

РУССКИЙ ХУДОЖНИК ИЗ МЮНХЕНА

Андрей фон Шлиппе — художник, сценограф и режиссер из ФРГ. Наш корреспондент встретился с Андреем в Мюнхене и взял у него интервью.

СИНЕ ФАНТОМ: Здравствуй, Андрей! Давай ты сам сразу представишься нашим читателям.

Андрей Шлиппе: Я родился в 1963 году в Мюнхене. Мои родители — оба потомки так называемых старых эмигрантов. Мои прадед и прапрадед по отцовской линии бежали из России в 1919 году — оба со своими многодетными семьями. Дед мой стал инженером-самолетостроителем, с 1930 года работал в городе Дессау на заводе Юнкерса. После войны этот город оказался в советской зоне оккупации. Дед оказался в числе нескольких тысяч немецких специалистов, которые в 1946 году были вывезены на работу в Советский Союз — все с женами, детьми и прочими членами их семейств. Большая часть работников Юнкерса оказалась в поселке Подберезье, километров 120 к северу от Москвы. Мой отец окончил там десятилетку, начал учиться в Куйбышевском мединституте. Его вместе с матерью и двумя братьями вернули в Германию в конце 1953 года; деда продержали еще до лета 1954-го. Вскоре они впятером — благо еще не было Берлинской стены — перебрались в Западную Германию. Мой отец поселился в Мюнхене, там и женился — на девушке тоже из эмигрантской среды, которая стала мамой моей и моих брата и сестры. Домашним языком у нас был русский. Мы росли с русскими сказками, песнями; у нас были друзья — дети эмигрантских же семей, с которыми дружили родители.



Альберт Батукаев и Андрей фон Шлиппе во время интервью. Фото: Мадина Алиева.

С.Ф.: А твое увлечение театром?

А.Ш.: Я всегда хотел быть художником — это была моя мечта с детства. Помимо рисования, я всегда интересовался театром, сценографией, кое-что знал о русских театральных режиссерах. И вот счастливый случай — а можно и сказать, судьба так распорядилась, что, когда я только-только закончил школу и готовил документы для поступления в Мюнхенскую академию художеств — это 1983 год, — я через Татьяну Георгиевну Варшавскую, переводчицу, а я должен сказать, что она была очень хорошей переводчицей и переводила известную речь Хрущева в ООН, познакомился с Любимовым.

С.Ф.: Татьяна Георгиевна — это тоже старая эмиграция?

А.Ш.: Да. Она вдова известного прозаика и публициста Владимира Варшавского, жила долго в США, потом вернулась в Европу. И когда она вернулась, она работала переводчиком у Юрия Петровича Любимова. А он в то время уже был на Западе. Тогда его талант режиссера тут был очень востребован, его всюду звали, но, как ни странно, в основном он ставил оперы. В том числе и в Германии. И вот он как раз ставил тут, в Германии, оперу «Фиделио» Бетховена, в Штутгарте, а Татьяна Георгиевна ему переводила. И она должна была уехать на пару дней и просто попросила меня ее подменить. И вот таким образом я познакомился с Юрием Петровичем Любимовым. Мне тогда было 19 или 20 лет. Не помню. Пару дней я провел с ним на репетициях в опере, и потом у него уже была следующая работа — это было в опере города Карлсруэ, и именно была постановка «Мастер и Маргарита», дирижером был Кунарт. И снова случи-

В СОВЕТСКОЙ РОССИИ, Я НИКОГДА ДО ЭТОГО НЕ БЫВАЛ И НИКАКИХ ПРЕЖНИХ РАБОТ ЛЮБИМОВА ВИДЕТЬ НЕ МОГ. ПОСЛЕ НАШЕГО С НИМ ЗНАКОМСТВА ОН САМ МНЕ МНОГО РАССКАЗЫВАЛ О ТАГАНКЕ И ЛЕГЕНДАРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ ТОГО ВРЕМЕНИ. ВПРОЧЕМ, ЕЩЕ ДЕТЬМИ, ПОДРОСТКАМИ МЫ ИЗ РАЗГОВОРОВ ВЗРОСЛЫХ КОЕ-ЧТО УЗНАВАЛИ О ТАГАНКЕ, О «ГАМЛЕТЕ», О ВЫСОЦКОМ

лось так, что Татьяна Георгиевна не могла все время переводить, и мы как бы поделили с ней эту работу пополам.

