

**Дмитрий
Крымов**

КУРС

**Разговоры
со студентами**

Театральная серия

Дмитрий Крымов

Курс. Разговоры со студентами

«НЛО»

2023

Крымов Д.

Курс. Разговоры со студентами / Д. Крымов — «НЛО»,
2023 — (Театральная серия)

ISBN 978-5-44-482321-5

Новая книга Дмитрия Крымова — это записи занятий со студентами ГИТИСа, будущими театральными художниками. В этих разговорах, порой обрывочных и фрагментарных, да и по форме далеких от того, что принято называть «курсом лекций», находится главное — способ разобраться в собственных мыслях и в собственной художественной палитре, способ понять, что ты хочешь донести до зрителя и как воплотить задуманное. Размышляя о литературе и искусстве, исследуя примеры мирового театрального и художественного опыта и уходя от привычных трактовок знакомых образов, Крымов объясняет своим собеседникам необъяснимое — как «понять себя, найти себя и не стесняться этого».

ISBN 978-5-44-482321-5

© Крымов Д., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

Мария Трегубова. Предисловие	6
От автора	7
1 сентября	8
10 сентября 2019 года. Поэзия	9
Петя. Восход	15
С Марусей. О правде	16
Мартын. Барокко	19
Нью-Йорк	22
Закат. Рассуждения и манипуляция	23
18 ноября	26
Катя. Пушкин	28
10 сентября. Вторая часть. После перерыва	33
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Дмитрий Крымов

Курс: разговоры со студентами

© Д. Крымов, 2023

© М. Трегубова, предисловие, 2023

© Е. Корнеев, макет, обложка, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

* * *

Мария Трегубова. Предисловие

До поступления в ГИТИС я окончила художественное училище с твердой пятеркой в дипломе по специальности «Художник театра» и не менее твердым и отчаянным ощущением абсолютной беспомощности в полученной профессии. Замечательные педагоги научили многому: штриховать кувшины, лепить мышцы, натягивать холсты и смешивать краски, делать подмакетники, аккуратно изготавливать разные предметы в двадцатом масштабе... Но чем дальше, тем сильнее было чувство полной потерянности и безнадёги. И все полученные практические знания как будто не приближали к возможности открыть потайную дверку в каморке папы Карло, а только помогали в раскрашивании очага, нарисованного на холсте, за которым эта дверка спрятана.

Сценография – одна из тех профессий, которой очень сложно научить. Потому что это не столько набор умений, сколько выработка особого способа мышления. Когда ты начинаешь мыслить не только картинкой, но и действием, не только пространством, но и игрой, не только образом, но и драматургией. Когда начинаешь все пережитое автоматически переплавлять в строительный материал для спектакля.

Пока я пыталась проткнуть своим длинным деревянным носом холст с изображением очага и думала, где взять золотой ключик, я поступила в ГИТИС на курс Крымова, и он, не раздумывая, содрал этот холст, вышиб ногой тайную дверку и ввалился в Страну чудес, прихватив с собой меня и тех, кто был готов к этому дикому путешествию.

Эта книжка – возможность подслушать, подсмотреть, унюхать и пощупать что-то невидимое, беззвучное, неосознаваемое... Это странные, сбивчивые, мучительные разговоры и размышления во время уроков. Диалоги со студентами и монологи на отдельно взятые темы. Анализ поэзии, прозы, живописи, истории, повседневной жизни вперемешку с моментально возникающими и парадоксально развивающимися фантазиями, которые как будто на глазах обретают плоть и превращаются в готовые спектакли, которые остается только поставить. Здесь нет рецептов, как сделать хорошие декорации, нет понятных и знакомых инструментов, нет алгоритмов, нет «передачи профессиональных знаний».

Здесь есть главное – способ мышления, открывающий дверцу. А там, в Стране чудес, уже и кувшины как-то штрихуются, и краски мешаются, и макеты делаются, и все необходимое как-то само собой подтягивается как магнит к холодильнику. И, главное, становится понятно, зачем все это нужно.

От автора

Это случайно сохранившиеся и расшифрованные записи наших разговоров с моим последним курсом в ГИТИСе.

Катя, Маруся, Петя, Мартын, Варя, Мика, Ляля, Нина, Аня, Валя и Арина.

Разговоры происходили по зуму в эпоху пандемии, когда нельзя было видиться очно, и записывались они для того, чтобы передать послушать и посмотреть тем, кто на занятиях не был. Так что то, что они сохранились, – чистая случайность. Но как ни смешно, именно в этот период, именно в этих разговорах были найдены крупинки того, что, может быть, поможет другим студентам, начинающим художникам и режиссерам, – избежать той тупой растерянности в начале работы, которая так хорошо была мне знакома в первые годы моей работы театральным художником.

Кто я? В чем замысел? Что вообще это такое? Как не потеряться, когда перед тобой Толстой или Пушкин? Как рассказать их историю, одновременно рассказывая свою? Все эти и подобные вопросы я знаю на ощупь, эти камни на дороге – мои камни. И, может быть, наши разговоры с курсом на эти темы помогут кому-то не сойти от них с ума и не до кости ободрать руки и колени.

Никакой стройной системы тут нет. Есть, я полагаю, некоторые мысли и та свобода, которая досталась мне этими самыми руками и коленями.

Обрывочность этих записей – это несохранившиеся разговоры. Я не хотел их дописывать, чтобы как-то на уровне физического образа показать – это только часть.

Зум для занятий с художниками – это ужасно. Когда сидишь с ребятами в одной комнате, то самое главное, как и в спектакле, происходит в паузах. А тут надо все время разговаривать. Но благодаря зуму часть этих разговоров, которую вы держите в руках, сохранилась и, надеюсь, принесет кому-то пользу.

Р. S. Я решил оставить так называемую «ругань», во-первых, потому, что во многом из этого и состояло наше общение, а во-вторых, я надеюсь, именно тут видно, как я их любил.

Р. Р. S. Еще я хочу выразить благодарность ГИТИСу, в стенах которого я имел честь работать двадцать лет со многими замечательными людьми, моим студентам всех лет, незаписанные беседы с которыми стали невидимым фундаментом этой книги, и отдельно – бабушке моего студента Пети Вознесенского Елене Дмитриевне Вознесенской за самоотверженную расшифровку километров видеозаписей наших занятий.

1 сентября

...В чем особенность обучения здесь?

Первое. То нервное, беспокойное, непонятное, липкое и тревожное, стыдное, свое – разложить по полочкам и окунать туда кисть. Все остальное использовать как очень важные, но вспомогательные инструменты. Понять себя, найти себя и не стесняться этого, найти в себе боль и научиться работать с ней. Человек, у которого ничего не болит, – не художник, не надо себя обманывать.

Второе. Возвести умение пользоваться этим в профессию. Сочетать холодность хирурга с бешенством поэта.

Третье. Изучить пластику, гармонию, фактуры, композицию, умение видеть смыслы за всеми предметами и явлениями и нуждаться в этом. Считать простое чтение, смотрение, еду, игру, разговоры, езду в метро, хождение по магазинам пустым делом и зря потраченным временем, если в это время не анализировать то, что ты читаешь, видишь, нюхаешь или покупаешь. Завести блокнот, где записывать, зарисовывать, приклеивать то, что может пригодиться в дальнейшем. Цель – понять мир вокруг себя, понять, что тебе подходит, а что нет. То есть понять себя в сочетании с этим миром.

Четвертое. Читать хорошие книги, смотреть хорошие спектакли и фильмы, анализировать их. Они должны помочь тебе составить твою картину мира, помочь тем, что вокруг тебя настоящие художники занимаются тем же и в их работах можно найти подсказку к своим вопросам. Остальное не читать и не смотреть.

Пятое. Изучив и сделав первое задание, сделав его один, два, три, четыре, пять раз и перейдя ко второму, помнить, что во втором есть первое, а в третьем – первое и второе. А в седьмом – первое, второе, третье, четвертое, пятое и шестое. Только тогда занятия будут полезны и опыт будет накапливаться, превращаясь в мастерство.

Шестое. Никогда не говорить: «У меня не получилось, поэтому я не принес». Задания нужно приносить всегда. Вы, одиннадцать человек, имеете право звонить и писать мне, когда вам будет удобно.

Седьмое. Научиться самим ставить себе оценку, исходя из выбранных нами критериев.

10 сентября 2019 года. Поэзия

...«Лиловым мозгом разогрето, расширенное в духоту»... Со мной лично, я не знаю, может быть, и с вами, он поступает как боксер. Он просто делает апперкот, потом по шее так... А потом... (*Звук удара.*) И это еще полстихотворения! «Расширенное в духоту»... Ну, я уже просто переполняюсь... Притом что это все легко.

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст как стружья положил.
Он понял масла густоту, —
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А что произошло? А ничего. Колебание воздуха.

Как-то с Инной Соловьевой зашла речь о Булгакове, она говорит: «Булгаков – замечательный писатель, очень хороший писатель, просто очень хороший писатель. Лучший писатель второго ряда». Я говорю: «Ничего себе вы характеристики даете!» Она говорит: «Ну а что? Он же не гений». Я: «Да?» А она: «А что такое гений? Гений – это же движение воздуха, а это – Батюшков, два стихотворения...» И начинает читать Батюшкова, которого я не знаю...

Ну вот это и есть движение воздуха. Это то, что мы сейчас проходим, – движение воздуха, состоящее из колебания. Мы, как конструкторы, должны разобрать движение воздуха. Ну вот как самолет летит? Там же есть инженеры, которые совершают этот расчет, и эта машина железа начинает подниматься. Это же фантастика совершенная! Так вот и здесь – эта машина слов поднимается. Это движение воздуха!

А тень-то, тень все лиловей,
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

(*Пауза.*) Как интересно, мне иногда кажется... Я вот тут... Просто интересно даже... Просто бред, я не могу читать хорошие стихи вслух – начинаю плакать. Почему? Ну при чем здесь я? Это какая-то... Не знаю. Передо мной проходит какая-то такая турбулентность, вернее, я в нее как-то попадаю, и у меня реакция на это... на это движение воздуха. Это какая-то такая реакция, как бумажка эта... как она называется? Лакмусовая! Меняет цвет? Значит, тут что-то есть...

«А тень-то, тень все лиловей, свисток иль хлыст как спичка тухнет...» Что это значит? «Свисток иль хлыст как спичка тухнет...» Я не знаю, я даже не хочу знать, что это такое... Если у вас есть какие-то догадки, можете сказать. «Свисток как спичка тухнет...» Что это такое? Не знаю... «А тень-то, тень все лиловей... Свисток иль хлыст как спичка тухнет. Ты скажешь: повара на кухне готовят жирных голубей...» То есть я так понимаю: что-то сгущается. Это лиловое или лиловей... лиловей... Вот это «ли-ло-вей» – это сгущение... Если помните, у Булгакова в «Мастере и Маргарите» перед тем, как Варенуха превратился в вурдалака, его бьют в сиреневом саду... Там сиренью пахнет. И вообще – Булгаков, дьяволышка какая-то, в Москве лето, вот этот сироп теплый, сирень... Для меня вообще с какого-то года, как я это

прочитал, – это все одно. Сгущение... Сгущение тревоги. А вообще – что такое живопись? Это сгущение воздуха. Это материализация воздуха. Это создание мира из воздуха, собственно говоря. Мазки же в общем-то – это физическое что-то, но если ты положишь красное с синим правильно, то они начинают расступаться и появляется воздух. Это создание пространства. Мне когда-то один художник говорил, что живопись – это создание пространства. Я тогда не понимал, в чем дело. Это действительно создание пространства, даже если это Мондриан или там, не знаю, Поллок, где пространства, кажется, нет... Это создание пространства посредством воздуха. Всмотритесь в пространство между бутылками Мондриана – там же все дрожит и колеблется. Неважно, это реалистическая живопись или нет...

«А тень-то, тень все лиловой, свисток иль хлыст как спичка тухнет, ты скажешь: повара на кухне готовят жирных голубей». Вот тоже... Как-то даже глупо говорить, но при чем здесь «повара на кухне, жирные голуби, ты скажешь»... С кем он разговаривает? «Ты скажешь, повара на кухне»... С кем он разговаривает? Это стихотворение написано в таком году, когда уже повара жирных голубей не готовили на кухне. Это все после революции уже было, тридцатые годы. С кем он разговаривает про импрессионизм? Мне очень интересно. В эти страшные тридцатые годы с кем он разговаривает про импрессионизм? И у кого ответ на его вопрос может быть: «Ну, это повара на кухне готовят жирных голубей». Ничего себе собеседник у него! Это кого, меня он имеет в виду?.. А... Спасибо большое, Осип Эмильевич. Вы такого представления обо мне, что я вырастаю в собственных глазах... Вы вообще ко мне относитесь грандиозно! Я бы не додумался так сказать «повара на кухне готовят жирных голубей»... И дальше кончается: «угадывается качель...» Я даже, кажется, знаю, о какой картине идет речь. Там дорожка какая-то, сирень, кто-то там маленький вдалеке...

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

«Угадывается качель, недомалеваны вуали...» Недомалеваны вуали... Как это можно так сказать? Малевать... Вуаль – это же что-то аристократическое, женское такое... «Недомалеваны вуали...» Это как сказать: недомалеваны бриллианты. Но зная, скажем, Веласкеса, именно так и можно сказать. Если вы видели его картины, то вблизи – это малевание... Малевание, малевание – ух! Малевание, малевание – опа! Это абсолютно толстой кистью написано все. Это живопись. Это какое-то фехтование красками с пространством... «Угадывается качель, недомалеваны вуали, и в этом сумрачном развале уже хозяйничает шмель»...

Чем кончается? Что он создал жизнь. Шмель так просто не прилетит. Там же не нарисован шмель в картине? Вряд ли там шмель нарисован. Какая-то точка, что ли, нарисована? Он что, увидел, что там шмель? С лапками?.. Это же не импрессионизм... Но картина создана так, что вот с этим обмороком сирени, этими жирными голубями, качелью, вуалью недомалеванными, настоящий шмель принял все это за свое.

И что он сделал? Он представил нам картину, представил нам стиль, представил нам свое восхищение и преклонение перед этим. И при этом остался самим собой. Вот что здесь есть. При этом он гордец. Вообще, Мандельштам – он гордец. Маленький гордец. Знает себе цену. Он известен тем, что он Алексея Толстого по морде ударил, за это и сел. За что? За что ударил или за что сел? Ударил за то, что тот был «советский граф», как его называли – «красный граф». И вот этот советский граф что-то ему сказал, и он ему по морде съездил. За пошлость. Красный граф – это пошлость. Толстой был ему не ровня: Мандельштам был в четыре раза меньше Толстого – и съездил! И стал выше. И в этом обращении с великой

картиной импрессионизма тоже есть гордость, но гордость такого же, такого же – только в литературе. Он с равным общается, вот что здесь есть. Вот на самом деле что здесь есть.

Я сейчас скажу очень спорную вещь. Вот возьмем какое-нибудь стихотворение Бродского. Он как бы с тобой разговаривает, ты для него Коля, вот он так с тобой и разговаривает... А этот, он тоже к тебе как бы обращается, но он как-то на тебя не смотрит, что ли, он какой-то, не знаю... в костюме. Это какое-то гордое отстранение и от объекта, о котором он пишет, и от того, кому он это говорит. Хотя объект может быть ему удивительно интересен и нервен. Отстранение, доходящее до высокомерия. Там есть многие простые вещи... Когда он сидит на кухне с женой... Ну как «простые»?.. Он о посадке своей говорит, они же сидят и ждут ареста. Керосином пахнет... Но все равно в этом есть какая-то статья, шомпол там такой есть, не знаю... стальной шомпол. Бродский пишет в свитере, а этот – в сюртуке или, я не знаю... во фраке. Вот, например, это. (*Листает книгу.*) Можно любое просто... Вот:

Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч!
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница-речь.

Мастерица виноватых взоров. Это же... Он понимает, что она с ним делает? Понимает. Он над этим даже немножко иронизирует: это не просто виноватые взоры, и я расклеился, а ты – мастерица этих взоров, и я просто кайфую от этого. Ты – мастерица. И в этом есть ирония и к себе, и к ней...

«Мастерица виноватых взоров, маленьких держательница плеч». Что тут скажешь? Держательница. Что это? Это как держать акции? Она держит его акции. Она держит свои узенькие плечи и знает, что она держит. Это он не жене пишет, у него была любовь, это он ей пишет. А вообще, такое стихотворение нельзя написать просто так. Это надо написать кому-то с какими-то очень сильными чувствами.

«Усмирен мужской опасный норов, не звучит утопленница-речь». То есть я молчу, да? Но как это сказано! Мастерица виноватых взоров... Она усмирила его опасный норов. Усмирен. Но горд при этом.

Ходят рыбы, рдея плавниками,
Раздувая жабры: на, возьми!
Их, бесшумно охающих ртами,
Полухлебом плоти накорми.

«Ходят рыбы, рдея плавниками». Ну, тут все... При чем здесь рыбы? «Раздувая жабры: на, возьми! Их, бесшумно охающих ртами, полухлебом плоти накорми». То есть он, наверное, себя... Ну как вот рыбу кормят хлебом... Она вот плавает, рдея плавниками. «Бесшумно охающих ртами»... Охающих – это тоже образ. Они охают, потому что они в воде, они в другой стихии... дышат. Дышат и просят.

«Их, бесшумно охающих ртами, полухлебом плоти накорми». То есть он себя с ней чувствует как рыба с кормящим... Он сидит перед этой с виноватыми взорами и маленькими плечами и охает. Она может его накормить... Образ. Он его нашел. Нашел, взял, сохранил, передал, теперь он мой. (*Листает книгу.*) Ну, тут много. Не буду все читать... «День стоял о пяти головах...» Понимаете, что это такое, да? Это же церковь о пяти головах – четыре сбоку, одна в центре, это пятиглавая церковь. Стоит церковь о пяти головах. «День стоял о пяти головах». То есть он стоит так гордо, так красиво, так закономерно и так божественно, как церковь. Это все в двух словах. «День стоял о пяти головах». Ведь что такое образ? Это не метафора. Вот

если сказать: день стоял, как церковь о пяти головах. Это метафора. Метафора – это вообще перенос смысла. Потому что мне говорили, что в греческом языке метафора – это перевоз. Мне кто-то говорил, может, это неправда, что в Греции такси ловят – метафорá! (Смех.) Ну, в смысле, перевези, довези. Не знаю... Но вообще-то это перенос смысла, это перенос. Когда видишь одно и это напоминает тебе другое... Есть церковь, есть день, а мы их – раз! – и соединили. Метафора – это как бы нижний уровень образа. Образ – это оформленная метафора. Сжатая. День стоял о пяти головах – это уже образ. Что-то пропущено. Пропущено, и надо догадываться. Образ рождается у тебя в голове, это твоя работа, и в этом его сила. «Недорисованы вуали»...

Или вот:

Мой щегол, я голову закину,
Поглядим на мир вдвоем.
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?
Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли, до чего щегол ты,
До чего ты щеголовит?

Просто разговор со щеглом? «Мой щегол, я голову закину»... Вообще можно ёкнуться. Собственно, когда мы читаем Гоголя, мы же знаем, что это был за человек, кто-то больше, кто-то меньше, но знаем – от чего он умер, кто он был, как он с Пушкиным, как он с женщинами, как он с царем, с судьбой, со своим творчеством, с талантом, со смертью как... Вот мы читаем его, и мы знаем, кто это написал. И это обогащает наше восприятие. А если мы читаем Мандельштама, то надо знать, кто это был, какого он роста был, какой национальности, какая у него была жена. Прочитайте, у Бродского есть эссе замечательное. «Надежда Мандельштам» называется. Это сумасшедшее совершенно чтение.

«Мой щегол, я голову закину, поглядим на мир вдвоем»... Вообще-то он сам как щегол. Кто-то делал на прошлом курсе, не помню кто... Я давал разных поэтов, и одной девочке достался Мандельштам. Она где-то нашла и принесла клетку, а там дохлая птичка. И это было так больно.

«Мой щегол, я голову закину, поглядим на мир вдвоем». Это же одиночество, это же символ одиночества... Это он с кем разговаривает, с птичкой? Я закину голову, поглядим на мир вдвоем. Это образ одиночества на самом деле, когда с птичкой разговаривают таким образом.

«Зимний день, колючий, как мякина»... А мякина разве колючая? Наверное, колючая... Чудится за этим правда...

«Зимний день, колючий, как мякина». Тут вообще можно после каждой такой строки дацзыбао вывешивать на стенку и отдыхать. И думать, почему ты не такой, сколько тебе километров надо идти, в какую сторону, чтобы приблизиться к такому мышлению, а может, к нему и не приблизишься, я не знаю. Просто, может, к нему не приблизишься...

«Зимний день, колючий, как мякина, так ли жестк в зрачке твоём?» То есть он ему предлагает посмотреть наверх, а потом смотрит на него, как в его зрачке отражается зимний день. То есть я понимаю. Я понимаю – одиночество. В четырех фразах. Он предлагает посмотреть наверх, потом смотрит на него. И я понимаю, что это происходит зимой, в колючий морозный день. Вот образ. Сказал два слова, а словил груду смыслов. Образ одиночества.

«Хвостик лодкой, перья черно-желты»... Посмотрел на глаз, а потом взгляд пошел дальше, начал его описывать. «Хвостик лодкой, перья черно-желты, ниже клюва в краску влит»... А потом он его как бы полюбил и обращается как к брату, вот как к этой «узенских

держательнице плеч». Он так же и к птичке: сознаешь ли ты, щегол, до чего ты щеголовит... Убийственно, убийственно просто, «щеголовит»... Господи, сколько нежности.

Сейчас, я еще что-то заложил. Вот. Это Цветаева. «Ладонь» называется.

Ладони! (Справочник
Юнцам и девам.)
Целуют правую,
Читают в левой.
В полночный заговор
Вступивший ведай:
Являют правою
Скрывают левой.
Сивилла – левая:
Вдали от славы.
Быть неким Сцеволой
Довольно – правой...

Вообще, нужно многое знать. Я вот не знаю, что такое «Сивилла – левая». Я знаю, что Муций Сцевола сжег свою руку в Риме, на свече, чтобы доказать там что-то... Наверное, правую, конечно. Когда понимаешь – радость. А она, Цветаева, из этого состоит, из этого античного, из античного целого, которое мы так щиплем, как пирожок у метро кусаешь, когда голоден. А она из этого состоит...

Ладони! Справочник юнцам и девам... Это вот как вилку надо с левой стороны, справа – нож. Культура еды, да? А она – культуру ладони. «Целуют правую» – я не знал, думал, все равно, да и не думал вовсе, честно говоря... Ну, как бы сейчас это уже редко делают. Значит, женщина подает правую руку... А читают в левой. Ну это естественно вообще-то, думаешь, кто будет в правой читать?... Даже на сцене – кто будет в правой читать? Читают в левой...

В полночный заговор
Вступивший ведай:
Являют правою,
Скрывают левой.

Задумаешься, ведь действительно, так и есть. Путеводитель по культуре. Через ладони. И все это может понадобиться тебе ночью, днем ты как-то, может быть, обойдешься... А вот ночью тебе понадобится этот полночный заговор, заговор посвященных. Ладно, сейчас не будем разбирать. Это все куда-то затягивает, затягивает, затягивает...

Мы привыкли все время хи-хи, ха-ха. И вы, и мы, все. Сейчас такое время, что хи-хи и ха-ха. Мы так боимся выражения прямого чувства – ненависти, любви, гадости, презрения – любого чувства, что мы это закрываем иронией, скепсисом, юмором. Это привычка как бы интеллигентных людей, ну как бы пошутить на серьезные темы. С этим нужно быть очень осторожным, потому что не заметишь, как захихикаешь что-то серьезное. Если мы не решаемся, если мы не осмеливаемся быть серьезными, если мы не чувствуем в себе силы профессиональной и, главное, душевной быть прямым, быть серьезным, то что-то в нас не так, я уверен, просто я уверен. Надо уметь... Если ты умеешь – потом закрывай. Я все равно пойму, что ты умеешь. А закрывать, не умея это делать, это очень опасно, это магазин «Пятерочка», это как бы за пять копеек красной рыбы купить. Это осетрина второй свежести. Так не бывает, просто не бывает, это надо понять – просто не-бы-ва-ет. Какие доказательства? Вот они: Мандельштам, Пушкин, Бродский, Пастернак, Булгаков... Те еще ерники. Пожалуйста! Кто Москву осмеивал

вот так: теплый апельсиновый сироп, пошляк в клетчатых штанах, кот какой-то ходит... Но тут же – «в белом плаще»... Это же встык! «В белом плаще с кровавым подбоем шаркающей кавалерийской походкой...» И оттуда тебя начинает озноб бить. Ах ты шутник! Бум-бум, бум-бум... Только что голова полетела, хи-хи, ха-ха... и тут же это. Надо знать, надо знать ценность слова, ценность своей жизни и своей работы. Тогда есть к чему стремиться, понимаете, есть к чему стремиться, тогда это все не хи-хи. *(Перерыв.)*

Петя. Восход

Крымов. Так, Петя. «Восход солнца». Объясни, пожалуйста, как ты сделал... Ты прислал такую штуку... Это ты кино сделал такое? Это что? Папа встает из-под одеяла? Фигура папы лежащая – это что?

Петя. Это настоящий папа, которого я разбудил.

Крымов. Я понимаю. Он что, лежит в подмакетнике?

Петя. Нет, он в кровати лежит. Я вокруг него все построил.

Крымов. А-а-а... Подожди, ты реально снял папу настоящего? И вокруг него построил как бы макет?

Петя. Да.

Крымов. Вот это я не понял, здесь очень темно. А как ты сделал это солнце, которое встает?

Петя. Я посветил фонариком.

Крымов. И когда он встал реально в своей кровати, он увидел справа и слева большой подмакетник, построенный вокруг него?

Петя. Ну да.

Крымов. И картина, и стена... Это просто стена вашего дома?

Петя. Ну да, комната нашего дома. Мне показалось, что это похоже на гору какую-то, из-за которой выходит солнце. Я просто стены сделал по бокам и портал... (*Пауза.*)

Крымов. Петечка, дорогой... Это просто супер. Правда, тут нет решения той задачи, которая была поставлена: работа с пространством подмакетника, с масштабом... Но само по себе это очень остроумно и симпатично. Нет, это действительно симпатично, я просто думаю, как это сохранить... Потому что сделать «восход солнца» через разбуживание папы – это не просто хорошо, это очень хорошо. Вот тебе и весь масштаб: прокрался утром в спальню, посветил фонариком и разбудил папу. И солнце встало! И юмор здесь, не просто юмор, а юмор какой-то человеческий, нежный при этом, и рискованный, потому что папа может рассердиться, в конце концов, что ты его разбудил... Это выкидывать нельзя. Когда видишь такое, думаешь: а может быть, к черту все эти масштабы, все эти подмакетники, а?..

С Марусей. О правде

Крымов. «Пространство больного человека»... Так, Маруся, смотри. Вот здесь цепочка есть, но она маленькая. Цепочка в два звена. Я бы определил так: «Ага, она сделала комнату не мрачную, черную, а вот такую полосатую – мягкую. Ага, это больной человек – значит, наверное, это диван, на котором он лежит...». Дальше у меня цепочка не идет. Цепочка моего чувства не идет, не идет и все. То, что сумасшедших, говорят, сажают в такие камеры, обитые мягким, чтобы они не побили себе головы, я понимаю. Понимаю, но не чувствую, потому что ты сразу мне все показываешь... Даже не объясняешь, а показываешь. Есть такое понятие – «польский плакат». Когда-то в восьмидесятых годах... Не знаю, как сейчас, сейчас у них другие заботы, но тогда Польша была для нас крайним Западом: издалека информация не шла, и журнал «Америка», который сейчас смешно взять в руки, был просто кусок свободы, очень редко получалось посмотреть этот журнал... Так вот понятие «польский плакат» означает: если афиша «Короля Лира», то это корона и с нее капают капли крови.

Маруся. Я взяла этот матрас, потому что это те ватные советские матрасы полосатые, которые до сих пор есть в плохих больницах, и если с них снять хлопковую простыню, то они все в ужасных пятнах и ужасного вида. Для меня это история про ограниченность и при этом про униженность. Пространство больного человека.

Крымов. Ты не думаешь, что, если этот матрас реально стащить из больницы, скрутить его в рулон и просто засунуть в подмакетник, было бы лучше?

Маруся. Я попробовала, но на самом деле он реально довольно большой и он просто вылезает из подмакетника...

Крымов. Ну и черт с ним – пусть вылезает. Ты говоришь про этот матрас, а я думаю, что... Как тебе сказать... Вот настоящая кровь из пальца – это странная вещь: такая малость, а людей тошнить начинает, они падают в обморок. Но если ты сделаешь на заднике в театре выступающую кровь, это как польский плакат – корона с кровью. Мне кажется, польского плаката надо чураться, как бы его надо избегать, не надо его бояться, но знать, что это территория сопредельного государства, которое называется не Польша даже, а Польский плакат. А вот если, скажем, этот ужасный матрас, ужасный, запихнуть в подмакетник... И пусть себе вылезает. Конечно, нам неизбежно нужно будет в какой-то момент перейти роковую черту: делать то, что будет в 20-м масштабе работать, то есть делать в макете то, что потом, увеличенное в двадцать раз, будет эмоционально работать так же. Это часто бывает большой проблемой. Но я хочу еще поиграть, как будто масштаба нет, как будто для нас есть этот кубик, просто кубик – и делайте что хотите, только поймите волну. Потому что я боюсь на самом деле переходить в масштаб, я знаю, что это такое. Я знаю, как скучно бывает, когда ты поставишь там, не знаю, ботинок в подмакетник, и так хорошо – уже «Оливер Твист» вместе с «Бедной Лизой»... А потом понимаешь, что, увеличенный, он будет сказочным, и милая нашему сердцу помойка уйдет... И будет в лучшем случае Андерсен в провинциальном ТюЗе.

Но я сейчас не беру эту проблему с масштабом, просто эти твои подушки полосатые не передают того ужасного и брезгливого ощущения, про которое ты сама говоришь, потому что они не натуральные... Вот Боровский, «Утиная охота» во МХАТе. Там елка огромная в целлофане висела. Я тогда работал у него, прихожу: эта огромная елка, ель, просто ель, она завернута в целлофан, и там на дне болтается вода, и все это подвешено и висит такой тучей на сцене МХАТа. Просто огромная двенадцатиметровая ель, завернутая в целлофан, не завернутая даже, а такой полог из целлофана, и там вода плещется с хвоей. И внизу пол из брезента, из кирпичи, как сапоги делают. Я забыть этого не могу. Почему это «Утиная охота»? Почему елка в целлофане? Елка, целлофан, вода и хвоя – это как покойник какой-то. Тем более «Утиная охота» – там вообще-то про это. Какое там кафе «Незабудка» или квартира Зилова! Нет, это

глобальное пространство современного человека, космос, над которым висит то ли мечта, то ли покойник, завернутый в целлофан... Страшно, страшно. Елка настоящая, кремлевская такая елка, целлофан настоящий, вода настоящая...

Это не значит, что надо как Боровский. Можно по-разному. Я просто пытаюсь поймать и сформулировать мои чувства: почему здесь, у тебя в макете не возникает ощущения того настоящего матраса, о котором ты говоришь. А если засунуть этот матрас в подмакетник – дало бы мне это чувство «того матраса»? А? Вот засунули, и больше ничего нет. Вот ты говоришь, он будет выступать... Да фиг с ним, просто больше ничего нет! А может, человек уже умер и матрас свернули и сейчас в дезинфекцию пошлют, чтобы следующего положить? Засунули его сюда, как в какой-то склад, потому что положить-то его больше некуда, кроме как в наш подмакетник... Одиночество – это жестко и просто. И страшно. И больше ничего нет – грязный матрас в подмакетнике. Иногда лишние движения театрального декоратора мешают прямому току между твоим желанием и моим восприятием. Вот так. Понятно?

Когда-то давно, когда я еще учился в институте, я шел домой от Телеграфа... Был какой-то праздник, и все шли мне навстречу, я шел в другую сторону... Я вам, кажется, рассказывал... Я тогда понял проблему Гамлета, понял, что она существует. Сейчас мало что изменилось: все радуются, вернее, всем дана команда радоваться, на Тверском бульваре эти цветы безумные, какая-то голография на настоящей земле, устроены специальные проекторы, которые проецируют на землю листья, хотя кругом деревьев полно. Они проецируют такие листья, типа «как красиво»... Это абсолютный Апокалипсис безвкусыя и пошлости, закрывающий истинные проблемы. Так и в «Гамлете». Эта жирная сволочь пришла к власти и палит из пушек при каждом выпитом бокале. Где здесь одиночество? А вот это и есть: всеобщая радость и я, идущий в другую сторону, домой. Я тогда это понял, понял, как это дискомфортно... Тогда еще этих цветов не было, а теперь это все какой-то перебор праздничности. Это тоже пространство больного человека. Я в данном случае рассуждаю как больной человек, а Тверской бульвар для меня сейчас – это пространство моего больного восприятия.

Ну, это глупости. Понимаешь, все это не значит, что надо любоваться на записанный матрас. Но только не надо аккуратных пятнышек крови или какой-то там сукровицы, выступающих на удобно приготовленных подушках.

Сейчас пришло время, знаешь, каких-то ясностей, парадоксальных, острых ясностей. «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины, как шли бесконечные, злые дожди, как кринки несли нам усталые женщины, прижав, как детей, от дождя их к груди...» Это прошлый век. Это хорошо? Хорошо. Но это вот картина Решетникова «Опять двойка». Или Лактионова «Письмо с фронта». Хотя ничего плохого в этом нет, это же неплохие вещи... Я вот сейчас читал письма Пастернака и Цветаевой друг другу, и она из-за границы пишет, что забыла фамилию писателя, который написал замечательные дошедшие до нее стихи «Гренада, Гренада, Гренада моя». Она имеет в виду Светлова. Говорит, какие хорошие стихи. Цветаева говорит! Которая в простоте вообще не мыслит. У которой самые простые стихи про кладбищенскую землянику просто тебя топором по голове шарахают, и все. Ты видишь эту землянику красного цвета, могилы, и она говорит – съешь и подумай обо мне. Ну как тут вообще не зареветь? Как тут вообще не завывать волком? Я, например, натолкнулся недавно на ее фразу из дневников и даже выписал. Я сейчас ее не повторяю, она примерно звучит так, она очень сложная: «Как же нас обвинять в беспамятстве, если мы даже не помним, кто стоял на причале в то время, когда отходил пароход?» Вот вы даже не понимаете, о чем речь. А она пишет о том, что десять лет назад она уезжала на пароходе в эмиграцию, и кто-то стоял на причале в этот момент, и она не помнит этих лиц. И она говорит, ну что же тут обвинять, что я чего-то еще не помню, если я даже не помню, кто стоял на причале, когда я Родину покидала. Только фраза еще более закрученная, чем я сейчас сказал. Она так мыслит. И эта фраза штопором въелась в мой мозг. Вот просто – я ее прочитал несколько лет назад, и она до сих пор, этот штопор, вкручивается спираль за спира-

лью в мой мозг. Я не могу от нее отделаться, это удивительно. Не помним, кто стоял на причале, когда отходил пароход. Вот пространство больного человека. Почему нет? Море, пароход, кто-то стоит на причале, а она от Родины отплывает... Можно и по-простому, и по-сложному. Но «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», не знаю, для меня сейчас это слишком просто. Это «Теркин». Твардовский, он не перешел дальше этого уровня. Цветаева и Пастернак прыгнули дальше, они и сейчас живут с нами. Смешно, что Пушкин по своей простоте прыгнул так далеко, что он до сих пор с нами. Это очень интересно, он не писал сложно, но его легкость, его юмор и мальчишеское ребячество в стихах, оно прыгнуло дальше. Оно прыгнуло через двести лет, оно буквально с нами, я это просто чувствую, я даже не знаю, с кем так может быть... Как Шекспир. А Твардовский, например, остался там. Тут ей понравилась «Гренада», но даже и Светлов остался там. Светлов же не входит в наше ежедневное чтение, мы больше про Пастернака думаем, когда хотим подумать про искусство, чем читаем Светлова. Вот где эта правда и как она выражена? Хотя стихотворение «Гренада» очень хорошее, одно из моих любимых. Я обрадовался, что и ей очень понравилось. Когда я учился в школе, меня учительница вызвала, велела прочитать стихотворение, я выбрал «Гренаду» и начал читать. Она меня на середине остановила и говорит: «С выражением читай». А я его бубнил, как Бродский: Гренада, Гренада... Мне казалось, это завораживающий смысл, который прямо нервы на локоть наматывает. А вот с выражением – это польский плакат. «Возвращаясь к напечатанному»... Была такая рубрика в газете.

Мартын. Барокко

Крымов. Давайте быстренько пройдемся, как по клавишам – раз, два, три, четыре... Горящий самовар. Барокко!

Аня. Нарышкинское барокко...

Петя. Самовар – это такой космический корабль, который приземлился на Венеру. А Венера – это почти барокко...

Крымов. Отлично. Уверен, что Мартын об этом не думал.

Арина. У меня самовар с барокко не связался...

Ляля. У меня тоже не связался, больше связывается пламя с барокко...

Нина. У меня больше это связывается со Средневековьем. Просто по силе духа... Это железо, которое не сгорает...

Арина. У меня лично неприязнь к самовару. Барокко – это чрезмерность, самовар – это тоже чрезмерно. А горящий самовар – я вообще ничего хуже в жизни не видела. У меня есть сильный эмоциональный отклик, но он очень негативный. Не знаю, я на даче сижу, у всех вокруг самовары. Это какой-то предмет очень вызывающий. У всех моих знакомых есть самовары. Какое-то русское, ужасное, кичевое... Меня самовары всегда напрягали...

Крымов. Замечательный монолог. Надо расширить и записать. Вы помните про письма, которые вы мне не написали? Пусть они вам спать не дают, захотите выспаться, придется написать, пусть они вас душат ночью. Я тоже к самовару отношусь ужасно плохо, хотя это глупо звучит. В этом есть какой-то старообрядческий вызов, какие-то купцы, мы такие русские люди... Ну, поставь чайник, ну что ты выпендриваешься? Они даже в антикварных как-то кучкуются... Я люблю антиквариат, я хожу в такие магазины – там медные латунные ручки старые продаются, я думаю, господа, как хорошо! У нас на каждой двери уже есть такая ручка, уже некуда их покупать, но тем не менее я хочу купить. Если кому-то подарок сделать, я с удовольствием покупаю ручку и дарю человеку: не знаю, нужно – не нужно, но это такая красота! А рядом стоят самовары... Ручки почти все – прелесть, а вот самовары... Я думаю, фу, какая гадость, как таракана увидел. Почему? Я даже не знаю.

Петя. А вы когда-нибудь пили чай на шишках из самовара? Не знаю, с сушками, на даче. Я несколько раз в жизни пил. Это же такой очень русский образ, он встречается часто. Как сосну пьешь, очень странно и интересно попробовать. Как будто чай с добавками. Ведь разные чаи бывают. Это передать нельзя. Это не очень долго – полчаса, он вскипает и очень вкусно пахнет. Дымится так... На даче самовары у всех стоят на верхних полках и ими никто не пользуется. Но стоит один раз попробовать, не знаю, мне было приятно... Советую преодолеть эту неприязнь и попробовать.

Крымов. Я попробую... Действительно, если бы попробовал, может, по-другому к нему относился...

Арина. Я пробовала, мне не помогает. Папа делал чай на шишках – это прекрасно, а чай на шишках в самоваре – это что-то страшное...

Крымов. Я не одинок! Но я понимаю и то, что Петя говорит. Одним словом, возвращаясь к Мартыну. Я хочу избегать банальности: понравилось – не понравилось... Вот кто-то из вас сказал, один из первых, что самовар – чрезмерно, и барокко – чрезмерно, горящий самовар – это совсем барокко... Мне показалось, что здесь что-то бредово соединяется. Как, я не знаю, горящий жираф, понимаешь? Что такое барокко? Это горящий жираф. Я сейчас читаю Олешу про Маяковского. Он был король метафор. Король. Олеша там приводит какие-то метафоры. Я, говорит, однажды решил переписать метафоры из его произведений, из стихов, чтобы составить список, оказалось, нужно просто все переписывать. Вот как бы в его духе: барокко – это горящий жираф. Жираф – это черт-те что, горящий жираф – это вообще черт-те что,

барокко – это и есть вообще черт-те что. Ведь с наших теперешних позиций, для которых и жираф-то – это странно... Для нас же жираф – это ненормально, да? Это что-то супердлинное, болезненно-красивое, хотя очень сильное, я однажды видел, можете посмотреть в Ютубе, как жираф дерется со стаей львов. Они его окружили, а он их лягает, они отскакивают, как блохи, они маленькие, он огромный, высокий. Он их задней ногой – раз! Но они не уходят, их много, они ждут, когда он повернется задом, и новый лев на него... Вы представляете, как лев наскочивает, это же очень, наверное, сильно? И жираф его отфигачивает куда-то, за километр, а тот зализывает раны и опять приходит, их много. В общем, жираф – это что-то странное... Вот Дали-то почему написал горящего жирафа? Потому что это too much. Жираф – это too much, горящий жираф – это too much в квадрате. Для меня и самовар – это too much. Что-то в нем есть такое педалированно русское. Я ни одной педали не люблю. Здесь есть какая-то декларация, которая меня, например, напрягает, она слишком назойлива для меня. Недавно Инке на день рождения подарили очень хороший самовар, действительно хороший, они же бывают разной ценности, это был очень ценный самовар. Вот он стоит на втором этаже, и никто не знает, куда его поставить, стоит и стоит, чаю не просит... И вот это too much на too much получается барокко, в этом смысле у меня сошлось. Я не знаю, думал ли ты об этом? Почему, Мартын, ты поджег самовар, скажи?

Мартын. Я вообще-то много чего до этого поджигал на разные темы...

Крымов. Какая связь с барокко? Это же не просто так самовар. Открой душу, Мартын.

Мартын. *(Пропадает звук.)*

Крымов. Да, при такой связи много не наговоришь. Давайте все же я продолжу. Надеюсь, что Мартын слышит. Чтобы самовар не стал у нас лейтмотивом. Мне показалось, бредовое сочетание для стиля, который вне наших возможностей, вне нашей традиции, вне нашей культуры даже. В России не было барокко. Было вот «нарышкинское барокко», но это уже псевдобарокко, псевдо, у нас не было реального барокко. У нас еще голые папуасы ходили по России, когда там было барокко. Мы еще как нация не родились, когда там было барокко, мы итальянских зодчих приглашали, которые нам делали архитектуру... И то это было уже после их барокко. Так что настоящего барокко мы не знаем. Это для нас что-то очень странное, много завитков, какие-то клубящиеся скульптуры, какая-то страсть в камне, не знаю... И то – больше на фотографиях... Как дальний родственник. Понимаешь умом, что родственник, а связей не чувствуешь. Вот у меня в роду не было военных, и если бы мне показали какого-то красавца в белом кителе, моряка с кортиком, и сказали бы: «Это твой прадедушка», я бы подумал: «Господи!» Вот так и с барокко... Это создает даже некоторую свободу обращения – со своим дедушкой так не будешь... Может быть, и надо, но ты больше связан. Так что я – за. Жги самовар, Мартын! Это ведь что-то невообразимое, понимаете, да? Во-первых, кому придет в голову положить самовар? Его не кладут, он стоит всегда, никто никогда не видел его лежащим, я не видел лежащий самовар. Это пренебрежение к чему-то, что должно стоять. Во-вторых, горящий-то уж давно. Горящий самовар и горящий жираф – это с барокко какими-то странными нитями соединяется.

Может быть, у меня такое плохое отношение к самовару еще и потому, что Чебутыкин дарит самовар Ирине на день рождения, и все интеллигентные люди, которые населяют этот дом, сестры, говорят, что самовар – это ужасно... Самовар – это ужасно, и всем неловко. Чехов как-то дал знак, как относиться к самовару. Самовар – это ужасно, но горящий самовар – это красиво. Чехову бы понравилось...

Есть такой способ сказать, чтобы услышали: сначала удивить. Когда мой сын был маленький, он не хотел есть, ему нельзя было ложку в рот засунуть. Мы сидели рядом с мусоропроводом, и вдруг там шум какой-то раздается. Я быстро говорю: «Крокодил!» Он так: «А-а-а!» И открыл рот. Я туда – раз! – ложку! Когда в театре удивишь, человек рот откроет – можно засунуть ложку с чем-то. Со смешным, страшным, с философией, с каким-то сюжетом... прак-

тически с чем хочешь. Нет, горящий самовар – это что-то хорошее. Удивление, нонсенс... это, знаете... (*Смотрит в окно.*) Ой, кошка идет по крыше. Господи! Я удивлен... Смотрите, она на противоположном доме, идет по самой кромке крыши... Ни фига себе!

Нью-Йорк

Так. Давай... Что у тебя? Нью-Йорк? Образ Нью-Йорка? Так... Так... Смотрим. Палочки какие-то красивые... Нью-Йорк как джаз? Неплохо. И солнце встает? Неплохо! Да... Неплохо. Не плохо... Вот, знаешь, когда я увидел эти длинные штуки, и они у тебя так скошены, что похожи на клавиатуру (мелькнула у меня такая мысль), это мне понравилось. У меня наступило разочарование, когда зажегся свет, ну, взошло солнце, по-твоему, и я увидел, что это домики с окошками. Это хуже. Это даже не польский плакат, это объясниловка. Я знаю, что это домики, но я не люблю, когда мне объясняют, что это солнце встало и эти длинные штуки – это домики. Я знаю. Я знаю сам. Я догадался. И ты с этим моим знанием можешь работать, оставив его за скобками, так сказать: оно уже есть. Твоя работа уже проделана, иди дальше! А ты теряешь время и энергию. Ты меня ждешь, не доверяя мне, ты подтягиваешь меня за руку до черты, до которой сама уже дошла и меня довела, подтягиваешь насильно, вызывая во мне успокоение и некоторое раздражение, как у ребенка, которому бабушка десять раз предлагает съесть яблоко, лишая его инициативы взять это чертово яблоко самому – оно ведь тут уже лежит. Перед глазами! Оно же будет вкуснее, если сам возьмешь... А успокоение от отсутствия инициативы, от отобранной инициативы – это смерть. Эмоциональная смерть зрителя. Он должен не успевать. Хоть немного, но не успевать за тобой – тогда он будет работать. И его находки тогда будут его находками, он их будет ценить больше. Вот если бы наоборот, если бы это были бруски с торчащими гвоздями, найденные на помойке, это было бы лучше – ты пошла бы по пути углубления образа, а не по пути объяснения уже достигнутого. Углубления, потому что джаз – это не весь Нью-Йорк, это не вся жизнь в Нью-Йорке. Нью-Йорк разный. Он имеет даже не изнанку, а это просто тут, рядом. Эта изнанка рядом с лицом, она даже и не скрыта. Это гвоздистый Нью-Йорк. Нью-Йорк – это и гвозди ржавые тоже. У тебя здесь слишком пионерски просто, несмотря на то что изобретение налицо. Но чего-то не хватает. Не знаю, дохлой кошки, что ли... Все что хочешь, но там должно быть что-то другое, противоречащее этой легкой божественной музыке, о которой ты уже заставила меня подумать. Эта легкость черных... Понимаешь, джаз изобрели черные, его играли на похоронах, это музыка рабов. Посмотри на лица Дюка Эллингтона, Армстронга, Чарли Паркера, не знаю, кого угодно, – это лица черных. Это музыка, в которой они находили свободу, они изобрели свободу, когда у них ее не было, на скамейках нельзя было сидеть с белыми. Они изобрели, добились там такой свободы, что белые их стали приглашать в свои роскошные залы, сделали их своими богами. Они доказали, что они знают, что такое свобода, свобода для всех. Белые до таких масштабов свободы сами никогда не доходили. Вот этого у тебя там не хватает. Не хватает, чтобы это вино настоялось. Настоялось, и проявился бы второй план. А не так, что вот виноград немного подавили быстро и сделали тебе вино быстро и ты быстро и немножко захмелел. Интересно? Интересно, да, хорошо... А не хватает глубины чувства, основанного на знании и понимании того предмета, который ты делаешь. Джаз – это не только божественная музыка. Это музыка рабов. Свободная. Музыка. Рабов. Вот что такое джаз. Тогда, выразив это, ты король. Мне даже больше здесь нечего говорить, потому что это для меня ясно. Образ – это ответ на задачу с незнакомой стороны. Это ответ в виде коктейля, в котором томатный сок с водкой. А если томатный сок из желтых помидоров соединяется с томатным соком из красных помидоров – это не коктейль, это чушь. А коктейль – это соединение разнородных объектов в определенных пропорциях, играющих друг с другом и создающих живопись. Вот тогда и может возникнуть образ – истина с незнакомой стороны.

Закат. Рассуждения и манипуляция

Маруся. Закат, русско-японская война, японский флаг, харакири, как-то это все связано...

Голос студента. Мне показалось, что, если бы красный круг на флаге Японии просто опустился вниз – солнце бы зашло, – это бы больше подействовало. И по-японски. Без харакири. Нам же нужно сделать закат?

Голос студентки. А на меня то, что Маруся сделала, подействовало эмоционально. Появилось чувство грусти за японцев, потому что я знаю про самоубийства и их традиции...

Арина. Мне очень понравилась первая часть с разрыванием ткани.

Петя. А мне вторая: такой выстрел, самоубийство, какая-то часть кишок...

Крымов. Понимаю, да. Но мне тоже кажется, что много... Я очень опасаясь такой вкусовщины, моей в данном случае. Но мне кажется – много. Я хотел вас познакомить с одним моим товарищем, замечательным художником Юрой Ващенко. Великий график, посмотрите его книжку, он иллюстрировал «Алису в Стране чудес»... Это высочайшая проба серебра. На его вкусе и на его мнениях стоит очень высокая проба. У нас с ним давние очень хорошие отношения, он по крайней мере очень уважает то, что я делаю, и ему многое нравится. Но он после каждого моего спектакля говорит: «Дима, ну мне много... Ну мне много, ну почему ты не возьмешь одну десятую того, что у тебя есть? Этого вполне достаточно, ты меня перекармливаешь». Я сначала расстраивался, а потом подумал, ну ладно, я – так. По поводу его мнения я не уверен, что он прав, хотя где прав, а где не прав... Когда мнение такого человека слышишь, за этим стоит культура и изящество выражения своих мыслей. Он не хам и не ругатель, и если в его мясорубку не вкладываются твои куски мяса, то это полезно знать и над этим интересно думать. Так что я не знаю, но я хочу порассуждать просто, а ты уж сама как-то делай выводы.

Я сейчас думаю, что можно оставить и первое и второе, первое и второе имеют отношение к закату. Но дай мне порассуждать... Мой способ придумывания – рассуждать. Вот, например, я люблю, когда меня долго обманывают, и я не понимаю, в чем дело, я имею в виду произведения искусства... Чтобы я был заинтригован, но при этом не знал бы, куда все идет... Вот «Гамлет». Я пришел бы – «Гамлет». Вышел бы на сцену слон. Я бы подумал: «О, как интересно, выходит слон. Почему?» Смотрю дальше... Тут очень легко надоест этой странностью. Если она на третьем этапе не начнет у меня смыкаться с Гамлетом, я подумаю: «Ну черт, вот зараза какая, поймал меня на крючок того, что мне хочется, а дальше он пустой. Этот человек пустой. Ну что, слона вывел, ну и что?» Так «Гамлета» не покажешь. А если найти правильный переход к «Гамлету», то я бы подумал: «Ох ты, какое начало, да и какое развитие!» Это все в нашей Шкале есть на самом деле, другими словами, но есть¹. Удивлять, почти не заботясь о связности, нужно и можно на первых трех этапах, а потом что-то с чем-то должно сойтись. Могу сказать

¹ Шкала – это список из семи пунктов, согласованный и выверенный нами, сборник критериев, по которым не только можно отличить плохое от хорошего, почти хорошее от настоящего хорошего, но и понять, где ошибка или недостача в том, на что ты смотришь. Шкала – это профессиональный инструмент для понимания того, что ты делаешь, для понимания того, где ты находишься, делая что-то. Как компас. Вот эти пункты: 1. Удар. Первый удар, который заставляет идущего или бегущего человека остановиться. Иначе он может просто не заметить тебя, спеша по своим делам. 2. Второй удар. Или разработка первого. Он для того, чтобы человек удивленно поднял брови, подумав: «Хм... Что-то в этом есть», а не сказал бы: «Черт, какая ерунда, побегу дальше!» 3. Еще один удар, он более тонкий. Гармония частей целого заставляет человека не разочароваться в том, что он остановился, потратив уже столько времени, а позвать жену: «Мань, смотри, что тут!» 4. Новое. Человек начинает сравнивать то, что он видит, с виденным раньше, пытается найти полочку, куда он мог бы положить свое впечатление. Пытается найти и не может, понимает, что такой полочки нет, надо создавать новую полочку, потому что перед ним НОВОЕ. 5. Это НОВОЕ пробирается внутрь человека, становясь его личным. Это возможно только при том, что в произведении присутствуют отпечатки пальцев рук, его создавших, отпечатки его души. 6 и 7. Божественная тишина. Она возникает после прохождения всех пяти предыдущих ступеней, объединяет их и является целью. Прошлое объединяется с настоящим, мерещится будущее, мир становится цельным. Два пункта отданы этому из уважения.

на собственном опыте – это бесконечное постижение этой простой Шкалы. Только на своем опыте это всегда более понятное, более запоминающееся, чем какая-то схема вроде дважды два четыре. А когда ты дважды два не можешь умножить на рынке или в магазине, и тебе дают по башке за то, что ты обманул, или дома за то, что сдачи мало принес, тогда ты на всю жизнь запомнишь: «Боже мой, дважды два – четыре! Это же то, что на обратной стороне тетрадки написано!» Но это жизнь, и ты этого не забудешь. Я это все говорю к тому, что применяйте сами эти рассуждения – мои, свои, своих друзей, которые будут смотреть ваши работы, применяйте сами, находите сами свою рецептуру.

А я попробую порассуждать о твоей работе. О первой части. Вот, предположим, ты начинаешь с этого флага, да? Флага Японии, да? Вот, предположим, ты эторываешь (*звук рвущейся бумаги*), предположим, ты одну половину опускаешь и солнце у тебя садится. Так? Как мне рассказывал один очень знаменитый фокусник, есть разные категории фокусников. Высшая каста – это манипуляторы. Есть фокусники-придумщики, там пружинки скрытые, Дэвид Копперфильд, а есть манипуляторы, они руками работают, это просто ловкость рук. Просто... Но это верх. Вот и я больше люблю, при полном уважении к пружинкам, когда из одного вытекает другое. И руками. Я не знаю... Солнце на флаге Японии – это ведь красный круг, да? Для меня естественно подумать, что, разорвав напополам, мы получаем вот это – полкруга. А от этого до поворота на девяносто градусов – один жест. Один поворот. Ну как же это не превратить в закат?.. Вот тебе, пожалуйста, ничего больше и не нужно. Я ведь разорвал так, да? А можно разорвать вот так – по диагонали... Может быть, так даже и лучше – смотри... (*Показ сопровождается шуршанием бумаги*.) Потому что если ты так отрываешь, то у нас есть еще одно превращение. А можно – вот смотри... Вот эта часть – занавес, да? И я делаю вот так, но еще не рву. И это превращается в задник. Потом это рвется, это поворачивается, и это поворачивается... Это садится вот сюда... И это за это заходит... Понимаешь, я не хочу отпускать – это моя рифма! Я как бы хочу сказать: ребята, у меня больше ничего нет. Все. Я манипулятор! Сейчас меня будет не оторвать, сейчас у меня это будет летать, прыгать, подводное плавание, я не знаю, синхронное купание, здесь я вам все покажу на этом кружке! Этот кружок на флаге Японии – это же не закатное солнце, никто не делает закатное солнце на флаге. Ни одна страна, тем более Япония с ее гордостью и гонором не будет делать тебе закатное солнце на флаге. Это потрясающее солнце в зените! А мы из него сделаем (*звуки разрыва, свист*) закат империи!

Знаешь, с чего Образцов начинал? У него была куколка на пальце – вот тебе и все. Манипуляция. Вот просто манипуляция. Я с полным уважением ко всему... Я с полным уважением ко всему, потому что вы сегодня все принесли работы, как я просил. Замечательно! Работаем! Я с уважением ко всему, даже к тому, что мне не понравилось. Это работа. Это процесс. Думайте сами. Скажем, это были размышления по поводу того, как можно продолжить твое первое. А можно продолжить второе...

Маруся. А можно спросить по поводу первого? Как этот лист организует пространство? Будет ли это «работой с пространством»?

Крымов. Я не думал об этом, я не знаю, честно говоря... Я сейчас просто автоматически сделал жест – взял и разорвал. Ты спрашиваешь: «А как же пространство?» Я не знаю... Это надо думать... Надо просто дальше думать. И оно делается! Оно делается, если будет потребность закончить работу. Это же удовольствие думать... Думать, рассуждая. Вот ты задаешь простой вопрос: а как тут пространство? Я не знаю, я еще многого не знаю. И это доставляет мне удовольствие, что я не знаю. Значит, я, ложась спать, потушив свет, буду об этом думать. И придумаю в конце концов. Я столько вещей придумываю, и каждый из нас столько вещей придумывает, ну как-нибудь мы придумаем же это! Нет, так посоветуюсь с кем-нибудь. Придумаю как-нибудь. Как-нибудь.

И последнее, про вторую твою часть – харакири. Это вещь довольно скупая, харакири. Они не рвут флаги и не жгут их на улицах. Они запираются у себя дома, отсылают служанок,

чистая одежда должна быть и острый нож. Садятся и делают это. И в каком случае они это делают? Когда оскорблена честь и нельзя по-другому смыть позор. Это как бы дуэль с самим собой, вернее, с тем человеком, который это сделал, а ты не можешь ему отомстить, обстоятельства так складываются. Это какое-то благороднейшее, жестокое, чинное действие, которое вызывает священный трепет. Здесь не до разрывания флагов... Это высокое качество события. А разрывание флага – это публичный дебош. В этом смысле это две вещи совершенно противоположные...

Я думаю дальше: вот пустая сцена, я пришел смотреть пьесу, называется «Закат». Выходит человек в кимоно, долго готовится. Если ты знаешь, – я как-то изучал это, читал, мне было интересно, я хотел в одну пьесу вставить, – это же целый ритуал, называется сэппуку. Это же целый ритуал – как встать, как сесть, как на колени, как отослать кого-то, кто тебе помогал. Нужно это делать в одиночестве, нужно лезвие замотать, чтобы не порезаться, провести справа налево, слева направо, по какой части, как провести... И вот я пришел на спектакль «Закат». Не Бабеля, а просто – «Закат», какой-то не известный мне «Закат». Я бы даже сделал, как в «Последнем императоре», недавно показывали по телевизору... Какие-то люди бегают, тазы тащат, одевают кого-то вдалеке, последняя еда, палочки – какой-то ритуал. Затем лезвие в тряпку и медленно-медленно взрезал себе живот. И упал. Закат, закат жизни. Необязательно, чтобы красный круг садился в море. Не в этом же закат. Не только в этом. Закат может быть и старость: старушка на лавочке – это тоже закат. Посмотри на ее фотографию в молодости, когда за ней бегали толпы гусар... Никто из вас пока не сделал закат как какую-то аллереорию жизни вообще... Даже термин такой есть – закат жизни...

Вот эти все рассуждения, которые я сейчас перед вами выбалтываю, к тому, что надо с самим собой разговаривать, когда больше не с кем. Да и вообще это полезно.

Как я сейчас прочитал у древнего мудреца, – не то что я его читаю, я читаю Юрия Олешу, но он его процитировал, – разговор с самим собой – это искусство, а разговор с другим человеком – это игра, это баловство. Вот надо с самим собой разговаривать. Истина, она появится при рассуждении. Я хочу, чтобы вы восприняли эту технологию. Очень советую. Вам же всегда интересно, вы спрашиваете у меня: а как вы придумываете? А вот так! На самом деле я начинаю рассуждать...

Схема, вот она: вы – здесь, а задача – здесь. Не идите сразу туда, не идите прямо, начните ходить, ходить, нюхать воздух, думать... Вот тогда вы придете к решению задачи, обогащенные этим хождением. Когда-то придете, все равно придете, вас это будет манить, вы будете испытывать притяжение, находясь в отдалении, вы не потеряете цель из виду. Вы будете испытывать напряжение, находясь здесь – такое, находясь поблизости – такое... Даже когда вы здесь, рядом, не подходите, отойдите, наоборот, и вас потянет обратно. Понимаете, про что я говорю, да? Это и есть рассуждение, принюхивание, вы придете богатые, когда вы увидите, что вокруг, прочувствуете какие-то варианты, что-то отбросите... Это мой способ, он вам поможет.

Ну ладно, мы так долго говорим... Это вам просто так – для рассуждения. Мое рассуждение – вам на рассуждение. Ну ладно, пока, до завтра.

18 ноября

...Как только вы берете «Гамлета» и начинаете решать сразу все существующие там сложности, – весь ворох вопросов набрасывается на вас, валится на вас, как пыльные балки на старом чердаке. Это все равно что вы без компаса, без снаряжения входите в лес. Вот вы входите в этот лес и там гибнете... Это может быть по глупости, а скорее всего просто от страха. И от того, и от другого можно погибнуть.

Поначалу надо только не пугаться пьесы, вот просто не пугаться. Воспринять Гамлета как закат. Мы ведь делали закат? Мы делали Бога, мы делали ангела... делали нежность... Но ведь в «Гамлете» нет заката, и нет Бога, и нет ангела, нет Библии... Что мы еще делали?... Там нет... моря. Там есть всего понемножку. И Бог какой-то странный. Библии нет, но вроде тоже где-то витает. Нежность есть, конечно, но какая-то странная нежность, потому что он отказывается от этой нежности, оскорбляет ее... Там все очень странно, там всего понемногу, это больше всего похоже на не очень развитое наше задание, которое почему-то не стало у нас получаться и мы его оставили. Задание было – взять в жизни общую картину и что-то в ней там увидеть. Сфотографировать общим планом улицу или пейзаж... и какое-то решение принять, глядя на эту жизнь, глядя на реальность, принять какое-то решение. В жизни есть все – и длинное, и короткое, и черное, и голубое, а вам нужно принять решение. Потому что без решения это хаос. В чем сложность? Восход есть восход, он на тебя (*хлопок*) так вот – в лоб. Ангел есть ангел, просто нужно немножко представить себе ангела, твоего ангела. Это же ваш выбор – и все. Злой ангел, летающий, сидящий, пьющий, я не знаю, эфемерный, белый, черный, в полосочку, детский, взрослый, стариковский, ангел рождения и ангел смерти... Какой угодно. А тут уже написано, тут вам уже написали, жизнь написала или Шекспир... Кто-то написал вот эту сложную картину улицы, пейзажа или Гамлета. Вам нужно ее прочитать и принять решение. Это силовое решение. Это усилие воли – видеть так, а не иначе. Надо из множества выбрать одно. Из множества впечатлений, которые дает пьеса, выбрать одно – оно и станет тем чувством, которое вы не сдадите. Не захотите сдать, хоть вас расстреляют! И там уже, хочешь не хочешь, вы должны будете это чувство провести через все сложности своего разума, опыта, умений, разума другого человека, режиссера, директора театра... Вы проведете его через все это. Вы сделаете его в четырех актах или в одном акте, все равно это чувство должно вами руководить. Это самое главное.

Это ты сделала лампочку, Маш? Вот ты этим сказала: я не хочу делать радостный восход, восходы же бывают разные, вот настроение у меня такое, вот это мой восход, когда такое настроение, я не хочу делать ни красный, ни радостный, птицы поют – не хочу, мне не интересно. Я хочу вот такой: опускаю в грязный стакан свой iPhone с зажженной этой мертвенной лампочкой – и все! Восход в Питере! Мой восход. Так же и с пьесой. И не нужно сдаваться, не нужно делать радостный восход, если ты такая и твой восход такой, понимаешь? Пьеса большая: и Полоний прячется за ковром, и море шумит где-то рядом, и Призрак, и много народа. А черт с ними со всеми! Гамлет – это мертвенная лампочка телефона, опущенная в грязный стакан с неотмытыми после живописи белилами. Ты как раз и должна рассказать то, чего никто не знает и не ожидает. Вы думаете, Гамлет такой? Вот вам! Не буду я этого делать, даже смотреть в эту сторону не буду, мне противно... Гамлет другой, вот какой! Все так – опа! Нужно свежее почувствовать. Нужно почувствовать свежее, тогда у тебя будут свежие мысли, ты свежими мыслями проверишь свои свежие чувства, свежо это сформулируешь и свежо сделаешь. Это идет с самого начала. Вначале должно быть чувство противоречия миру, который «знает», что такое Гамлет. Нельзя допустить, что «восход» у нас хороший, а как доходит до «Гамлета», начинаются какие-то кружевные фартуки, какая-то земля, какой-то лысый человек что-то говорит, тут какие-то дочки, думаешь, а пошли они все к такой-то матери со своими

королями лирами и гамлетами... Лампочка в грязном стакане! Сначала, может быть, нет, то есть наверняка даже сначала нет. И вдруг – да! Такое радостное да! Это открытие, это разновидность открытия, понимаете? То, чем мы занимаемся, – это есть разновидность научного или художественного открытия. Каждый спектакль должен быть открытием. Не надо говорить то, что люди уже знают. Надо противоречить этому, найти другое в этом и открыть им мир. Они приходят в театр, чтобы узнавать мир с другой стороны. Они приходят даже неосознанно, но именно за этим, особенно в России...

Сделаю паузу в теоретических изысканиях... Это все интересно?

Катя. Пушкин

Катя. У меня дома есть красный трехтомник Пушкина и маленькая книжка, совсем маленькая, «Евгений Онегин». Когда я читала в большом издании, у меня было странное школьное ощущение такое же, как у меня было, когда я готовилась в школе к докладу... Все ассоциации, которые приходили, были настолько клишированные... А вот это маленькое издание 1937 года, оно такое, какое и должно быть. *(Показывает на экране работу художника Дмитрия Гутова – вязь букв и слов из гнутой проволоки.)* Все мы знаем рисунки Пушкина рядом со стихами, и это очень ассоциируется с тем, как Дмитрий Гутов делал из проволоки буквы, и почему-то именно от этих работ есть какая-то ассоциация с Пушкиным. Потому что это вроде бы так легко сделано, но если вы когда-нибудь из проволоки сгибали что-нибудь, то понимаете, насколько это тяжело. В этом есть сила, это легко, но при этом внушительно...

А еще я хотела рассказать, что когда ты читаешь истории про Пушкина, то постоянно натываешься на свеххвалебные «Пушкин – наше все». Да, конечно, Пушкин – наше все, и человек вошел в историю, но при этом ты читаешь очень странные вещи про него. Я нашла интересную историю с императором. Когда Пушкину было два года, как гласит история, он убежал от няни, это было в Зимнем саду...

Крымов. Он картуз не снял, и царь сделал замечание няне...

Катя. Да... И когда я пытаюсь изучить отношения Пушкина и Александра I, то не понимаю: он то пишет про декабристов, а то пишет хвалебные стихи про императора, который, собственно, этих декабристов повесил... Какие-то вечные перепады. Это какой-то вечный поток. Впечатление, что у него не было устоявшихся норм. Он может и там, и там, и так, и так... А еще вот... *(Рассказывает о встрече с Державиным в лицее. Потом показывает отрывки из мультфильма Хржановского по мотивам рисунков Пушкина.)*

Крымов. Катя, это все прекрасно. А теперь надо выбрать. Что я могу сказать по поводу этой прекрасной манной каши, еще и с фруктами разными, которую ты разлила по столу и пытаешься собрать? Хорошо, что у тебя она есть, и хорошо, что у тебя есть фрукты. Если тебе удобно на столе это все разлить, чтобы посмотреть, что у тебя есть, – ладно, пусть так. Но теперь надо выбрать. Выбрать самые вкусные фрукты. А кашу убрать. И ты это умеешь. Например, твои картинки, с которыми ты поступала, вот эти промышленные зоны Москвы, странные дома, пустыри какие-то... Вот я так представляю: ты на это смотришь, смотришь на то, что я очень хорошо знаю. Я не живу в таком районе, но я знаю, о чем ты говоришь. Эти виды навевают на меня упадническое настроение. Там все разное, но все такое одинаковое. Я вижу в них антиэстетику, я вижу в них катастрофическое подавление всего, что может радовать глаз, какой-то тотальный бетон на тотальной траве, на тотальном асфальте. Все какое-то тотальное... И вот появляется какая-то девочка, которая не выговаривает двадцать пять букв из тридцати трех, симпатичная, которая почему-то принесла огромные листы бумаги. Ей не хватило одного листа большой бумаги, она их соединила, чтобы запечатлеть это «тотальное», – это я тебя описываю – и сделала пастелью огромные, очень красивые картины этих мест, превратив их в какие-то удивительно привлекательные пейзажи, очень нежные, очень атмосферные, очень композиционно построенные, странные... Я думаю: боже мой, я же этого не вижу ничего, она меня убедила... Кто это такая? Честно говоря, я сейчас открою секрет, я так боялся, что ты второй раз не придешь... Ты ушла, а я думаю: а может, она исчезнет с такими картинками? Сейчас не о том, что ты хорошая, я сейчас хочу, чтобы что-то важное осталось в твоей голове, чтобы ты не возила манную кашу по столу. Вот там, в тех листах, о манной каше речи нет. Каким образом тебе это удалось сделать? Ты приняла решение. Там ты почему-то накладываешь на этот ужас Господень, на все эти бетонные сооружения и бредовые заборы какой-то даже оптимизм... Оптимизм красоты. Ты из абсолютно нехудожественной

помойки делаешь художественную картину, это твое решение, уж не знаю, сознательное или несознательное.

Конечно, рисовать – это одно. Придумать театр – это другое, это сложнее. Там есть только ты, твоя рука, и она, может быть, сама подсказывает тебе, кто ты есть. А здесь более сложная штука, но, в принципе, то же самое – нужно принять ответственность за какое-то свое решение. И принять самой, не передоверяя руке, даже своей. В театре должно быть сознательное. Художник – сейчас скажу грубую вещь, хотя отчасти правдивую, – может быть неумным, а театральный художник должен быть умным. Что значит умным? Он должен уметь переварить всю огромную и подавляющую подчас информацию и выдать свое решение. Там в картинках... И я не понимаю, как, как ты это делаешь, пастелью еще, которую ветер сдувает... На улице, пастелью, на таком огромном размере, такой ужас сделать так красиво и так нежно... Я не понимаю! Не понимаю и преклоняюсь. Ты решила посмотреть на этот ужас и увидела красоту. Может, и неосознанно, но приняла решение. Так и здесь надо. Только осознанно.

Все темы, которые ты затронула, огромны, ведь Пушкин – это буквально «наше все». Это действительно наше все, за каждой из этих тем стоит огромный пласт того, из чего мы состоим. Как Ахматова сказала, что Пушкин дал пример русским мужчинам, как себя вести с царем, с женщинами, с женой, с картами, с жизнью, с дуэлью, с честью и со смертью.

Вот с царем – никогда и никто, ну, Фонвизин немножко и Радищев сильно, но недолго... Но так долго и так показательно никто из писателей, из дворян, ну как бы из будущей интеллигенции, тогда такого понятия еще не было... Но он, в общем, родоначальник интеллигенции. Он создал русскую литературу, он впервые стал профессиональным писателем. Он начал писать за деньги. Ни Жуковский, ни Карамзин, они никогда за деньги не писали, это была блажь аристократии. Он создал профессию писателя. Он создал гордость писателя. И как он общался с царем, все его перипетии с царем, которые начались, действительно, с того, что он картуз не снял, – это огромнейшая тема.

Это огромная, очень интересная, рискованная тема. Царь ведь действительно повесил его друзей, пятерых человек, они все были его друзья, а потом послал за ним фельдъегеря, имел с ним двухчасовую беседу, и он вышел и написал стихотворение во славу этого царя. Он в общем-то их предал. Потом он написал послание в Сибирь, а потом он написал против поляков, потом еще – за царя, а потом еще – против царя... Где его ухватить? Я читал очень интересную книжку, где он описан как ускользающий, как обмылок, как мокрый кусок мыла в бане – его не схватишь, он ускользает из рук. Только думаешь, что он здесь, а он в другом месте, он прыгучий, и отсутствие, как ты сказала, норм – это признак его прыгучести, одно из отличительных его качеств. Это тема? Тема.

А как он любил свою жену, это потрясающе, какие письма он ей писал... Ведь когда он ухаживал за ней, он писал по-французски... Вообще женщинам он всегда писал по-французски, французский язык был как бы элегантный язык, по-русски никто не писал. Но когда он женился, это был принципиальный его шаг, он стал писать ей по-русски. «Ну ты там что, моя родная, брюхата опять? Ты смотри, не перекинься без меня!» Он – гениальный литератор, он – гениальный художник, для которого французский родной, а с женой надо разговаривать по-русски. Он, я уверен, себя ощущал как великого русского писателя, поэтому с женой надо по-русски разговаривать. Этот русский язык довольно простоватый, специально даже простоватый, но он полон любви, полон. Единственное, он только не пишет ей никогда про творчество. Очевидно, это было ей не дано... Он вечером уходил, целый день проработав, она говорит: «Ты куда идешь?» – «К Хитрово иду, почитаю ей стихи». Она говорит: «Почитай мне». – «Нет, тебе это неинтересно». И уходил, представляешь? Он ей не читал стихи, а по письмам видно, что очень любил. Как это все в одном человеке? Это все ужасно интересно... Ты, Катя, понимаешь, к чему я клоню? Я же в твоей манной каше копаюсь... Но из этого всего набирай, набирай... и выбирай. Выбирай что-то одно.

Ты сказала, у него не было норм... Да, тема. Прыгучесть, работоспособность, видимая абсолютная легкость, отношения с царем... Если ты начнешь больше о нем читать, ты еще удивишься многому и многому. Что столетие его гибели, 1937 год, – когда была издана одна из твоих книжек, та, которая тебе понравилась, – это год начала Большого террора, это тоже какое-то странное совпадение. Потому что действительно они его сдали все, двор его просто сдал, просто сдал, даже друзья сдали, и он задохнулся, потерял юмор.

Пушкин и юмор. Вот картинка, которую ты показала... Пушкин стоит с Онегиным на гранитной набережной, опершись о парапет, около Невы. В этом же мультфильме, который ты показывала, стоят две фигурки, оперся, собственно, один – Пушкин. Он в шляпе боливара, оперся о гранит и стоит. А надпись читала? Не помню две первые строчки, а вторые две строчки такие: «Опершись <...> о гранит, сам Александр Сергеевич Пушкин с мосье Онегиным стоит». Он нарисовал себя с Онегиным и сказал прямым русским текстом, чем он оперся об эту набережную. Он не может не пошутить. У него гон какой-то, гон стихов и юмора. Мне кажется, что последние три года он юмор потерял. Его достал и двор, и невозможность поехать в Болдино и писать стихи, у него гон просто такой был – поехать и писать, как у животного. Ему нельзя было – жена, двор, камер-юнкерство, еще этот самый Дантес, идиот в лосинах своих, Вронский скребаный, у которого просто нервы другого порядка, он просто солдафон, красавец, жеребец. И Наталья Николаевна почему-то его не отшивает, очевидно, этот поэт с неустоявшейся репутацией тоже ей как-то... ладно, не будем, не наше дело. Но недаром не сохранилось ни одного письма Натальи Николаевны, ни одного. Есть версия, что она их просто уничтожила. Его все сохранились, а ее – ни одного. Он последние два-три года просто потерял юмор и стал относиться к вещам серьезно, стал злиться, чего раньше никогда не было. И потерял свой волшебный защитный панцирь, который его хранил. И оставлял невредимым в десятках дуэлей. А сейчас он стал серьезный и злой. И пуля прошла.

Хржановский очень здорово поймал этот разговор с царем – вот тот кусочек, который ты показала. Этот могущий быть разговор с царем Николаем I: он бы сказал это, я бы ответил это, и у нас был бы такой разговор, и кончилось бы по-моему – ну, иди, Пушкин, ладно, иди отсюда, не морочь мне голову... Он начал то, что мы сейчас знаем, – длинную вереницу разговоров поэта с царем, с царями: разговор Сталина по телефону с Булгаковым, разговор Сталина по телефону с Пастернаком... Это магическая сила власти, под которую подпадали все русские писатели, которых эта власть не убила, а как бы на крючок подцепляла... Булгаков при всем своем уме всю жизнь ждал повторного звонка, которого так и не было. Это все, понимаешь, темы. Почему я про твои картинки начал говорить? Потому что ты там приняла решение: я вижу этот ужас вот так. Для меня это решение абсолютно сильного человека. Я не говорю, как ты умеешь пастелью хорошо красить и как ты композицию на листе железно строишь, я сейчас не об этом говорю. Я говорю, что ты приняла решение: я самые паскудные места в Москве вижу так, как будто я рисую голландские пруды в окрестностях королевского дворца. Будто это пригородный Версаль, такие нежные тона, такие штрихи, такой размер в конце концов. Я вижу за этим противостояние ужасу, в обстановке которого люди вынуждены жить, в этих безумных хрущевках или в каких-то белых многоэтажных домах, которые видишь, подлетая к Москве... Это принятое решение.

А карты? Когда я знаю, что Пушкин не помню какую, пятую, по-моему, главу проиграл в карты, ему нечем было платить на какой-то станции, он вынул рукопись и проиграл. А потом он всю жизнь хотел ее выкупить обратно, не удалось. Он ее проиграл. Карты и рукопись. Вот карты, страсть и вот эта рукопись черновая как бы вместе – Пушкин!

Это тот человек, которого игроки в карты брали с собой... Вот «Путешествие в Арзрум». Как он оказался в Арзруме? Он был невыездной, ему нельзя было из Петербурга выезжать, его игроки в карты взяли с собой: к ним не пойдут играть в гостинице, а к нему пойдут, он поэт, с ним сядут. С ними – нет, а с ним сядут. Он был подсадной уткой в этом путешествии. Он был

по полицейскому ведомству известен не как криминальный антиправительственный поэт, а как знакомый притонов и игрок в карты, он был в этом списке не по политической линии, до того, как его Александр не отослал за оду «Вольность». Он жил абсолютно жизнью золотой молодежи. Онегин – это просто целомудренная девушка из благородного пансиона по сравнению с ним. Он жил как бы – не поворачивается язык – грязной жизнью. Как он это сумел совместить... Вот как Чехов – выдал из себя раба. Как он, одновременно пища вот такие грандиозные, но юношеские стихи про ножки-ручки, как он написал «Годунова», «Маленькие трагедии», «Руслана и Людмилу», «Медного всадника»?.. Как это все? Это человек-загадка. Как Пушкин стал Пушкиным? Тема! Все его последние стихи – про горечь старения, про горечь потери друзей, про предательство, про свою роль в истории. Вот как он выкрутил? Его по инерции все считали шалопаем. Когда он умер и Жуковский разбирал его архивы, Вяземский, его ближайший друг, ближе не было, нашел там «Памятник», Пушкин же его не публиковал при жизни. Вяземский написал друзьям: «Подумать только, наш Пушкин – философ! Кто бы мог подумать!» До слез. Когда ближайшие друзья его считали просто «пшик», ну хороший, очень хороший писатель, но «пшик» как бы, вертихвост... Вот как это все сочетается?

Представляешь, какая отчаянная смелость, безрассудство при этом... Как царь его спросил: «Где бы вы были 25 декабря?» – «Я был бы с теми, кого вы повесили, Ваше Величество...» Твою мать! Где это видано, где это слыхано!

Катя, тебе нужно выбрать, так же, как ты выбрала взгляд на свой дурацкий район – ты его возвеличила, понимаешь? Ты его оставила в искусстве. Изволь здесь отнестись с не меньшим уважением, и с не меньшей тщательностью, и с не меньшей ответственностью, и с не меньшей игрой, не меньшим пофигизмом, со всей дурью своей... Что-то, что тебя пронзает...

Может, ты сделаешь десять спектаклей про Пушкина и десять пространств? Тоже возможно, понимаешь? «Вы просите меня сделать пространство Пушкина? Дмитрий Анатольевич, это дурацкое задание, смею вам сказать. Могу сделать десять заданий, в одном он не уместается». И я подумаю: «Девочка понимает. Недаром она из своего района... Понимаю, не уместается в одном. Действительно, не уместается». Это тоже ход, слышишь меня?

Знаешь, у Боровского была декорация к «Товарищ, верь...» про Пушкина. Там было пять Пушкиных, и все читали... Две кибитки: одна, черная, летала, она была на таких, как корабль, лошадиных стропах привязана и летала, как занавес. И все пять Пушкиных на ней стояли и висели, как матросы на мачтах. А вторая – золотая, царская – стояла на месте. Только они были, как два корабля, они и были игровые площадки. Это он сделал на отношении поэта и царя. Так как Таганка была такой политический театр, накрученный, то вот – поэт и царь. И пять Пушкиных в белых рубашках на этой черной кибитке, которая летает по сцене, – вот был образ, который они сделали. Пушкин? Пушкин. Чего-то там нет? Безусловно, нет. Все есть только в докторской диссертации, но это не театр. Театр – это что-то одно. В моем спектакле «Сережа» по «Анне Карениной» нет девяноста пяти процентов романа. И не надо. Я на пяти процентах сделал спектакль. Я сейчас в Америке с режиссерами занимался, я им давал те же предметы, что и вам. Только я условие поставил: надо удивиться чему-то, и удивиться чему-то одному.

Возьмите себе за правило удивиться чему-то одному, но очень сильно и возвеличить это сильное удивление в театральное представление, в театральный маленький этюд, в образ. Одно, не берите два... Пушкин кажется: ой, елки, как же я буду, я такой маленький, а он такой большой, и как же я буду... И Толстой большой, все они большие такие! Даже меньший из этого списка все равно очень большой по сравнению с нами. Ну и фиг с ним. Возьмите одну ногу Пушкина, достаточно...

Скажите честно, что-то вам понятно? Я вас очень прошу, я очень страдаю от этого компьютера, когда я вас не чувствую. Самое дорогое между нами было, когда мы молчим, а здесь

надо все время говорить. Когда это закончится, надо вернуться, чтобы ничего не поломалось и продолжалось дальше...

10 сентября. Вторая часть. После перерыва

Слушай, когда мы живем в такое время, когда между мужчиной и женщиной иногда уже нет разницы, какая разница между образом и метафорой? Все идет, понимаешь, по очень хрупкому пути. Только наше чувство подсказывает, это в лоб или не в лоб? А единственный способ узнать это – встать на место зрителя. Осмелиться встать на место зрителя своего произведения. Собственно, что делает художник, отходя от картины? Он должен в этот момент не просто смотреть, как желтое с синим он соединил, а он должен представить, как это будет смотреться рядом с Браком, Пикассо, Модильяни... «Да вроде ничего»... – и пошел вперед опять, понимаешь? Вот это оптика и есть. Чтобы видеть истину, нужно все время менять оптику... Бинокуляр – так-так, так-так... Ты будешь задаваться вопросом, с кем рядом ты будешь висеть. Не с сокурсниками же, а с музейными художниками. С кем? И чего там не хватает у тебя, чтобы висеть рядом с ними и не сгореть со стыда? Чтобы веревка от стыда не оборвалась, понимаешь? Чего там не хватает? Что у него более серьезно, чем у тебя?.. Это школа, это школа, которую можно проходить и без учителей. Важны критерии...

Вот я сейчас ставлю «Бориса Годунова». Там есть сцена, когда он говорит последний монолог свой, как нужно царствовать. Говорит своему сыну... Гениальная сцена просто: он умирает и говорит десять правил, как нужно управлять государством. Открывает собственно секрет, секрет, выстраданный мучительными годами на троне. Говорит семилетнему мальчику, который не понимает, конечно, того, что слышит, но сказать больше некому... Все остальные – холоуи и мерзавцы... Эта сцена, как я ее решаю, состоит в том, что он Богу, который все время торопит, говорит: «Сейчас, подожди минуточку, сейчас я к тебе иду, но мне нужно...» Это на стихи ложится удивительно, просто я их не помню сейчас... Мне сын «дороже душевного спасения», понимаешь? И сыну: «Я сейчас умираю, я тебе скажу, как править государством...» И тут же: «Но он же молодой парень, как же он может что-то понять... Ты же поможешь ему?» – говорит он Богу. Дальше он делает так. Десять заповедей, там подсчет идет на пальцах рук этого мальчика, чтобы тот лучше запомнил – как считалочка... Этот мальчик сидит, семилетний мальчик... Отец говорит: «Значит, так. Среди бояр выбери самого главного, хоть Шуйского, военным дай Басманова, презри боярский ропот, казни отмени... на время... тебя благословят, а потом ты зажмешь... К иностранцам будь ласков...» И так он дает десять заповедей. Зажал одну руку – запомнил? Вторую руку взял, посчитал... Он успел ему дать ключ, как управлять государством. После чего оборачивается куда-то вверх: «Ну все, я готов...» Успел! Десять позиций – ключ. Он ключ ему дал, вот что. Это не просто монолог – он ему дает ключ, причем в момент, когда умирает. Понимаешь? Ключ. Это – ключ. Все, можно самому работать. На самом деле все остальное – это просто... Как я буду показывать сюда – все ясно (*показывает на стену, где висит икона*). На самом деле это же вы сказали, я только записал – теперь все так и надо делать. Вы же хотите, чтобы это было так? (*Хлопок.*) Удар? Чтобы человек остановился? Да? Просто остановился для начала в своем беге? Тогда это – первое. Потом хотите, чтобы остановившийся человек не разочаровался в том, что он остановился? И не сказал бы «Фу, какая чушь!» и не пошел дальше, правда? А оставшись, получил вторые, третьи и четвертые смыслы? Да? Вот вам второе, третье и четвертое. И конечно, хотите, чтобы после этого наступил момент тишины и прозрения, собственно, то, ради чего все и делается, да? И чтобы это... это ваше изделие... было гармонично? И индивидуально? Чтобы ваши отпечаточки пальцев там остались?.. Вы хотите, чтобы человек, который остановился, подумал: «Господи, это же про меня...» Вы хотите, чтобы это было волшебным и новым и человек сказал бы: «Я не знаю, как это сделано, господи, я не знаю, как это сделано...» Вот вам пятое, шестое и седьмое. Вот и все. Вот на самом деле и все. Семь пунктов. Даже меньше, чем у Годунова... Я не помню, что ты у меня спросила?..

А метафора – это просто составная часть образа. Образ – это формула. Она очень простая: $E = mc^2$. Чего проще, ее легко запомнить. Но на этом мир стоит. А метафора – это составная часть образа. Метафорическое мышление – это когда вы смотрите на человека и видите: вот это у тебя пучок такой, на что-то это похоже... У меня сразу должно работать, я не могу смотреть на что-то, не думая, на что это похоже, с чем это сравнивать, потому что это поиски рифмы в жизни. Просто рифмы. Поэзия может быть хорошая, плохая, но она должна быть рифмованная. Мы сейчас исключаем белые стихи, да? Но она должна быть рифмованная. Художник должен научиться искать рифмы. Они скрепляют жизнь, не дают ей развалиться...

Желтое такси похоже на лимон. Правда, это неправильно, строго говоря, потому что такси, оно не похоже на лимон. Желтое такси другого цвета, это кадмий желтый средний, а не лимонный желтый, другой цвет, понимаешь? Но вообще, если сделать допуск, представь себе стихотворную строчку: «и она села в такси, похожее на лимон». Значит, он остался, она села, а у него остался вкус этого лимона. Ну, можешь себе представить это расставание? Вот тебе и метафора. Ты ищешь рифмы, поиски рифмы в жизни. Поиски аналогов... Это похоже на это, а это похоже на то, когда я смотрю на это, я думаю про то... Вы как бы сшиваете расползающуюся жизнь. Она без вас расплзется, превратится в хлам. Это то, чем вы должны заниматься в тех вещах, которые я вам сейчас даю. Зачем вам родственники очечника? Я совершенно случайно нашел у себя десять старых очечников, не выкидывал почему-то... Затем, что вы смотрите на случайный, старый, потрепанный очечник, достойный помойки, и ищите ему рифму... То есть встраиваете его в мир, продлеваете ему жизнь, вынимаете из небытия. Мне неважно, кто этот очечник сделал, мне не прямые родственники нужны... Жизнь продлевается не родственниками, а образами... Вот когда ты, Валя, стала сдирать с него кожу под звук голоса Арсения Тарковского, читающего свои стихи, а очечник под черной оболочкой оказался такого беззащитного, серебристого цвета, вот тогда ты сделала его предметом, необходимым для понимания жизни, сделала его предметом искусства, то есть выполнила свою задачу. Или когда ты принесла, скажем, «родителей» вот этой золотой улитки, маленького сувенира, который я купил когда-то в Таиланде за три копейки. Она валялась, бедная, где-то за книгами, и «отец» ее оказался... Фараон! Вот это – метафора! Хотя Фараон же не родил улитку? Окстись! Но он ее отец, потому что золото рождает золото... И это более важно. Золото к золоту, понимаешь? Бедная родственница через века... Такси, увозящее ее от него, цвета лимона...

Знаешь, вот Саша Дыхне потрясающую историю сделала несколько лет назад. Здесь, на Поварской. Просто убийственную. Мы тоже поэзией занимались. У нее был Бродский, надо было выразить Бродского. Через образ. Мне говорят: «Вот сейчас, через две минуты надо спуститься вниз...» Ну мамочки... Сейчас спускаться... С шестого этажа... Спустился. Был вечер, стоит машина, и она рядом, Саша Дыхне. Она открывает дверь, говорит: «Садитесь». Я говорю: «Ты уверена?» – «Да, да». Я говорю: «Ну пока». Сел. Он поехал, я его не знаю. Это была одна из таких, загадочных историй... Вечер, огни, я куда-то еду, не знаю куда. Я только что простился с Сашей Дыхне. Я думаю: «Бродский... Интересно... Это вот прощание и езда в никуда...» Я его спрашиваю: «А вы не знаете, что должно дальше происходить?» Он говорит: «Я не знаю, там что-то около вас лежит». Я нащупал рядом что-то в газете, какой-то сверток, начал разворачивать – бутерброд с сыром, причем такой, из моего детства, это когда сыр к сыру, вот так плотно, как будто его в портфеле несли, такой школьный завтрак какой-то. Я съел бутерброд с сыром в машине. Огни... По-моему, даже дождь пошел... Он сделал круг по городу и вернулся к противоположному концу дома. Она меня там ждала... Знаешь, я вылез и со слезами к ней кинулся, говорю: «Саша, ты меня просто... размазала... Просто замечательно!» Бродский. Образ. Потому что понимаешь, что Бродский – это расставание и в неведомое... С женщиной – в город, со страной – на самолете... Вообще Бродский из многих частей состоит, но одна из основных его частей – это расставание и смирение перед неведомым. Это же известная его фраза, когда он приехал туда, он ходил по улицам и говорил: «Джозеф, только без этой мове-

тошки, где моя Родина, что я потерял...» Но он-таки потерял... И в чужой стране. Вот что такое метафора. То, что я о такси рассказал, – это не метафора, потому что это сложносочиненная формула, это какая-то формула, состоящая... Она длительная еще, она театрально-длительная, и она работает как образ. Там ни одного слова про Бродского не было. Вообще. Ничего. Там не было Бродского, а было чувство Бродского. Потому что это один из немногих поэтов, который всю свою поэзию положил на расставание... Понимаешь, да?

Вот у Ани Гребенниковой был Пушкин. Вот этот стол, представьте себе скатерть до пола. Она говорит: «Дмитрий Анатольевич, надо залезть туда, под стол». И я полез. Маруся, я охренел: она напичкала туда еловых веток свежих, и там так пахло... И я залез туда, в темноту, и пахнет, и колетса, все в ветках... Я оказался в лесу, в елках... Пушкин! Во-первых, под столом что-то детское, а во-вторых, пахнет Новым годом, праздником. Пушкин как праздник. Такой, знаешь, удар, укол... А второе, третье, четвертое – с Пушкиным она обошлась как Марина Цветаева: ба-бах, ба-бах, полезай под стол и увидишь Пушкина! Увидел! Кроме того, детские анекдоты матерные, первые мои, про Пушкина под столом тоже сюда пришлись... И вообще, то, что под столом, – это что-то детское. Пушкин как ребенок, я не знаю, ну прелесть... Точность и краткость этого. И все? Все тома Пушкина вот в этом? Залезай под стол и увидишь Пушкина? В этом какая-то провокация есть... Пушкин как провокация? – Бумс, я получил!

Или она, скажем, сделала еще «Каштанку» Чехова. По черной лестнице нужно было спуститься. Мы спускаемся, там на какой-то площадке между этажами стоит стул и еще стул, и на втором стуле стоит что-то накрытое одеялом. Вот нужно сесть, открыть одеяло, я открыл: там кастрюлька, нужно открыть крышку – и это вареная картошка в мундире. «Каштанка»! Так просто! Во-первых, это пахнет картошкой, то есть собакой. Это такой запах, собачий запах. Такой яркий, такой домашний запах, как пахнет мокрая собака... Потом кожура этой картошки, она абсолютно... ну она коричневая, не знаю, как такса... Это очень похоже было. Во-вторых, бездонность этих мыслей, которые наскочили, в-третьих, бездонность на черной лестнице... Где-то стоит какой-то неприятный стул с теплой, вкуснейшей картошкой. Это про Каштанку. Оба никому не нужны. Образ? Образ.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.