

**Евгений КАМЕНЬКОВИЧ:**

## «ЭКРАН—ПОЛНОЦЕННЫЙ ОРГАНИЧНЫЙ УЧАСТНИК СПЕКТАКЛЯ»

Беседовала Галина Шматова

**Галина Шматова:** *Расскажите, как возникла идея использования экрана в спектакле «Самое важное»? Каковы, на Ваш взгляд, его основные функции в постановке?*

**Евгений Каменькович:** Вообще я не являюсь большим сторонником использования визуальных электронных средств в театре, но, к сожалению, часто случается, что без них не обойтись. У меня есть студент в ГИТИСе на режиссерском факультете, который просто не представляет театр без визуальных эффектов. Я сначала жестко критиковал его, даже запрещал что-то, а потом перестал с ним бороться, потому что понял: он вырос в современном мире и не может мыслить по-другому.

Что же до «Самого важного», мы ставили, прежде всего, книгу, роман «Венерин волос». У произведения Шишкина сложная композиция: главы дневника Изабеллы перемежаются с рассказами Толмача. И экран, на котором высвечиваются названия глав, помогал сценически выдержать эту структуру. Вот первая и главная функция экрана в постановке.

Кроме того, для меня крайне важно, что перед началом спектакля и в антракте на экран выводится безумно красивый туристический фильм о Швейцарии [важная сюжетная линия «Самого важного»—линия русских эмигрантов, наших современников, отчаянно пытающихся получить швейцарское гражданство—*Г.Ш.*]. Это реальный рекламный фильм из турагентства. Я сам был несколько раз в Швейцарии, отчетливо понимаю, что «там хорошо», но жить в этой стране не смог бы: это какой-то «рай для пенсионеров», потрясающе удобный, комфортный. Именно такое ощущение мы хотели вызвать у зрителя, погружая его еще до начала действия в кинотелевизионную атмосферу «рая»,— это значимо для понимания эпизодов в швейцарском посольстве и постановки в целом.

Также с экраном в спектакле связана масса деталей, которые для меня очень дороги. Многие из них мы сочиняли совместно с артистами. Рождественские открытки начала XX века, возникающие на экране, колоссальные плакаты во славу русского оружия [дневники Изабеллы, главной героини спектакля, включают воспоминания о Первой мировой войне—*Г.Ш.*]... Все это как будто необязательно, но значимо. Вот еще деталь: когда идет эпизод о переселении горцев в сталинские времена, по экрану медленно ползет список погибших. Мне кажется, это удачный ход. Или сцена допроса в Швейцарии: Фрау П. задает вопросы по-немецки, допрашиваемый отвечает по-русски, а Толмач «переводит» его ответы на немецкий, осознан-

но переименовав их. Как перевести для зрителей такой «перевод» Толмача? Здесь не обойтись без экрана.

Вообще у меня есть такой недостаток—я очень люблю слово. Поэтому я часто делаю длинные спектакли, в чем каюсь. В «Самое важное» не вошло много прекрасных слов Шишкина, а те, что вошли, хотелось преподнести объемнее. Эпиграфами, выделениями ключевых фраз на экране мы отчасти компенсируем пропуски и расставляем акценты.

Подводя итог, можно сказать, что экран—полноценный, органичный участник спектакля.

**Г.Ш.:** *Были ли принципиальным выбором шрифта для обозначения глав, выделения основных фраз на экране?*

**Е.К.:** Да. Автор романа, Михаил Шишкин, как и главный герой спектакля Толмач, действительно работал переводчиком в эмиграционных службах, и его постоянным «рабочим инструментом» был ноутбук. Поэтому мы решили остановиться на простом, лаконичном компьютерном шрифте.

**Г.Ш.:** *В «Улиссе», как мне кажется, экран выполняет сходные функции: структурирующую и эстетическую...*

**Е.К.:** Вы знаете, изначально я был противником использования экрана в «Улиссе»: мне это казалось повтором. Но мне очень хотелось сохранить джойсовскую временную маркировку эпизодов: время, пульс времени очень важен в романе. То, что в «Улиссе» время того или иного эпизода наряду с его названием высвечивается на экране, для меня оправдывает использование экрана в спектакле. (Сходную функцию выполняет циферблат на сцене, но я не уверен, что все зрители обращают на него внимание.)

Кроме того, большую роль в романе Джойса играет море. Море в театре делают по-разному, и мне самому не раз приходилось решать море сценически. В «Улиссе» море—голубой экран. Может быть, это примитивное использование проекционного занавеса, но мне такое решение очень нравится.

Помимо этого экран в сочетании с театральным светом дает новые возможности для работы с человеческими фигурами в сценическом пространстве, для игры объемами, для создания силуэтов. И все-таки на протяжении работы над «Улиссом» меня не переставала мучить мысль о том, что для «Самого важного» экран более естествен, чем для Джойса.

**Г.Ш.:** *С Вашего позволения перейдем к «Рыжему». Наверное, Вы согласитесь со мной в том, что в этом спектакле отсутствует традиционный, «связный» сюжет. Как бы Вы охарактеризовали композиционный принцип постановки? Нет ли, на Ваш взгляд, в построении спектакля кинематографического начала?*

**Е.К.:** Начну свой ответ издалека. Много лет назад в Театре Сатиры у меня был спектакль «Роковая ошибка» по киносценарию Михаила Рощина—именно по киносценарию, хотя Рощиным была сделана и одноименная пьеса. Это простая, незамысловатая, но достаточно жесткая история девочки из ПТУ. Саша Боровский, тогда мой бессменный художник, создал совершенно потрясающее оформление для этой постановки: пять школьных досок, которые двигались в разных направлениях. Если угодно, это можно сравнить с киноплёнкой, если угодно—с экранами. Критика не случайно

отмечала кинематографичность спектакля: его эстетика и композиция (деление на эпизоды) были чрезвычайно кинематографичными. Я с радостью вспоминаю эту работу, она была жестко, честно сделана. Ее хорошо принимали зрители и профессионалы, режиссеры: на спектакле были Олег Ефремов и Анатолий Васильев. В работе над «Роковой ошибкой» я получил своего рода монтажный киноурок на всю жизнь. Исходя из формы киносценария, мы предварительно «раскадровывали» весь спектакль. Я до сих пор в процессе подготовки спектаклей работаю с карточками по типу старых библиотечных, стараюсь за столом все тщательно «раскадровать».

Ну а в «Рыжем» у меня была очень простая задача. Я пришел «на все готовое»: все сочинили Юра Буторин со товарищи [спектакль «Рыжий» вырос из самостоятельных показов стажерской группы при «Мастерской Фоменко», режиссер—Юрий Буторин, один из студийцев, Евгений Каменькович согласно программке—«руководитель постановки»—*Г.Ш.*]. Этот спектакль—езда в незнаемое. Как упорядочить набор стихотворений, не связанных сюжетом? Мне кажется, с точки зрения композиции важна идея поворотного круга, на котором зрители движутся от одного места действия к другому. Сначала мне представлялось, что круг, придуманный ребятами, необязателен, но потом я понял, что он совершенно необходим: он дает ощущение панорамы. Это круг жизни: мы же ходим каждый день по одним и тем же маршрутам. Например, мой «круг»: дом—ГИТИС—«Мастерская». Поэт, главный герой «Рыжего», пытается вырваться из кольца повторяющихся точек-остановок (Промзона, Общежитие, Парк, лирическая Крыша), но замкнутый круг остается замкнутым кругом. Я не знаю, насколько это кинематографично. Может быть, это похоже на съемки любительской камерой из окна экскурсионного автобуса.

Вообще сегодня кинематографичность можно найти во всем. Медиа заняли гигантское место в нашей жизни. Нельзя не согласиться с теоретиками культуры и философами в том, что мы давно существуем в каком-то искусственном пространстве, воспринимаем все через призму увиденного, услышанного и прочитанного. И спектакли, конечно, существуют в этой системе. Однако мне кажется, задача сегодняшнего театра—по возможности уходить от «медийности», искусственности нашей жизни. В театре очень важны по-настоящему живые моменты. Поэтому можно предположить, что в спектаклях будущего зрители будут чувствовать запахи, иметь возможность непосредственно касаться происходящего...

Борьба-сближение кино и театра—вопрос очень сложный, а быть может, совсем наоборот: просто нужно признать, что этот процесс будет происходить всегда. Я очень люблю фильмы, в которых ощущается театральность. Например, я посмотрел фильм «Начало» [«Insertion», режиссер К.Нолан—*Г.Ш.*], в нем «декорации» вырастают на твоих глазах, да еще в разных ракурсах!

**Г.Ш.:** *Расскажите о Вашем телеспектакле «После занавеса». Это Ваша первая режиссерская встреча с камерой?*

**Е.К.:** Нет, у меня когда-то очень давно был некий странный опыт... У нас был спектакль «Учитель русского» в театре Табакова. Можно сказать, эта постановка вернула к жизни Марию Владимировну Миронову... Во-

обще там была хорошая компания: Володя Машков, Саша Марин, недавно ушедшая из жизни Ира Петрова... И Алла Сурикова, которая дружила с Марией Владимировной, предложила перенести спектакль на киноэкран. Наверное, с моей стороны было большой ошибкой согласиться на это, потому что я ровным счетом ничего не понимал в кино. Алла очень деликатно готовила меня, потом на съемках предоставила свободу, хотя все жестко контролировала. Трудно сказать, что у нас получилось, скорее, это телетеатр, хотя у нас была даже экспедиция в Севастополь, съемки на натуре. Все же мне кажется, у меня вообще отсутствует профессиональное кинематографическое мышление. Но в любом случае хорошо, что работа Марии Владимировны осталась запечатленной на пленке. Так что небольшой опыт работы с камерой у меня был, но я его практически забыл к моменту съемок «После занавеса». Единственное, что помнил: нужно произносить «Мотор!»

Если говорить о телетеатре, мне очень жаль, что сегодня этот жанр почти исчез: он дает гигантские возможности. Прежде всего, это возможность дублей, повторов. Кроме того, постановка театрального спектакля—громоздкое и сложное производство. На изготовление даже самых простых декораций уходят месяцы. А в телетеатре при правильном подходе ты можешь легко осуществить свои мечты.

Мы сняли «После занавеса» за четыре дня, но до этого тщательно готовились к съемкам. У нас были очень хорошие актеры, сорежиссер, художники (ученики Дмитрия Крымова Валя Останькович и Филипп Виноградов, они непосредственно участвовали в действии), замечательная бригада операторов... Мы снимали в удивительном месте—в макетной мастерской «Школы Драматического Искусства» у Игоря Попова, в театре у Васильева. В съемках было задействовано большое количество камер, может быть, слишком большое.

Рубрика телеканала «Культура», в которой вышел спектакль, называется «Домашний театр». В этой связи к нам пришла, как мне кажется, счастливая идея—мы сделали домашний театр напрямую: пригласили как зрителей родственников и снимали их реакции, открыли театральную кухню (показали, как во время действия Валя и Филипп работают со светом, бутафорией, декорациями). По-моему, этот прием органичен и мог бы получить еще большее развитие.

Я помню великие советские телеспектакли. Секрет Эфроса, как мне кажется, до сих пор никто так и не смог разгадать. Например, «Страницы журнала Печорина», телеспектакль, который и сейчас у меня в голове: казалось бы, все так просто, крупные планы... Но, в то же время, я уверен, что телетеатр должен иметь разные формы и жанры. Сегодня съемка спектаклей часто связана с интернет-проектами. Я знаю, что существуют эксперименты, в которых постановка транслируется в сети, а потом зрители выбирают финал путем прямого голосования.

В разговоре о телетеатре важен еще один аспект. На спектакли Додина, Женовача, Фоменко не могут попасть все желающие. Телетеатр способен исправить положение. Я вообще считаю, что должен быть отдельный телеканал, транслирующий телеспектакли. Это было бы полезно и зрите-

лям, и театру. Я, например, давно не получал такого удовольствия, как в работе над постановкой «После занавеса». Хотя я жалею, что мне не хватает опыта в этой области. При просмотре результата что-то хотелось поменять, исправить. Если в театре я представляю, как можно регулировать темпоритм, то на экране я пока только примерно это предчувствую. Например, мне предстоит еще долго разбираться с монтажом, который дает уникальные возможности не только для смены ритма, но, прежде всего, для акцентирования главного.

Вообще я был бы рад, если бы кто-нибудь из моих студентов режиссерского факультета ГИТИСа занялся не просто театром, а телетеатром. Может быть, так и будет...

**Г.Ш.:** *Напоследок хотелось бы спросить, как Вы оцениваете театральные эксперименты своих коллег с использованием различных кинематографических средств? В частности, работы Робера Лепажа...*

**Е.К.:** Робер Лепаж—гений, и это даже не стоит обсуждать. Я видел его «Обратную сторону Луны», когда ее привозил в Москву Чеховский фестиваль—потрясающая постановка, видел его моноспектакль «Иглы и опиум» в Лондоне... Многочасовой «Липсинк» Лепажа игрался во время Чеховского фестиваля 2009 года на сцене «Мастерской Петра Фоменко». Я специально приходил к ним на репетиции, но секрет Лепажа остался для меня нераскрытым: все же непонятно, как он все это придумывает! На мой взгляд, прелесть Лепажа в том, что в его спектаклях все очень просто: нет никаких безумных лазеров, спецэффектов. Кино- и телевизионные элементы используются настолько естественно, неназойливо, они—как равноправный партнер артистов на сцене. Мне не хотелось бы никого критиковать, но у Касторфа, например, на мой взгляд, это менее убедительно. Путь Лепажа—его собственный путь, он какой-то, простите за слово, очень изящный.

Когда на Чеховском фестивале была большая программа Лепажа и параллельно шел набор на мой режиссерский курс в ГИТИС, я говорил абитуриентам: «Хотите попасть на режиссерский факультет? Попадите на спектакли Лепажа!» Они попадали, чему я очень рад. Думаю, это было для них весьма полезно.

---