С.Ф.: То есть ты переводил весь процесс?

А.Ш.: Да, все общение, ремарки, реплики. И это был мой первый театральный опыт репетиционный. Потом уже была постановка в Цюрихе, это была опера «Енуфа», и снова мы работали в паре с Татьяной Георгиевной, но потом так сложилось, что она больше не могла работать, и тогда я стал основным переводчиком Юрия Петровича в немецких театрах. Тут было много разных работ: «Леди Макбет...» в Гамбурге, потом Шостакович — и Максим Шостакович дирижировал. Потом были другие работы, но уже с небольшой разницей — я стал постепенно выступать в роли ассистента Юрия Петровича. К тому времени я уже поступил в академию, и вступительной работой моей был «Лес» Островского. Помню, в Цюрихе, когда шла работа над «Енуфой», я там свои идеи показывал Любимову. Он просматривал, что-то советовал, ну и так далее. А я учился как раз тогда в Мюнхенской академии художеств, на факультете сценографии. И в то же время я работал с Любимовым.

С.Ф.: А как ты начал работать в Москве?

А.Ш.: Однажды Юрия Петровича пригласили в Хельсинки, в Национальный театр. Пригласили очень интересно — ему предложили выбрать пьесу для постановки самому. И он выбрал «Подростка» Достоевского. И вот он спросил, не хочу ли я быть на этом спектакле художником. Это была моя первая работа сценографом. Нет, ну до этого я уже делал какие-то работы в небольших театрах, подвальчиках таких. Но большая работа с известным режиссером — это был мой первый опыт.

С.Ф.: Здесь я хотел бы немного подробнее остановиться именно на Юрии Петровиче. К моменту совместной работы ты уже видел какие-то его постановки или просто знал, что вот Любимов — большой театральный режиссер?

А.Ш.: Это интересный момент. Дело в том, что в России, в Советской России, я никогда до этого не бывал и никаких прежних работ Любимова видеть не мог. После нашего знакомства он сам мне много рассказывал о Таганке и легендарных спектаклях того времени. Впрочем, еще детьми, подростками мы из разговоров взрослых кое-что узнавали о Таганке, о «Гамлете»,

о Высоцком. Его образ жил в нашем воображении и сильно на нас действовал. Но повторюсь — к сожалению, ни одного из спектаклей той поры я не видел. Поэтому и не могу сравнивать их с теми новыми работами, которые Любимов делал, можно сказать, на моих глазах — на Западе. Кстати, здесь он иногда использовал какие-то свои находки или вещи из своих прежних спектаклей: например, маятник из «Мастера и Маргариты» он перенес на сцену оперы в Карлсруэ...

Но, конечно, уже когда я начал для него переводить, я знал, что да, это великий режиссер. И работа с ним это подтверждала. Между прочим, считались с этим не только люди искусства, но и совсем другие круги. Вспоминая гастроли Таганки в Штутгарте — кажется, уже в 1989 году. Москвичи приехали со спектаклем «Добрый человек из Сезуана». Это, как известно, тот самый спектакль Любимова, с которого началась большая слава его театра — в 1964 году. И вот, четверть века спустя, Любимов изгнанником живет и работает на Западе. Губенко — его бывший актер — в Москве занимает кресло министра культуры. Таганка приезжает именно с этим спектаклем. И задействованы в нем почти все актеры, которые играли еще в первом составе, только были на 25 лет моложе. Мне кажется, эти гастроли были не случайны. Похоже на то, что все было политически «заварено»: встреча актеров с Любимовым, приглашение его обратно в СССР. Организация всего этого не обошлась и без участия каких-то немецких политиков. Но это уже отдельная история. Собственно, я хотел только сказать, что впервые смог увидеть старый спектакль Любимова лишь в 1989 году в Штутгарте. Актеры, естественно,

уже состарились, но, тем не менее, это был все еще тот самый спектакль.

С.Ф.: Хорошо. Вернемся к постановке в Хельсинки.

А.Ш.: Да, после успешного «Подростка» финский театр сделал Любимову новое предложение — сразу же на следующий год. Любимов, со своей стороны, предложил театру своего рода попури из Островского: «Комедианты» — такое было название. Сценографию он доверил снова мне. Это, значит, была моя вторая с ним работа в Финляндии. А в 1991 году Юрий Петрович договорился, что для Венского фестиваля он с Таганкой сделает «Доктора Живаго». Фактически, значит, Любимов уже вернулся в Россию. И «Живаго» стал первой его работой с Таганкой после возвращения из изгнания. Музыка согласился писать Альфред Шнитке — несмотря на то, что он был очень болен.

С.Ф.: Он ведь уже к тому времени жил в Германии?

А.Ш.: Да, он жил в Гамбурге. Повторюсь, он очень болен был. К тому же, после удара у него сильно дрожала рука и ему было трудно писать ноты. Так вот, «Живаго» был моей третьей с Любимовым работой как сценографа.

С.Ф.: Это какой год?

А.Ш.: Это уже 1993 год, я работал в Москве. Ну и все, конечно, понимают, насколько трудно было работать театрам в те годы. Мне как сценографу было очень трудно, потому что мастерские уже давно ничего не изготавливали, новых спектаклей не делали, денег ни у кого в театре не было, и в любом ларьке можно было заработать больше, нежели в театре. То есть сам процесс рабочий был исключительно сложен. Какие-то вещи я заказывал на свои деньги из Германии, но иногда случались совершенно анекдотические истории. Например, добыча клея. Прихожу в мастерские, говорю: «Ребята, вот у нас тут есть планшет — надо ставить его на клей», — а мне отвечают, что клея нет. Нет, клей есть, но он заперт. А начальник склада — ветеран, очень древний дедушка, которому было за 90 лет, — он вообще редко бывал в театре. Потом выяснилось, что ключ от шкафа есть и в бухгалтерии. Идем в бухгалтерию, берем ключ, открываем этот огромный металлический шкаф, а в нем стоит бочка, 380 литров, с маленьким сливом наверху. То есть, чтобы взять клей, эту бочку необходимо аккуратно наклонить. Я как-то сразу об этом не подумал, иду в мастерскую, говорю: «Ребята, все отлично, клей есть». А мне отвечают: «Отлично! Теперь вам надо принести его сюда, потому что мы его не носим, а обрабатываем. Пускай это вам монтировщики несут». Хорошо. Я иду к монтировщикам, объясняю ситуацию. А монтировщики мне отвечают, что «с этими пидарасами мы не работаем и клей этот сливать не будем!» И вот я стою с ведром перед этой огромной бочкой и думаю, как же все-таки перелить этот клей. Потом оказалось, что в театре идет ремонт, и нашлись рабочие, которые согласились мне помочь. Все они прибежали, и у каждого было по ведерку. Но тут вдруг появилась главный бухгалтер, которая стала перед этой бочкой и просто заявила: «Не дам!» В итоге на добычу этого клея у меня ушло два дня работы.

С.Ф.: То есть ты потратил два дня на добычу клея, который принадлежал театру, где, собственно, и ставился спектакль?



В КОНЦЕ СВОЕОБРАЗНОГО ТУННЕЛЯ СТОЯЛ СТОЛ, ЗА КОТОРЫМ СИДЕЛ ВОВА КАКАНОВ, СУХОНЬКИЙ ТАКОЙ МУЖИЧОК С ГУСТЫМИ БРОВЯМИ. ОН В СВОЕ ВРЕМЯ РАБОТАЛ БРИГАДИРОМ В МАСТЕРСКИХ И СТРАШНО ПИЛ. А ПОТОМ В КАКОЙ-ТО МОМЕНТ ЖИЗНИ, ОЧНУВШИСЬ ПОСЛЕ ОЧЕРЕДНОЙ ПЬЯНКИ НА УЛИЦЕ, ОН РЕШИЛ С АЛКОГОЛЕМ ЗАВЯЗАТЬ. ПРОЧИТАЛ ФИЛОСОФА ИВАНОВА...

А.Ш.: Абсолютно верно! Это происходило на Таганке, декорация предназначалась для «Доктора Живаго». Меня этот опыт невероятно поразил. А да, и потом, когда нужно было монтировать сцену уже для репетиций, то сделать это было решительно невозможно, потому что сцена была сдана в аренду. То есть что-то игралось на старой сцене, а вот новая сцена была сдана. И монтировать можно было только ночами, после 11 вечера и до 6 утра.

С.Ф.: А все остальное время там шло что-то другое? Какие-то концерты или спектакли?

А.Ш.: Были и концерты, но тогда там, если не ошибаюсь, выступала «Новая Опера». Они были арендаторами.

С.Ф.: Для тебя, как человека, выросшего на Западе, такая аренда, потом общение с мастерскими — это, наверное, был довольно шокирующий опыт?

А.Ш.: Ты знаешь, нет. Я ведь тогда тоже познакомился с очень интересными людьми. Один случай мне запомнился очень хорошо. В тех же мастерских имелся такой мастер, слесарь Вова Каканов. Мы с ним приятельствовали, и я по работе или просто так заглядывал к нему в слесарку, в подвале. Туда вел такой жуткий, закоптелый черный проход. И в конце этого своеобразного туннеля стоял стол, за которым сидел Вова Каканов, сухонький такой мужичок с густыми бровями. Он в свое время рабо-

тал бригадиром в мастерских и страшно пил. А потом в какой-то момент жизни, очнувшись после очередной пьянки на улице, он решил с алкоголем завязать. Прочитал философа Иванова...

С.Ф.: Это еще во времена СССР?

А.Ш.: Да-да, еще в те времена он прочитал Вячеслава Иванова и — бросил пить. Вообще. Сам ходил в лес за травами, настаивал чай и жил здоровой, полезной жизнью.

С.Ф.: Сколько лет ему было тогда?

А.Ш.: Когда я с ним познакомился, ему было уже за 50. И вот, когда я к нему приходил, первое, что он делал, он готовил мне бутерброд. И вот однажды... А надо сказать, что от всех этих слесарных работ у него были совершенно черные руки. То есть они абсолютно почернели — такие крюки настоящие. И вдруг он говорит мне: «Андрей, смотри, сейчас что-то покажу». И он опускает свои черные руки под стол и из какой-то там коробки достает белоснежного голубя! Раскрывает ему крылья и говорит: «Посмотри!» Это было невероятно красиво! Как оказалось, Вова был голубятник и работал в театре только потому, что ему разрешили держаться на крыше голубей. И вот картину этой закоптелой слесарки, этого Вовы Каканова и этого белоснежного голубя в его черных руках — помню, будто вчера видел.

С.Ф.: А когда твоя работа в Москве закончилась?

А.Ш.: Она закончилась фактически в конце мая 1993-го. Декорация была перевезена в Вену. А это отдельная, замечательная история! Мы ведь летели в Вену на военном самолете.

С.Ф.: Военный самолет?!

А.Ш.: Да. Театр арендовал военный самолет для перевозки декорации «Доктора Живаго». Какие-то декорации были уже отправлены, а мне еще оставалось доделать какие-то там вещи, и вот на этом военном самолете должны были лететь последние декорации, монтировщики и я. То есть военные тогда делали такой свой бизнес. Это было невероятно. Я помню, что доделывал декорацию и поздно ночью пошел домой. И почти проспал отъезд. Мне позвонили, сообщили, что автобус уже стоит с заведенным мотором. Я схватил какие-то тюки — тоже часть декорации — и побежал в театр. К счастью, я жил недалеко от него. Прибегаю, сажусь в автобус, и мы все едем на военный аэродром. Думаю, что я был первым иностранцем, который там проходил через таможню. Все ведь военное. Я им даю свой паспорт, а женщина в форме стоит, крутит этот паспорт в руках и не понимает, что с ним делать. В итоге они все там мой паспорт посмотрели, полистали, покрутили в руках и — пропустили. Заходим в самолет, а там посередине вся декорация лежит, накрытая сеткой, и еще маленькие такие откидывающиеся сиденья. А монтировщики, они же все за день до этого декорации грузили и подготовили для себя три алюминиевых ящика — импровизированный такой стол. А я монтировщикам днем ранее дал денег, чтобы они купили еды — ну вот, они стол соорудили обеденный. Вокруг поставили несколько табуреток и большое кресло из декорации — специально для меня. Никто, конечно, не пристегивался. Мы расселись вокруг этих железных ящиков. Тут входит экипаж. Мы когда таможню проходили, я их всех видел — они были в военной форме. А тут они заходят все в штатском. Проходят к себе в кабину. Потом оттуда выходит командир и строго объявляет: «Последняя инструкция: алкогольные напитки, курение и азартные игры во время полета ЗАПРЕЩЕНЫ!» Почему в этот перелет попали азартные игры, мне было не совсем понятно. Но вот как только командир закрыл за собой дверь, монтировщики закурили, достали из ящика бутылки с водкой и стали резаться в карты. Ну когда мы долетели до Вены, монтировщики были уже в приличном подпитии. И тут произошел следующий инцидент. Наш немецкий продюсер решил схитрить — и чуть не перехитрил самого себя. Он должен был на месте заплатить экипажу за транспортировку 5 тысяч долларов. А его помощник привез на 500 меньше. Но экипаж не согласился, и самолет стоял добрых минут 40, пока этот остаток не нашелся. В целом с этой задержкой вышло не так уж плохо, потому что кто-то из ребят успел немного протрезветь. Но это еще не все. Когда декорации перегрузили, за нами приехал небольшой такой микроавтобус. Мы в него пересели, доехали до австрийской таможни, стали заходить в помещение — а тут один из монтировщиков замечает, что забыл паспорт в самолете. Я говорю, что об этом надо объявить, а он отвечает: «Нет, не успеем, самолет улетит!» И с этими словами убегает прямо на поле, обрат-

но к самолету. Мы сидим, ждем, и минут через 10 появляются три полицейские машины, и в одной из них — он, очень довольный, и машет нам рукой.

С.Ф.: Нашел паспорт?

А.Ш.: Нет, он вспомнил, что сунул свой паспорт кому-то в сумку. Даже не в сумку, а в какой-то кулек пластиковый. Но вначале он успел добежать до самолета и убедиться в том, что паспорта там нет. И только тогда его схватили и подвезли к нам. И мы вместе с ним прошли таможеню. Представляю, что с ним было бы теперь, в наши времена. Сегодня представить себе человека, бегающего по взлетно-посадочной полосе, как-то очень сложно. Его бы просто так не отпустили: без паспорта, не говорящего ни на одном языке. Но он был парень отчаянный. Его звали Игорь Лопес-Муньес. Он был потомком испанцев, которые детьми попали в СССР. Совершенно бесстрашный такой монтировщик. Например, когда надо было работать где-то на верхотуре, он с одной галереи на другую переходил через штанкет. Ходил по штанкету через всю сцену, на противоположную сторону. Такой вот отчаянный был.

С.Ф.: Забавный случай. Но вернемся к твоей работе в театре.

А.Ш.: Да. Значит, после «Живаго» мне предстояло работать с Юрием Петровичем над «Подростком». Я провел переговоры, и Таганка выкупила у финнов все декорации. Я перевез их в Москву, но к тому времени конфликт на Таганке достиг своего апогея, и работа над спектаклем была остановлена. Только мне об этом ничего не говорили. Я прихожу к воротам, а меня не пускают внутрь. Какие-то вооруженные люди. Кто-то из администрации тоже бегает рядом. Все проходы были перекрыты. Меня это тогда сильно удивило, потому что милиция ничего не делала. Для меня, привыкшего к западным порядкам, это было дико.

С.Ф.: И на этом работа с Любимовым закончилась?

А.Ш.: Была еще одна работа с ним. Уже в Бонне, опера «Енуфа». Вот эта опера была моей последней работой с ним. Но Юрий Петрович был не единственным российским режиссером, с кем я работал. Еще в самом начале перестройки я познакомился с Анатолием Александровичем Васильевым. Это уже было здесь, в Мюнхене, когда он первый раз привез сюда «Серсо». Я тогда работал с Любимовым, и Васильев передавал ему через меня какую-то записку. А потом Томас Петц, который был продюсером «Доктора Живаго», пригласил Васильева на фестиваль, который проходил каждые два года в Брауншвейге и Ганновере. И Томас Петц попросил меня быть там переводчиком Васильева. Он тогда приехал в Брауншвейг с открытыми репетициями «Евгения Онегина» и там же завершил свою постановку «Плач Иеремии» на музыку Мартынова. Это было в церкви сделано, и там я с ним первый раз работал как переводчик.

С.Ф.: А с кем тебе было интереснее работать: с Любимовым или с Васильевым?

А.Ш.: Они совершенно разные. Оба большие режиссеры. Но вот такое было интересное наблюдение. Мне довелось работать переводчиком и ассистентом с ними обоими над «Пиковой дамой»: с Любимовым в Карлсруэ, с Васильевым в Веймаре. И мне было, конечно, интересно увидеть, насколько у каждого была своя трактовка,

В. Золотухин в роле доктора Живаго на фестивале Wiener Festwochen. Режиссёр спектакля: Ю Любимов. Художник-постановщик: А. фон Шлиппе. Вена, 1993 г.



МНЕ ДОВЕЛОСЬ РАБОТАТЬ ПЕРЕВОДЧИКОМ И АССИСТЕНТОМ С ЛЮБИМОВЫМ И С ВАСИЛЬЕВЫМ НАД «ПИКОВОЙ ДАМОЙ»: С ЛЮБИМОВЫМ В КАРЛСРУЭ, С ВАСИЛЬЕВЫМ В ВЕЙМАРЕ. И МНЕ БЫЛО, КОНЕЧНО, ИНТЕРЕСНО УВИДЕТЬ, НАСКОЛЬКО У КАЖДОГО БЫЛА СВОЯ ТРАКТОВКА, СВОЙ ОСОБЫЙ ПОДХОД. ОНИ СОВЕРШЕННО РАЗНЫЕ. ОБА БОЛЬШИЕ РЕЖИССЕРЫ

свой особый подход. Надо сказать, что это была очень успешная постановка Любимова. В ней участвовал и Альфред Шнитке. Изначально она планировалась для постановки в Парижской опере. Но еще во время репетиций на них обрушился в «Правде» дирижер Большого театра Жюрайтис. В своей погромной статье он клеймил Любимова, называя его и Шнитке «самозванцами, которые замахваются на Чайковского!» Всем было ясно, что за Жю-

райтисом стоят лица из самых верхов. Получился большой скандал, в результате которого постановка в Париже отменилась. И только позднее Любимов смог ее осуществить в Карлсруэ — с большим успехом у публики и критики. И это действительно была очень хорошая работа. Но вот один интересный момент. В «Пиковой даме» есть пастораль. Любимову что-то в ней мешало, он эту сценку, где ее дуэтом поют Лиза и ее подружка, убрал. А песенка,

если не вся, но часть ее, не помню, получила другую функцию. А Васильев — наоборот. Он в своей «Пиковой даме» полностью сохранил эту пастораль, открывал в ней какие-то психологические и мистические глубины. Она ему замечательно удалась. И вообще весь карнавал. В ходе него Васильевым были сделаны разные намеки, значение которых потом уже открывалось. Это было очень интересно. Еще я заметил, что Васильеву очень нелегко давалась работа с хором. Но это частности. А в целом Любимов исходил здесь больше из формы. Он нашел определенный ход и вокруг него выстроил весь спектакль. А Васильев, как я уже сказал, был гораздо глубже в том, что касается психологии и мистики этого произведения. Что лично мне, как помощнику режиссера, намного интересней.

С.Ф.: Это была последняя работа с Васильевым?

А.Ш.: Нет. После «Пиковой дамы», через какое-то время, я снова вернулся в Москву, в 1996 году, участвовать как художник по костюмам в спектакле «Евгений Онегин». Когда я приехал, я привез с собой очень большое количество набросков, рисунков, показал их Анатолию Александровичу, он внимательно посмотрел и сказал: «Да... Ну с этого можно начать». И в итоге я там сидел и делал много эскизов. В общей сложности — на 380 костюмов. Но, к сожалению, свою работу я не мог закончить. Как ни обидно, мне через два месяца пришлось уехать, потому что те небольшие деньги, которые мне платили через Гёте-Институт, кончились. У меня возникло очень много финансовых проблем, надо было зарабатывать... А самая последняя моя работа с Васильевым была связана не с костюмами, а с занавесом. Я писал большой занавес. Писал его по эскизу старого занавеса Пикассо. Я нашел копию эскиза и рисовал его на шелке. И кажется, Васильев позже его как-то использовал.



Сцена из спектакля "Sagan on Ringen" («Властелин колец»). Шведский театр. Режиссёр и художник-постановщик: А. фон Шлиппе. Хельсинки, 2001 г.

В НОРВЕГИИ Я УЧАСТВОВАЛ В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ БЕРГСТРЕМА «ТОРА ПА РИМОЛЬ» — ИСТОРИЯ ХРИСТИАНИЗАЦИИ НОРВЕГИИ. ЭТО БЫЛ ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНЫЙ ПРОЕКТ, ПОТОМУ ЧТО ОПЕРА СЧИТАЛАСЬ УТЕРЯННОЙ. НО ОДИН ШКОЛЬНЫЙ УЧИТЕЛЬ, ПЕНСИОНЕР, СЛУЧАЙНО НАШЕЛ ЕЕ В АРХИВЕ. ОН ПОКАЗАЛ ЕЕ МУЗЫКАНТАМ, ТЕ СКАЗАЛИ, МОЛ, ДА, ОЧЕНЬ НЕПЛОХАЯ МУЗЫКА, — И РЕШИЛИ ПОСТАВИТЬ ЭТУ ВЕЩЬ В ТРОНХЕЙМЕ, В ТОМ ГОРОДЕ, В КОТОРОМ ПРОИСХОДИТ ДЕЙСТВИЕ ОПЕРЫ



Помощник режиссёра Eija Nousiaainen, переводчик Нина Коримо, режиссёр Юрий Любимов, художник Андрей фон Шлиппе во время постановки «Подросток» в Финском национальном театре, Хельсинки, 1991 г.

С.Ф.: То есть ты не завершил работу?

А.Ш.: По «Евгению Онегину»? Нет, костюмы потом доделывал кто-то другой. А декорациями занимался сценограф, им был Игорь Попов. Вообще-то, изначально уже было понятно, что я могу работать только два месяца. К сожалению, после этого я в Москву больше не возвращался.

С.Ф.: А в Европе были еще постановки после этого?

А.Ш.: Да, здесь в Германии было очень много работы. А в 1999-м меня пригласили в Шведский национальный театр в Финляндии. И это как раз в тот самый момент, когда я собирался принять работу как ассистент художника. В Мариинском театре немецкий режиссер Йоханнес Шааф ставил «Кольцо нибелунга». Я туда несколько раз ездил на переговоры, все было готово к работе, я уже дал свое устное согласие. И буквально день спустя мне звонит директор этого Шведского театра в Финляндии Ларс Сведберг и говорит: «Андрей, мы планируем делать постановку «Кольца». Только не «Нибелунга», а «Властинына колец». Ты мог бы в ней участвовать?» Я с удовольствием согласился и спросил о сроках. А сроки оказались те же самые, что и в Мариинском театре. Я спросил: «А кто будет режиссером?» На это Сведберг: «Ты при-

езжай, мы об этом поговорим». Тогда я сразу связался с художником, который тоже работал в Мариинском с Шаафом — его звали Готфрид Пильц, — извинился, сказал, что в Питере участвовать не смогу. И сразу поехал в Финляндию. А там по приезду Сведберг меня просто сразил. Он задал мне неожиданный вопрос: «А не хотел бы ты взяться в этом спектакле и за режиссуру?» И я сказал «да», хотя было страшновато. Сам понимаешь — «Властинына колец» по книге Толкина, но ведь неизвестно, какой сценарий. А когда я сценарий прочел, я слегка ужаснулся. Во-первых, сценарий был очень длинный. Мы его читали шесть часов. Ну там много было лишнего. Я сократил все на три часа, сам написал пролог, что вызвало сильнейший гнев драматурга и композитора. Кончилось дело тем, что по настоянию драматурга она (драматург — прим.ред.) на афишах значилась автором пьесы, обработанной Андреем фон Шлиппе... Это был театрально-музыкальный спектакль, и ставился он в 1999 году, то есть еще до фильма Питера Джексона. Если бы он уже был, то с ним конкурировать было бы, разумеется, невозможно. А так наша постановка имела большой, даже очень большой успех. Ее играли два сезона подряд, критики писали о ней очень лестные рецензии.

С.Ф.: А осталось видео?

А.Ш.: Да, сохранились довольно большие куски. Но я не думаю, чтобы сейчас это смотрелось с таким же интересом, как в то время. Все-таки «Властинына колец» Джексона — это замечательное большое кино. Но я все-таки получил огромное удовольствие от работы над этим спектаклем. Потом его хотели поставить и в Швеции, но переговоры как-то сами собой сошли на нет. А в Финляндии я еще поработал в качестве художника на спектакле «Пер Гюнт». Потом мне достались работы и в Норвегии. Там я, в частности, участвовал в постановке оперы Бергстрёма «Тора Па Римоль» — история христианизации Норвегии. Это был очень интересный проект, потому что опера Бергстрёма считалась утерянной. Но вот один школьный учитель, пенсионер, случайно нашел ее в каком-то архиве. Он показал ее музыкантам, те посмотрели, сказали, мол, да, очень неплохая музыка, — и решили поставить эту вещь в Тронхейме, то есть именно в том городе, в котором происходит действие оперы. Собрали деньги и начали репетировать. Притом даже не в театре, а они сами снимали какие-то залы. Но работа получилась очень интересной — уже несколько лет спустя нас пригласили перенести эту постановку в только что открывшееся новое здание Норвежской оперы. Всех нас это очень обрадовало, все

подписали контракты, и я уже начал приспособлять декорацию к новым условиям. А через несколько месяцев руководство театра от постановки отказалось — причем по достаточно банальной причине: оказалось, что техники просто не были еще готовы к работе в новом здании...

Потом были еще постановки, две-три в год. Какие-то оперы до сих пор идут. В основном я работал как сценограф. А в прошлом году в Германии мне снова довелось совместить работу режиссера и постановщика — в спектакле «I Hired a Contract Killer» по фильму Каурисмяки.

С.Ф.: И завершая наше интервью, я хотел бы снова вернуться назад, в начало 90-х. Ты мне рассказывал, что это не первый твой контакт с СИНЕ ФАНТОМ.

А.Ш.: Да, это так. Впервые я услышал о СИНЕ ФАНТОМ и параллельном кино от своего друга Саши Беззаборкина. В 1992 году, когда я работал в Москве, он показал мне «Трактористов 2» Игоря и Глеба Алейниковых. Мне очень понравилось. К тому моменту зрителям было сложно удивить: все западные фильмы были доступны, а российские режиссеры снимали, в общем-то, все, что хотели. Но этот фильм, тем не менее, удивлял. Это было совершенно иное кино, радикально отличавшееся от того, что было на экранах. Притом что время, как ты знаешь, было достаточно сложное для творчества. И потом, это была какая-то совершенная фантастика: как режиссеры смогли снять такой хороший фильм вопреки массовому вкусу публики во время финансового кризиса?

С.Ф.: Это был твой единственный на тот период контакт с параллельным кино?

А.Ш.: Нет. Еще была одна встреча с Игорем Алейниковым. Опять же, на даче у Саши Беззаборкина. Потом мы ехали вместе с Игорем и его женой Верой с этой дачи на электричке. Очень интересное общение было. К сожалению, детали я сейчас не очень хорошо помню. Но мы приятно пообщались тогда, и от той встречи у меня остались самые теплые воспоминания. И меня потом очень опечалила новость об их трагической гибели. И сейчас, спустя много лет, мне приятно видеть, что параллельное кино и СИНЕ ФАНТОМ все так же востребованы и продолжают развиваться.

С.Ф.: Большое спасибо за беседу!

Интервью провел и подготовил

Альберт Батукаев.

Фото из личного архива А. фон Шлиппе.

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

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ
 РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ТАТЬЯНА МАРГУЛЯН, ЕГОР ПОПОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АННА ХАЙБУЛЛИНА

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ
 ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА
 КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ
 НА ОБЛОЖКЕ: ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК. ФОТО: СТАС ЛЕВШИН



СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



www.cnftm.ru

www.electrotheatre.ru

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

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

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО