживается момент рефлексии по отношению к театральному пространству. У зрителя есть возможность наблюдать эти процессы онлайн и даже участвовать в них. Это своего рода дискурс, из чего, собственно, плетется ткань театрального проекта.

Г.А.: Наблюдение за тем, как плетется ткань проекта, и является актом восприятия уже готового произведения. Здесь, конечно, интересно...

А.Н.: Да.

Л.К.: Макраме.

Г.А.: Нет, макраме — это «Орфей».

А.Н.: «Золотой осел» ткется у тебя на глазах. А «Орфей» уже соткался, и мы имеем возможность наблюдать очень красивый узор. Каждый раз он меняется, но зритель его плетет не сам. А в «Золотом осле» зритель чудесным образом оказывается участником проекта. Я бы так это сформулировала. Потому что там есть возможность увидеть, как режиссер, художник и актер работают с тканью спектакля, творческий акт создания. В «Орфее» ты

в него погружен, а тут — его создаешь.

Г.А.: Расскажи, над какими проектами ты работала на Малой сцене?

А.Н.: Я ставила там «Идиологию» как сценограф, вместе с Климом Козинским. Для меня это тоже любимая работа, там весь актерский состав прекрасный. И при этом она абсолютно цельная. Мы сейчас едем на гастроли в Румынию с этим спектаклем. Что радует и вдохновляет. Мне нравится, что к этому спектаклю нам удалось создать, помимо костюмов и сценографии, свой фирменный стиль, комиксы, мерч. Мы немного насытили этот мир и вынесли за рамки спектакля.

Это хорошая тенденция нашего театра: делать целую историю вокруг проекта. Это дорогая для меня идея, как главный художник я буду ее продвигать. Можно делать и модную линию по мотивам спектакля, чтобы зритель смог забрать с собой частичку персонажа. Стать частью персонажа и мира Электротeatра, вынести этот мир с собой на улицу, вовне.

Еще один проект — опера «Маниозис» с Сашей Белоусовым. Степа Лукьянов был художником-постановщиком. Это такая хулиганская опера. Хочется, чтобы ее услышали не только в нашей стране. Куда-то ее свозить хочется. Потому что она на немецком поставлена и работает с европейским сознанием. Отлично встала на нашу Малую сцену. Здорово, что есть такие проекты, которые быстро внедряются и работают с этим пространством. А пространство необычное, оно не сделано по театральным законам, скорее, по законам такой строгой архитектуры без специального назначения. На ней можно сделать любой проект, но, чтобы он туда вошел, нужно очень тонко обращаться со сценой, и есть сценографы, которые это делают. Мне нравится, что это пространство раскрывается.

Г.А.: То есть «Маниозис» и «Идиология».

А.Н.: Да, это те спектакли, которые я делала. Над остальными работают ребята из «МИРА-4», они приводили своих художников, а я курировала эти работы. С каждым художником мы встречались и смотрели макет, пространственное решение. Как оптимально вписать спектакль в эту коробку и обойтись минимальными финансовыми средствами. У кого-то это чуть более выразительно получалось... Но в любом случае круто, что идет изучение нового пространства. Что оно отдается молодым художникам, были даже художники-студенты.

Г.А.: Дебютанты?

А.Н.: Да. Наверное, мало театров, которые могут себе такое позволить...

Г.А.: Ты занимаешься очень серьезным делом... Тем более театр — как организм, который существует во времени и направлен в будущее. Бесспорно, ты озадачена и думаешь



Сцена из спектакля «Золотой осел. Разомкнутое пространство работы», постановка Бориса Юхананова.



о том, чтобы обучать новых людей, которые смогут потом сказать: «Нашим учителем была Настя Нефедова». Не была, а является. Движешься ли ты в эту сторону?

А.Н.: В эту сторону, как оказалось, я очень стремительно двигаюсь. Высшая школа экономики в прошлом году предложила мне возглавить кафедру художников театра и кино, которой до этого не существовало. Ее специально придумали под меня и пригласили. Сейчас у меня уже второкурсники есть, и в этом году мы набрали первый курс. Это 32 прекрасных студента, что для театрального образования огромное количество. Все спрашивают, чем они потом смогут заниматься. А мне кажется, что сегодня как раз большое поле деятельности для художника-сценографа, потому что возникают новые форматы. Круто, что можно приложить свой творческий потенциал в огромном количестве новых проектных институций, возникающих в театральном и околотеатральном пространстве.

Сначала было страшно, потому что преподавание — невероятное количество ответственности, потому что я еще сама молодой художник, который учится и развивается. И хочет сделать кучу своих проектов, ошибаться, учиться, пробовать новое... А тебе вдруг говорят, что ты будешь руководить кафедрой, придумывать учебную программу и заниматься с ребятами, которые только после школы пришли, у них нет никакого специального образования, а высшего тем более. Это серьезный вызов. Я сейчас нахожусь в стадии мощного эксперимента и наблюдения за тем, как он сработает и сработает ли... Выстраиваю стратегию, приглашаю интересных педагогов-практиков.

В этом смысле, конечно, важен опыт работы с Борисом Юрьевичем и преподавание в «МИРе-5». У Бори всегда была идея соединения и создания творческой артели, где студенты и режиссеры-художники вместе создают спектакли. «Орфей», в частности, является такой базой для такого рода общения. Я туда вливаю ресурсы других художественных вузов, выпускников Британки, например. Они знакомились с режиссерами и потом могли сотрудничать.

Своих студентов ВШЭ я тоже подключаю к работе над реальными проектами, в этом и заключается стратегия Высшей школы экономики, Школы дизайна. Ребята сразу погружались в практику. И педагоги принципиально должны работать.

Г.А.: А сколько лет обучение?

А.Н.: 4 года, бакалавриат.

Г.А.: Работаешь ли ты над другой сферой: не театральным артистическим пространством, миром моды? Перспективы или что-то сделанное существуют?

МНЕ ИНТЕРЕСНО СДЕЛАТЬ СВОЮ ЛИНИЮ ОДЕЖДЫ, СВЯЗАННУЮ С ТЕАТРАЛИЗАЦИЕЙ АКТУАЛЬНОГО МИРА УЛИЦЫ. МНЕ, КОГДА Я СЛЫШУ ОТКЛИКИ ПОСЛЕ МОИХ СПЕКТАКЛЕЙ, ЧТО ЛЮДИ ТОЖЕ ХОТЯТ ТАК ВЫГЛЯДЕТЬ. Я ЖЕ ПОНИМАЮ, ЧТО ЭТО НЕ ПУСТАЯ БОЛТОВНЯ. ЭТО СВЯЗАНО С ПОГРУЖЕНИЕМ В ПЕРСОНАЖА, ПРИНЯТИЕМ СПЕКТАКЛЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НЕОБХОДИМОСТЬЮ ЗАБРАТЬ ЧАСТИЧКУ С СОБОЙ

А.Н.: Я говорила, что мне интересно сделать свою линию одежды, связанную с театрализацией актуального мира улицы. Мне, правда, очень интересна эта тема. Когда я слышу отклики после моих спектаклей, что люди тоже хотят так выглядеть. Я же понимаю, что это не пустая болтовня. Это связано с погружением в персонажа, принятием спектакля и произведения, необходимостью забрать частичку с собой, новой идентификацией, игрой с личным пространством и социумом. Эту тему интересно развивать... И я в эту сторону двигаюсь. Создаю сейчас эскизы и лабораторные линии. Пытаюсь понять, как это встроится в сегодняшнюю уличную моду...

Г.А.: Но есть люди, которые носят твою одежду?

А.Н.: Да, конечно, есть. Во-первых, все, что сейчас на мне. Все от Насти Нефедовой.

Г.А.: А я смотрю: такая шикарная одежда, даже постеснялся спросить, сколько на нее потрачено...

А.Н.: Шортики даже есть! И да, я периодически одариваю своих друзей.

Г.А.: А как ты, фломастером сама эти черные точки рисуешь?

А.Н.: Пока еще до этого не дошло, но это тема перспективная!



Г.А.: Ты бы хотела свой бренд и магазин?

А.Н.: Это по-разному можно назвать, шоу-румом, бутиком. Но тоже хочется, чтобы формат был необычным.

Г.А.: Где можно коммуницировать с людьми...

А.Н.: Да, сегодня же самое интересное — это история. Все вещи, над которыми работаю, я связываю с определенной историей.

Г.А.: Название уже придумала?

А.Н.: NN — бренд как неопознанный объект, где ты в результате погружения присваиваешь авторство.

Г.А.: Можно с тобой рядом сесть и пощелкать?

А.Н.: А NN вот, видишь, там, на стене (смеются)...

Г.А.: Я сейчас вспомнил, как мы давно-давно вместе с Настей участвовали в кино-проекте, который назывался...

А.Н.: «Офшорные резервы».

Г.А.: «Офшорный резерв» был позже. Я был в костюме окорочка.

А.Н.: Очень мужественно.

Л.К.: Это тоже ресайклинг в какой-то степени?

1–2. Сцены из оперы «Маниозис», композитор и режиссер: Александр Белоусов.
Фото: Олимпия Орлова.

3. Глеб Алейников и Анастасия Нефедова мнут плюшевых поросят, предвкушая грядущий 2019 год Свиньи (Кабана).
Фото: Ленка Кабанкова.

Г.А.: Там был один съемочный день...

А.Н.: Было круто.

Г.А.: Я очень тепло вспоминаю это время. У нас у всех были такие отношения, творческо-дружеские. Поэтому это было как-то романтично... Эта юность пышущая передавалась через экран. Да и то время, конечно, шикарное. Помню, как родители куда-то уехали, а у них была машина «Форд». И я приезжал на съемочную площадку на машине «Форд». Свои «Жигули» я поставил в сторону.

А.Н.: Как супергерой.

Г.А.: И меня встречали костюмеры, художник-гример, художник по костюмам: «Ну-ка надень вот эту майку», — а она была одна. Такая синяя. И постепенно к концу съемок она все хуже и хуже на меня належала. А майка хорошая, помнишь, такая?

А.Н.: Конечно, помню. У меня до сих пор есть фотки с тобой, у тебя такие очки были.

Г.А.: Да, надо бы кадр из этого фильма найти!

А.Н.: У меня где-то есть фотографии...

Г.А.: Настя, спасибо тебе, ты, конечно, гиперочаровательна, гипер! Это я говорю как...

А.Н.: Мы с тобой ничего не сказали про вот эту прекрасную вещь. Которая, как выяснилось, единственная за историю этого театра...

Г.А.: Мы должны сказать, что за всю историю существования театра Станиславского здесь была получена только одна «Золотая маска». Эту маску за костюмы к опере «Сверлийцы» получила Настя Нефедова.

А.Н.: А представляешь! Мне ее вручал прекрасный Сергей Бархин, который принимал у меня диплом. Вот он на фоточке. Это было очень трогательно!

Г.А.: То есть Сергей Бархин вручил тебе «Золотую маску», а до этого когда-то принимал твой диплом? У него слезы гордости и радости.

А.Н.: Все не зря.

Г.А.: Когда-нибудь ты тоже будешь вручать каждый день «Золотые маски» своим студентам и думать...

Л.К.: О Господи, когда же все это кончится? (Все смеются).

Г.А.: Почему у меня нет двойника, как у Владимира Владимировича Путина?! Надо бежать в ЖЭК за купонами на молочку, а хотелось так много еще обсудить и о многом расспросить. Пожалуй, хватит...

Редактура: Елизавета Подколзина

ЦИКЛ СТАТЕЙ АЛЕКСЕЯ ТЮТЬКИНА К 70-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВА ИЗРАИЛЬ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

БЫТИЕ ЕВРЕЕМ

Бытие евреем — особенный опыт, невысказанный и зачастую травматический. В небольшом цикле из четырех статей автор СИНЕ ФАНТОМ Электро, Алексей Тюткин, обращаясь к работам режиссеров, которых эта тема весьма интриговала, пытается высказать конкретные мысли, извлеченные им из фабулы и сюжетных перипетий. Во время анализа отыскиваются вещи, вряд ли характеризующие бытие всех евреев, но определяющие легкие, почти неуловимые особенности, которые становятся фундаментом различия. В тексте, посвященном фильму Александра Зельдовича «Закат», автор анализирует особенности его структуры, через которую, как ему представляется, видны трагические и комические свойства особенного бытия.



АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ «ЗАКАТ» (К ЮБИЛЕЮ РЕЖИССЕРА)

Б-г часто дарил евреям особенные буквы — каменные, непроносимые, различающие, яркие.

Моисей принес с горы Синай тяжелые Скрижали Завета, буквы которых были легкими и огненными; Жан-Мари Штрауб и Даниель Юйе, поставив шенберговскую оперу «Моисей и Аарон», экранизировали самый важный поворот человечества — от визуальных образов к тексту. Милость Б-гия была подчеркнута даром буквы: так Аврам и Сара стали Авраамом и Саррой в Синодальном переводе (и кто знает, какая из пары «а» и «р» — Б-жий подарок?), в оригинале же подаренную Б-гом букву нельзя произнести. Жаку Деррида Б-г подарил букву «а», и французский философ в порыве различения сразу же заменил ею букву «е» в слове *différence*. Одессе Б-г подарил буквы Исаака Бабеля.

Из бабелевских букв сложился новый южный язык — иностранный язык внутри Большого языка, язычок в великорусской туфле, который, ежели забгаётся, так и ногу может натереть. Яркие буквы Бабеля, складывающиеся в живые слова и афористические предложения, конгениален тем одесским людям, которые, не говорят им, а рожают его внутри себя.

Александр Зельдович очень сильно рисковал, выбирая пьесу «Закат» для съемок своего полнометражного дебюта. Это был риск впасть в фальшь, вызывающую стыд с поджиманием пальцев в ботинках, схожий с чувством, когда какой-нибудь среднеполосный житель начинает рассказывать еврейские анекдоты, мучительно пытаясь говорить одесским языком. Такое кривляние, пересыпанное «шо», «таки» и «шоб я так жил», невыносимо. Но Зельдович рискнул — и выиграл, сняв кривляние в собственном стиле.

Варлам Шаламов в заметке о принципах своей прозы писал: «Я когда-то брал карандаш и вычеркивал из рассказов Бабеля все его красоты, все эти пожары, похожие на воскресение, и смотрел, что же останется. От Бабеля оставалось не много». Странная ампутационная практика. Так можно взять карандаш и вычеркивать из жизни все ее красоты. От жизни останется немного — тюрьма, этап да лесоповал. Но Александр Зельдович, затеяв в 1990 году съемки «Заката», был именно в той ситуации, когда от Бабеля осталось немного — одни диалоги, никаких красот. Пришлось, как и еврейскую лирику, и экономику, эти красоты создать заново.

И было тех красот много. Утомляюще много. «Закат» Бабеля в «фантазии» Зельдовича удушающе красив и он вышел, скорее, фарсом, чем жестокой историей восстания против отцовской власти у Бабеля. Некоторые сцены у Зельдовича прочитываются как фальшивые, в которых все too much: тревеллинг по трупам во время налета, красный кабриолет у дверей синагоги, застреленный Савка Буцис, упавший головой в пронизанные солнцем виноградные грозди, артистка Волкова, произносящая «Мендель, мама моя» точь-в-точь как актриса из подожженного с четырех сторон ТЮЗа, бесконечное блядство жаркого юга, танцующие под музыку Десят-



Плакат к фильму «Закат» (1990), режиссер Александр Зельдович.

никова морячку, еврейские истерики, кинематографические дымы... Все это осталось бы нагромождением красивых сцен, снятых Александром Княжинским (кажется, что даже объектив он смазывал вазелином, чтобы снять все это ожирение красоты), если бы не чувство, что за всем этим есть нечто.

Можно, конечно, объяснить желание снять «Закат» в декорациях Питера Гринуэя и Кена Рассела тяготением тех лет ко всему причудливому, к постмодернизму, понятию как приготовление винегрета, к разыгрыванию трагедии в интерьере оперетты, в пересъемке классики, которой, любя, дают пинок под зад («фантазия» «Скорбное бесчувствие» Сокурова и «Трактористы-2» братьев Алейниковых тому примеры). На переломе 80-х и 90-х, когда я, юный, одетый в линялый синий тренировочный костюм, вместо школы «держал очередь» в винном отделе, сжимая в кулаке разгоряченный талон на водку (не для себя, конечно же), хотелось чего-то явно и яростно противоположного. Сдержанность и наличие здорового художественного вкуса, выражаемое в стремлении к золотой середине, — это не о 90-х годах прошлого и «нулевых» годах этого века (тому примеры — «Москва» Зельдовича и «Даун-Хаус» Качанова). И все же это не объясняет главного — за-

чем нужно было снимать «Закат» так жирно, пастозно и сгущено?

Наверное, затем, чтобы вспомнить, что Бабель не какой-то там занюханный Мопассан. Чтобы вывести, на сцену южный язык «Заката» — как актера или раба, принадлежащего Искусству. Чтобы зритель во время просмотра поборол всю эту красоту — и слов Бабеля, и картинок Зельдовича — и увидел ужас, скрытый за яркостью слов. Чтобы увидеть за истеричным жестом, бесшабашным поступком, лихим выстрелом — бессилие перед смертью, страх прожить пустую жизнь, равнодушные к другому человеку, застарелый эгоизм, английские костюмы с подкладкой из денег.

Но очень страшно быть серьезным. Страшно показать все по-настоящему, так как серьезность словно бы требует, чтобы ее осмеяли (по крайней мере, во времена съемок фильма Зельдовича важные вещи, которые никто не обстебал, не существовали). Мотто 1990-х: решить проблему, а снять ее, над ней же иронизируя. В «Закате» серьезные вещи пробиваются сквозь фарс постепенно, исподволь, чтобы прозвучать в конце предельно громко и сильно.

Шелуха наигрыша и сочных слов спадает в сцене драки Менделя с сыновьями, чтобы потом получить еще больше силы, оттеняясь цинизмом выступления Бени на свадьбе сестры и внезапно вбегающими в кадр парами, танцующими танго. Ключевая сцена, которая прорывает фарсовые порядки, — сцена попытки ухода Менделя со двора («Не бей меня, Бенчик»), когда Бенья пытается поцеловать отца руку, а тот ее выхватывает. Здесь бессильны и слова, и действия — чувства обнажены: видно и отношение Бени к отцу, сыграть которое можно без разрезанной луковицы, поднесенной к глазам, и обиду отца. А потом снова фарс.

Настойчиво и настырно Зельдович, опираясь на текст Бабеля, показывает жизнь на манер Шекспира — как театр. Вот только актеры в нем неважнецкие: переигрывают, произносят слова, тут же наслаждаясь своей игрой, которая гротескна и слишком выпукла. Жизнь как фарс, как процессия кривляний. И так же неотвязно в «Закате» показываются мгновения, когда наступает правда — перед лицом смерти.

«Закат» Зельдовича, начавшийся затактом истории Давида и сына его Авессалома, заканчивается историей Менделя и Бенциона, примеривших библейские облики на себя. Отец везет на двуколке тело сына с выбитым выстрелом в затылок глазом. Везет, позабыв обиды и прощив. Старый Мендель Крик сидит у телеги, а мертвый сын сползает по ней, словно пытаясь поцеловать отца. Здесь уже нет места кривляниям и оперетте, что вовсе не означает, что фарс не состоится в другом месте и в другое время. И он начинается, упрашивать не нужно — с красными флагами под сенью Вавилонской башни из папье-маше, под духовой оркестр, играющий «Семь-сорок». И это бесконечно больно — осознавать, что трагедия и фарс происходят одновременно, пусть и в разных концах мира.

КОЛОНКА КИНОВЕДА И ТЕАТРОВЕДА ЛЕДЫ ТИМОФЕЕВОЙ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

ВСЕМИРНОЕ ДОНКИХОТСТВО РЕЖИССУРЫ

На экраны вышел долгожданный фильм Терри Гиллиама «Человек, который убил Дон Кихота». Если летоисчислять историю этого проекта с момента замысла, получится, что прошло почти тридцать лет. Говорят, что режиссер загорелся идеей экранизировать знаменитый роман Сервантеса еще в 1990 году. Главное в этой истории — то, что до того, как «загореться», Гиллиам его не читал. Прошли годы, сменились поколения актеров, которые так и не сыграли Дон Кихота и Санчо Пансу, уточнялись правила игры в деньги продюсеров и страховых компаний, и, по всей видимости, режиссер, наконец-то, вчитался в роман. Такова магия созидательного акта.



Гиллиам не был бы Гиллиамом, если бы представил зрителю экранизацию в чистом виде. С одной стороны, «Человек, который убил Дон Кихота» — автореферентный взгляд режиссера. «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...» Этот фильм для Гиллиама — то же, что и для Линча — «Внутренняя империя» или для Китано — «Такешиз». С другой стороны, «Человек...» — антирефлексивное кино, соединившее в себе дьяблерию и карнавалы, цитаты и пародии на сюрреалистов (Бунюэля, Ходоровски и даже на визуальные образы Дали), мотивы новеллистической литературы, в которой отдельные сюжеты переплетаются со сквозным повествованием и дополняются скрытыми подтекстами. И если тут что-то и осталось от Сервантеса, то это именно «форма повествования», перемешивающая объективную реальность с донкихотством.

Герой Гиллиама — не хитроумный идальго, а молодой режиссер Тобиас Граммет (выдающийся некрасавец Адам Драйвер), застрявший в испанском захолустье на съемках чего-то настолько претенциозного, насколько и невыносимого для него самого. Мучимый зноем, гиперактивным продюсером (Стеллан Скарсгард), его фаворитками-любовницами и собственным творческим бессилием, он сбегает со съемочной площадки в уютные дебри испанских деревушек, где встречает своих Дон Кихота и Дульсинею, старого сапожника и девушку, которых несколько лет назад снимал в своем дебютном фильме, превратившем его в популярную персону. Перечитаем первое предложение этого абзаца. Герой Терри Гиллиама (Т.Г.) — режиссер Тобиас Граммет (Т.Г.). Забудем об этом. Потому что дальше начинаются фантазмагорические приключения творца в мире его творений.

Слегка устаревшее слово «фантазмагорический» намекает на легкое ретро, окутывающее лексикой, с помощью которой Гиллиам создает «Человека...». Мультиязычное (как в старом добром «Монти Пайто-не») построение сцен с погонями и сражениями, предельную условность сюжета критики обозвали «киноархаикой». Хотя, в целом, фильм был воспринят положительно. Однако же эта самая «архаика» делает «Человека...» одной из самых зрительских картин Гиллиама. Смех в духе французских комедий с Луи де Фюнесом раскрепощает сложную сюрреалистическую конструкцию, в которой исчезают связи между реальностями режиссера, персонажа и, собственно, зрителя, утопа-



ющие в автореферентности повествования. Гиллиам здесь играет с пресловутой четвертой стеной, обнажая прием, он изображает инволюцию съемочного процесса, проводя его через сны автора, его рефлексию, личные переживания, поиски интерпретации поступков своего героя, погружая его внутрь кадра. Процесс создания кино будто бы оказывается в бесконечном бэкапе, «откатываясь» до своих источниковых стадий в виде средневековых театрализованных шествий с их симультанностью и сюжетами, разворачивавшимися перед зрителем по мере того, как он передвигался вдоль процессии.

Тобиас становится «слугой» своего актера, того самого старика, который на самом деле поверил в то, что он — Дон Кихот. Двухметровый Адам Драйвер на осле и рыцарствующий Джонатан Прайс на бессмертном Росинанте — остроумно придуманная комическая пара, которая все глубже и глубже увязает в трагической идентификации одного с вдохновением другого. Персонаж становится режиссером.

Гиллиам выстраивает реконструкции роскошных театрализованных празднеств, организованных по сюжету архетипическим русским олигархом Алексеем Мишкиным (Хорди Моля), участвуя в которых, режиссер Тобиас Граммет бунтует против мира больших денег, а самоназванный Дон Кихот обретает ту романтическую реальность, которой служит. Но в том то и дело, что за этой реальностью невозможно уследить, она все время превращается то в театр, то в кино, то в литературу. Здесь даже злодей Мишкин к финалу различается как шут, мастер церемоний, обеспечивший создателю подлинную встречу со своим творением. Тут уже можно бы и догадаться, кто тот человек, который убил Дон Кихота. Но — забудьте об этом.

По Терри Гиллиаму, оказывается, что у творца одна объективная реальность — та, в которой он занят созиданием. Но Гиллиам не был бы Гиллиамом, если бы снял фильм только об этом.

1. Терри Гиллиам на съемочной площадке фильма.

2–3. Кадры из фильма «Человек, который убил Дон Кихота» (2018), режиссер Терри Гиллиам.

КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

«ВКУС САЙРЫ»: В БОЙ НЕ ИДУТ ОДНИ СТАРИКИ

Предлагаем вашему вниманию новую рубрику КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА. Автору колонки предоставляется полная свобода в выборе темы для письма. Данная колонка не экспериментальная. Актуальное или современное кино не является обязательным предметом интереса газеты в целом. Киноценности вечны. В этом номере автор предлагает взглянуть на фильм «Вкус сайры» Ясудзиро Одзу.



К 115-му дню рождения Ясудзиро Одзу и 55-й годовщине его смерти

Начальные титры. Фабричные трубы цвета карамельной трости выпускают серый дым. Портрет города, почти хроникально зафиксированный статичной камерой Юхару Адзито (с военных времен постоянного оператора Одзу), стремительно вводит в контекст: элитные и пролетарские районы, традиционно японские дворы, какие показывал в своих самурайских фильмах Кэндзи Мидзогути, и захолустные улочки, полные дешевых пабов, барбер-шопов со ржавыми вывесками и рекламы пива с американским флагом. Начало шестидесятых. Бывший капитан военного корабля Сюей Хираяма (Тисю Рю) занимает невысокую должность в фирме, настолько рядовой, что нам не сообщают ни функции, ни названия. Скоро пенсия, дочь не выдана замуж.

После окончания Второй мировой японским семьям пришлось отстраивать очаг с нуля, уже в новой стране, где каждая западная апроприация стала напоминать о крахе не только фашистской идеологии, но и надежды на идиллическое счастье. Из армии Одзу вернулся хроникером этого «похмельного» состояния. Его первые послевоенные фильмы — «Рассказ домовладельца» и «Курица на ветру» — идеально иллюстрируют процесс закладывания ненадежного фундамента новой жизни. Вернувшийся с войны муж спускает с лестницы супругу, вынужденную работать проституткой, чтобы расплатиться за лечение сына; несколько соседей, как кукушкино яйцо, перебрасывают друг другу осиротевшего мальчика; истории заканчиваются неуверенным хэппи-эндом: продолжать жизнь все-таки следует, правда, пока что совсем непонятно, как.

В поздних, более натужных (но не вымученных) фильмах, Одзу работает уже с собственным культурным наследием: актеры давно подобраны, их архетипы выстроены, а темы обсказаны десятки раз. Когда я пишу «поздние», то имею в виду последние — хотя и проистекающие из Одзу периода исследования границ семейных ценностей, показавшихся обнаженными с окончанием войны. Его цветные фильмы — если, вторя автору, использовать «вестернизированный» язык метафор, — как повторяющийся диджей-сет, в случайном порядке переигрывающий несколько заевших пластинок. Замужество, вдовцы вперемешку с вдовами, страх одиноких родителей за то, что их дочери превратятся в «старых дев», если не выдать их замуж в 24 года, слишком много саке для трех снох-мужчин. Для Одзу, переживающего кризис среднего возраста, как и для времени, в раз извратившего ориентализм, вдруг стали актуальными гэгги про мастурбацию и застойные обсуждения «таблеток для тонуса». Он раз и навсегда перенес свои истории в буржуазную среду, на первый взгляд, свободную от политических распри, сменив социальную значимость на ответственность перед самим собой, материальные нужды — на немотивированные экзистенциальные откровения.

Мы вправе говорить лишь о том, что однажды испытали сами.

Имена-странники, завсегда узнаваемые интерьеры, рекурсивные сюжеты, вызывающие ощущение deja vu, планы, переходящие из фильма в фильм вслед за мотивациями и ошибками, свойственными населяющим их



героям, каждый раз приобретающие новые значения, смысловую и драматическую нагрузку (о них, помимо прочего, снял фильм идейный последователь и названный ученик Одзу, Аббас Киаростами). Его герои остаются прежними, его истории как шахматные партии для слепого. Вселенная дематериализуется за порогом дома, в доме обычно собирается семья.

«Вкус сайры» — это во многом кино о послевоенной дихотомии. Случайно встретившись после войны, бывшие однополчане, сидя за стойкой американского бара подшофе, воображают победу Японии в фашистском све-

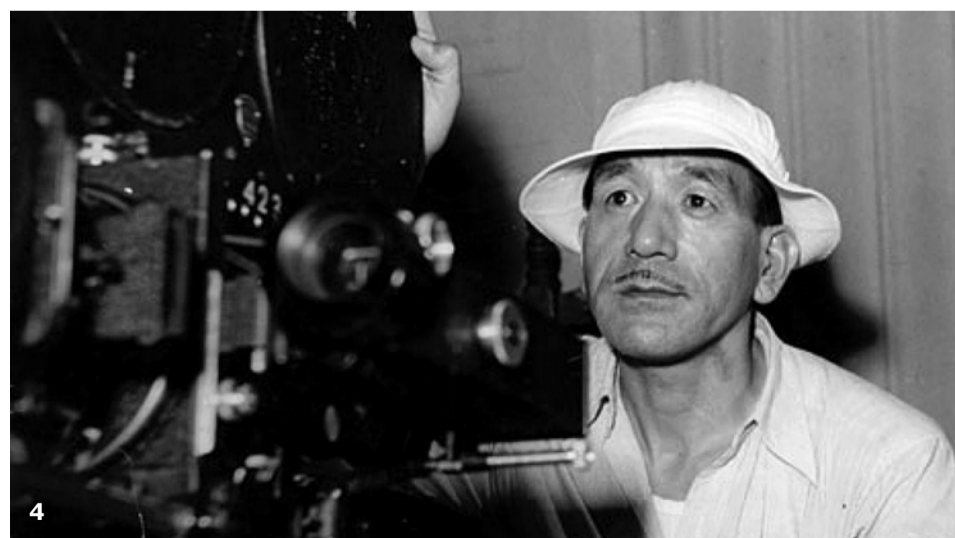


те. «Если бы мы победили, эти светлоглазые яппи носили бы японские прически, жевали свою резинку и брэнчали на нашем сами сей». Через несколько секунд звучит спокойная реплика: «Тогда, может, и хорошо, что проиграли?». Герои переходят с саке на американский виски, а во многих других фильмах Одзу — будто бы не чувствуют разницы между этими напитками разной культуры и крепости. Молодая семья растрчивает бюджет на американские клюшки для гольфа и маленькую кожаную сумочку модного брэнда. Бывший школьный учитель Тывка, близкий к бродяжничеству, мечется между

1. Плакат к фильму «Вкус сайры» (1962), режиссер: Ясудзиро Одзу.

2–3. Кадры из фильма «Вкус сайры».

4. Ясудзиро Одзу на съемочной площадке.



«ты» и «вы» в обращении к бывшим ученикам, по удачному стечению обстоятельств получившим по жизни более высокий социальный статус. Главный герой Сюей Хираяма каждый вечер приходит в захолустную пивную, чтобы услышать военный марш, с которым неразрывно связана его молодость.

В «Поздней весне», первом фильме «трилогии Норико», постоянный актер Одзу, Тисю Рю, произносит слова, кажется, исчерпывающие экзистенциальные метания, всех его героев, почти всегда овдовевших отцов семейства (для Одзу возраст актеров никогда не был принципиален): «Если они не выходят замуж, ты беспокоись». А если выходят, ты чувствуешь себя брошенным». У него сухое лицо добряка-терпилы: не сходящая улыбка, усы лезут в рот, говорят — кивает, наливают — пьет, мямлит под нос: «не смогу отказаться». Во «Вкусе сайры» его герой сразу, как только подходят к концу вступительные титры, из труб перестает валить дым и придурочный музыкальный мотив сменяется шорохом пленки, будто бы репетируя, с почти что неуловимой, но ясно ощущаемой грустью,

говорит молоденькой подчиненной: «Скоро и вам жениться». Неловкая фраза в полной мере характеризует его трагедию, трагедию отца, неспособного отпустить, и все-таки из навязанной морали всегда отпускающего.

Протагонист, растерянный, как и автор, полфильма решает женить-не женить. Прошлое травит воспоминаниями о счастливом браке, подбрасывает озлобленных женщин, живущих с отцами-пьяницами. Разум шепчет: привычное невосстановимо. Дочь кричит: «Не хочу!»

На протяжении всей жизни Одзу снимал кино о людях своего поколения, не попытавшись испробовать на себе и доли их жизни. Он, не в пример многим из своих героев, прожил с матерью до последнего дня (дня смерти и дня рождения одновременно). Кажется, его смогла бы понять только Норико, и Одзу посвятил ей трилогию, такой же верной, но одинокой, мудрой, но неопытной, желающей нарушить общественный уклад ради счастья семьи. Не выдал ее замуж, даже в «Поздней осени» (1960), одном из своих последних шедевров, Одзу увековечил в Сэцую Хара сразу два образа — вечно

молодой вдовы и бесконечно старой девы, неспособной оставить родителей.

В поздних фильмах внимание как раз приковано к родителям-старикам, не всегда доживающим до финала (неважно, свадьба это или кремация), впервые у Одзу вопиюще-экзальтированного. Им посвящена «Токийская повесть», его общепризнанная эпитафия. Там едва похоронив мать, дети, забывшие о родителях еще задолго до ее смерти, увозят полюбившиеся им вещи из родного дома, оставив отца один на один со стремительно угасающей жизнью. Полный людьми в начале фильма, дом становится мертвенно-опустевшим к его концу. Образ-знак кино Одзу — старик, оставшийся в одиночестве в безжизненных интерьерах такого дома.

Снова «Вкус сайры». В кадре — лыка не вяжущий Тисю Рю, разлученный с дочерью, со слюной и слезой, стекающими по подбородку. На горизонте — лишь прошлое, где ты всегда капитан. Камера пролетает по пустому жилищу. Пока играет мелодия, с которой после смерти Ясудзиро Одзу ассоциируются только ситкомы, мы чувствуем, что осиротели.

РАДИОКУЛЬТУРА

ЭЛЕКТРОТЕАТР У МИКРОФОНА С БОРИСОМ ЮХАНАНОВЫМ

В ЭФИРЕ РАДИО КУЛЬТУРА ПО ПЯТНИЦАМ В 18:05 ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

ИЗДАТЕЛИ: БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ,
ЛЕНКА КАБАНКОВА
СОВЕТ ПОПЕЧИТЕЛЕЙ: АЛЕКСАНДР ДУЛАРАЙН, ИННА КОЛОСОВА,
ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ, СЕРГЕЙ ПОКРОВСКИЙ, МИТЯ ГОРЕЛИК
УЧРЕДИТЕЛЬ: СИНЕ ФАНТОМ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА,
АЛИНА КОТОВА, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ,
ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН,
ГОРДЕЙ ПЕТРИК, ЕЛИЗАВЕТА ПОДКОЛЗИНА

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ
ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА
КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ
ОБЛОЖКА: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ



СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



www.cnftm.ru

www.electrotheatre.ru

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПИ № ФС77-48791 ОТ "02" МАРТА 2012 ГОДА
ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ ООО «СидиПрессАрт», Г. МОСКВА, УЛ. ЗОРГЕ 9А. ТИРАЖ 3000 ЭКЗ., ОБЪЕМ 2 П.Л. ЗАКАЗ № ТАРТ
ВРЕМЯ ОКОНЧАНИЯ РАБОТЫ НАД НОМЕРОМ: ПО ГРАФИКУ – 18:00, РЕАЛЬНОЕ – 18:00.

АДРЕС РЕДАКЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЯ, ИЗДАТЕЛЯ: МОСКВА, СКОРНЯЖНЫЙ ПЕР., 6.

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО