

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ



В МОСКВЕ ОТКРЫЛСЯ Седьмой Международный театральный фестиваль имени Чехова. Среди его участников: Питер Брук, Робер Лепаж, Пина Бауш, Роберт Стуруа, Филипп Жан-ти, Деклан Доннеллан

АКТРИСА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА Ольга Калмыкова отметила свой юбилей и 35-летие творческой деятельности



В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ Театре состоялась премьера спектакля «Мещане» по пьесе М. Горького в постановке Хаурда Дэвиса



СВОЙ ЮБИЛЕЙ отметила актриса Александринского театра, заслуженная артистка России Татьяна Кулиш

55 ЛЕТ ИСПОЛНИЛОСЬ актёру Александринского театра, народному артисту России, лауреату Гос. Премии РФ Сергею Паршину



В ЛОНДОНСКОМ театре «Олд Вик» состоялась премьера спектакля «Газовый свет» по пьесе П. Хамилтона в постановке Питера Джила. В главной роли Розамунд Пайк

СВОЙ ЮБИЛЕЙ отмечает актриса Александринского театра Наталья Лебзак



РУКОВОДИТЕЛЮ ТВОРЧЕСКО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ части Александринского театра, профессору Александру Чепурову исполняется 50 лет

«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ» выпустил премьеру трилогии Ф. Шиллера «Валленштайн» в постановке Петера Штайна. В заглавной роли Клаус Мария Брандаур



ЮБИЛЕЙ

«СТАЛО БЫТЬ, БУДЕТ ТАК»

Исполнилось 120 лет Леониду Сергеевичу Вивьену. Почти тридцать лет он руководил Александринским театром — с 1938 по 1966. Не самое простое время — но именно эти годы по праву считаются «золотым веком» советской Александринки. О Леониде Вивьене рассказывает профессор, доктор искусствоведения Александр Чепуров.

— Тяжело ли быть Вивьеном де Шатобреном при Советской власти?

— Роман Леонида Сергеевича с Советской властью начался с приговора к расстрелу. Во время Гражданской войны он ездил со студийцами, был арестован и приговорён к смерти. Кто-то из его учеников добрался до Москвы и чудом добился того, чтобы о деле Вивьена доложили Ленину. Ленин дал телеграмму, которая спасла Вивьену жизнь. Впоследствии его студийцы рассказывали, — и я читал, кстати, в воспоминаниях Ольги Ивановны Гудим-Левкович (матери Кирилла Лаврова), которая как раз в то время была ученицей Вивьена, — как его встречали здесь, в Питере. Это был исхудавший, изголодавшийся человек, практически дистрофик — и это он, денди двадцатых годов, всегда элегантный, с трубкой, в клетчатом американском пиджаке! Студийцы завернули его в шубу, чтобы согреть.

В 20-30-е годы Вивьен проявлял бешеную активность, создал знаменитый ШАМ (Школу актёрского мастерства), из соединения которого с мейерхольдовским КУРМАСЦЕПом родился наш институт. Леонид Сергеевич был учеником Давыдова, преподавал у него в Школе русской драмы, и если попытаться найти реальную связь между старой театральной школой и новой, взяться доказывать, что нашей Театральной Академии исполнилось 250 лет, то единственная ниточка, которая всё связывает — это как раз Вивьен. Он подхватил традицию школы императорских театров.

Вивьен вообще выполнял необходимую в культуре функцию — быть связующим звеном. У него был потрясающий талант соединять людей. Если Александринку XIX века называли «театром прославленных мастеров», то Вивьен создал новый «театр прославленных мастеров». Что ни имя — то легенда: Николай Симонов, Николай Черкасов, Юрий Толубеев, Василий Меркурьев, Александр Борисов, Бруно Фрейндлих. Как ему это удалось? Как, не будучи великим режиссёром — он ведь понимал, что его возможности, если и не совсем уж скромны, то во всяком случае уступают таланту Мейерхольда, Таирова, — как он держал театр, как мог управляться с корифеями? Дело в том, что эти самые корифеи, народные артисты, депутаты, орденосцы и т. д. — были его учениками. И он всегда мог к ним обратиться именно как к ученикам. А это особый уровень разговора.

Вивьен не сразу стал первостепенной фигурой в Александринке. Все двадцатые годы он руководил студиями, филиалами, школой, ставил спектакли, даже была карикатура: «Вивьен везде», как Хлестаков. В Александринке менялись худруки, Вивьен был очевидным лидером, но его неизменно обходили.

— Почему?

— Может быть, и «Шатобрен» мешал — дескать, всякие французы тут будут руководить! Но именно с приходом Вивьена началась консолидация творческих сил театра и наступил расцвет Александринки советского периода, когда она вновь стала первым театром Ленинграда.

— Несмотря на то, что на этот период пришлись военные годы.

— И военные, и послевоенные. Практически до возникновения товстоноговского БДТ Александринка была первым театром города. Вивьен для этого сделал всё. Мудрость Леонида Сергеевича заключалась в том, что он не боялся крупных режиссёров. А ведь он и сам ставил замечательные спектакли и обладал удивительной интуицией — что и когда следует ставить...

— ...действительно, премьера булгаковского «Бега» в 1957 году кажется сейчас событием фантастическим!

— На самом деле именно Вивьену принадлежит идея постановки «Оптимистической трагедии». Он сам начинал её репетировать в 1953 году. Сразу после смерти Сталина взяв в работу пьесу, находившуюся под негласным запретом. Правда, Вивьену посоветовали, чтобы он не сам это ставил — слишком рискованно. И во имя того, чтобы спектакль состоялся, он стал искать молодого режиссёра. И нашёл не кого иного, как Товстоногова. Более того, у Вивьена возникла даже мысль, оставаясь художественным руководителем Александринки, предложить Товстоногову пост главного режиссёра. Но Вивьена отговорили актёры, побоявшиеся товстоноговского дееспотизма. Потому что Вивьен, будучи человеком твёрдым, был здесь свой — ему не нужно было повышать голос, он для всех был учителем, авторитетом. Ему достаточно было веско сказать: «Стало быть, будет так», — это его знаменитая фраза. И всё делалось «так».

Вивьена в своё время очень критиковали — за то, например, что он мало ставит советских пьес. А он старался ставить лучшее из возможного: Штейна, Алёшина, Афиногенова. Даже идя на компромиссы, он умудрялся делать театр достойно, честно, глубоко. Он всегда сосредотачивался на крупных человеческих индивидуальностях, через которые раскрывались бы самые сложные драмы времени. В репертуаре были Шекспир, Толстой, Пушкин, Горький, а ставили в Александринке в вивьеновское время Акимов, Козинцев, Товстоногов, Кожич.

Совершенно удивителен поступок худрука Александринки: ведь это именно Вивьен после смерти Станиславского пригласил опального и совершенно беззащитного Мейерхольда. Был разработан целый перспективный план мейерхольдовских постановок — и это буквально за несколько месяцев до его ареста. Мейерхольд был представлен труппе, и ему тут устроили овацию. Он должен был ставить «Гамлета» и «Бориса Годунова» — на минутку. А уже после ареста Александринка осталась единственным театром, где шёл спектакль Мейерхольда — «Маскарад» (правда, без имени режиссёра на афише). Всё это гражданские поступки, характеризующие Вивьена очень высоко. Как и вся история с репертуарами «Маскарада» — Вивьен понимал, что времена могут измениться, и декорации и костюмы мейерхольдовского шедевра обязательно надо сохранить.

Он очень точно чувствовал время. Недаром после войны, после трагедии такого гигантского масштаба, он ставит «Дядю Ваню» с Юрием Толубеевым — возвращаясь к трагедии повседневности. И «Оптимистическая», и «Бег», и «Маленькие трагедии», и «Игрок» — всё это спектакли первого ряда. В 60-е годы, когда в центре внимания оказывается товстоноговский театр, Александринка тем не менее существует вполне весомо, представляя собой не то чтобы альтернативу БДТ (это она впоследствии, к несчастью, стала представлять собой довольно странную альтернативу искусству — товстоноговскому в том числе), но достойную «параллель». Общеизвестные вопросы решались в театре имени Пушкина взвешенно, спокойно, как бы изнутри, через великих актёров. Вивьена интересовало вневременное. В новой эстетической ситуации он сумел сформировать «лицо театра».

Лилия ШИТЕНБЕРГ



Леонид Вивьен. Портрет работы Н. П. Акимова. 1958



«Что ФЭКСу здорово, то АКУ СМЕРТЬ»¹

Художник Моисей Левин в Актраме

Александринский театр, в двадцатые годы переименованный в Актраму, знал разных художников: талантливых и малоодарённых, мастеров и просто ремесленников. Одно исключало во все времена александринской сцены — эпатаж. Его не терпели приверженцы строгого мастерства и высокого театрального расчёта.

Хотела Актрама или нет, но ей было не избежать встречи с новым искусством. Словно в насмешку над труппой, после революции ещё ревнивей охранявшей традиции, Театр им. Вс. Мейерхольда весной 1924 года гастролировал именно на этой сцене. Собственные александринские декорации «Сестёр Кедровых» и «Флавии Тессины» стояли в кулисах, придавленные конструкциями «Великодушного рогоносца» и «Леса». На представлении «Леса» Евтихий Карпов воззвал: «Господи! Прости им, ибо сами не ведают, что творят!»

Спустя короткое время опасность обнаружилась уже в самих академических стенах, воплотившись в Моисее Левине, приглашённом для оформления «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сценограф был представителем «левого фронта», одним из самых востребованных художников Петрограда. Его хотели видеть у себя и «левые», и «правые» театры. Только за пять лет, с 1922 по 1927 годы, Левин оформил двадцать три спектакля в семнадцати ленинградских театрах.

Журнал «Рабочий и театр» многотиражно увещевал его:

Убел ли совместителя не сладок?

Но ты умерь пыл творчества в пути:

И вместо ста театров и площадок

Работай только... в двадцати!



«Смерть Пазухина». 1924
Эскиз декорации
Эскиз костюма

За год до приглашения в Актраму Моисей Левин делал декорации к «Хозяйке» Ф. М. Достоевского в Передвижном театре П. Гайдебурова и Н. Скарской. В этом спектакле, словно в эскизе, воплотились ожидающие художника впоследствии неприятности, неизбежные при встрече с академическим театром. Тяготение к гротеску, причастность к кубистическим и конструктивистским увлечениям времени делали Моисея Левина посторонним Александринке. Но историческая ситуация вносила коррективы. Маленькие экспериментальные сцены закрывались, не выдержав политики хозрасчёта и конкуренции. И «левые» художники вынужденно приходили в ещё недавно враждебные им коллективы. Но и академические театры становились иными, делали попытки приблизиться к современности. К старым стволам прививали «дичок» новой эстетики. Для этого привлекали художников — представителей «левого» искусства. А материалом для сценических экспериментов выбирали классику.

Приглашая Левина для оформления «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, Леонид Сергеевич Вивьен гарантировал спектаклю необходимый процент левизны. Как актёр, Вивьен существовал в традициях Александринки, как режиссёр — в первом же своём спектакле пытался прорваться к иному театральному языку, новой театральной системе. Мейерхольдовские корни постановки отметили абсолютно все. А. С. Вивьена хвалили за «желание омолодить» классическую пьесу, сделать её современной, но ругали за метод, которым он этого добивается: «...избран наиболее простой и лёгкий путь: приглашён левый художник, который должен произвести целительную операцию. Художник сделал своё: установил на сцене невиданные ещё в театре декорационные сооружения, но ...омоложения не получилось»².

Ошибка крылась в несовместимости актёрского материала с режиссёрской концепцией, реализованной художником. В заданном Вивьеном гротесковом ключе могла существовать лишь одна актриса — Е. П. Корчагина-Александровская. То, что Левин «водрузил» на сцене, повергло в изумление немногочисленных зрителей спектакля: премьера совпала с наводнением 1924 года, когда посещаемость театров резко упала. Работа художника привела в негодование старую гвардию александринских актёров. Панический ужас, охвативший их, отразился в докладе Г. Г. Ге, пародийный вариант тезисов которого опубликовал журнал «Рабочий и театр»: «Как шла история театра, какая гидра Мейерхольд, как рождает эскимоска, как разлагается Европа, как отличить рабочего от буржуа и, главное, как опозорил ленинградскую драму художник Левин».

Моисей Левин не эпатировал. Он был одним из самых глубоких и основательных мастеров 1920–1930-х годов. Всё, что он делал, имело пластические обоснования в жизни. В резких ритмах его построений, неожиданных ракурсах, смещённых по-

стояях — будто мир распадался на глаза; в динамичности рисунка, определённости цвета бился синкопированный пульс времени, отражалась эпоха, было предвидение будущего. (М. З. Левин прожил недолгую жизнь, всего полвека — с 1896 по 1946 — но какие полвека!)

Более других направлений Левина привлекал экспрессионизм. В нём была созвучность натуре, взрывчатой, бурно эмоциональной. О темпераменте художника писали с первых же его работ в театре. Единодушно отмечали самобытность, яркость, смелость. Моисей Левин «вскакивал» в материал, как профессиональный объездчик, крепко держа узду. Об этом говорят и эскизы к спектаклям Актрамы: в них сила, крепость, независимость. Они по-мужски держат форму, линия проводится решительно и властно, цвет насыщен и требователен.

Сценограф отсекал лишнее. Элементы архитектуры составлялись в сочетаниях, исключающих прямую перспективу. Левин создавал пространственную среду, бытово не оправданную, совершенно свободную. Она была формальна, не теряя при этом связи с пьесой. В ней обнаруживалась присущая драматическому материалу фундаментальность, весомость, грубость.

Решение было неожиданно и фантастично. Глядя на массивную золотую колонну, организующую пространство, плоскость большой дуги, исходящей из неё, подобие каких-то архитектурных элементов, венчающих композицию, вспоминалась комета с хвостом, падение которой предвещало в спектакле.

Жертвенно подчинив себя театру, не занимаясь ни живописью, ни графикой, Левин разрешал себе самую малость — вводит в декорации и костюмы беспредметные композиции. В сценическом пространстве они оборачивались объёмными конструкциями. Любые сравнения относительны. И всё же конструкция из «Смерти Пазухина» отсылает нас к работам А. Родченко и Эль Лисицкого. Вводя беспредметную композицию в оформление, Левин открывал неведомые её свойства: в новом контексте беспредметное искусство приобретало фантастический оттенок и размах, обнаруживало театральную конкретность.

Художнику нравились геометрические формы и мягкие округлые линии. Цветные квадраты прорезают юбку Марфы Григорьевны Пазухиной, аппликации геометрической формы украшают кресла и письменный стол Фурначёва. Левин с удовольствием использовал буфы, фестоны, огромные банты. Пластика его сценических решений словно бы льющаяся, он обожает завитки и валюты, кристаллы складок и формы буфов. От «Смерти Пазухина» берёт начало одна из излюбленных пластических тем Моисея Левина. Это лихая, чуть вызывающая и остро пикантная овальная форма.

В преддверии премьеры Вивьен разъяснял цель оформления: «Декорации Левина имеют задачей усилить эмоциональную выразительность актёров, а костюмы — помочь исполнителям в выявлении с внешней стороны гротесковых фигур...»³

Режиссёр С. Э. Радлов заметил: «Если бы мы жили в столичной Москве, а не в провинциальном и художественно нетерпимом городе, конечно, пресса приветствовала бы в талантливом Левине крупное дарование блестящего декоратора. Между тем, «Смерть Пазухина» встретила только кислые полуупоминания»⁴.

Моисей Левин оформил на сцене Академической драмы восемь спектаклей. Это: «Смерть Пазухина» (1924), «Общество почётных звонарей» Е. Замятина (1925), «Яд» А. Луначарского (1925), «Пушкин и Дантес» В. Каменского (1926), «Бархат и лохмотья» Э. Штаккена и А. Луначарского (1927), «Диктатура» (1930) и «Девушки нашей страны» (1933) И. Микитенко, «Трус» А. Крона (1936). Эти постановки объединяет общая судьба: ни одна из них не стала эпохальным явлением в жизни театра. Знаковые события не часты, и они редко совпадают с вершинами в сценографии.

«Яд» был попыткой театра приблизиться к чуждой ему современной тематике. Главная привлекательность пьесы заключалась в имени автора — наркома просвещения Анатолия Васильевича Луначарского. Во времена борьбы с «аками» (академическими театрами) коллектив нуждался в его защите. В «Яде» определились и потенциальные возможности театра в постановке советской драматургии, и причины будущих поражений, в полной мере разделённых Левиным.

«Яд». 1925
Эскиз костюма
Сцена из спектакля



Моисей Левин
Портрет работы Н. П. Акимова
1927



«Пушкин и Дантес». 1926. Эскиз декорации. Эскиз костюмов

Уязвима оказалась трактовка театром «новых людей». Сценографическое решение квартиры наркома в «Яде» откровенно уступало в убедительности мансарде заговорщиков и комнате Риты. Противопоставлялись два мира: «новых строителей» и «призраков». «Здесь, у новых, — чёткая, скупая реалистическая декорация, ровный свет, бытовые костюмы, прямые линии, чистые цвета... Там, в призрачном царстве — экспрессионистические наклонённые плоскости заговорщицкой мансарды и притона сводни, бегающие лучи прожекторов, фантастические костюмы, а надо всем — падающие колокольни старой Москвы...»⁵

Спектакли «Пушкин и Дантес» и «Бархат и лохмотья» оформлял мастер, осознавший своеобразие театра, в котором работает. Левин демонстрировал профессиональное умение и культурную оснащённость. Был декоративен, в «Бархате и лохмотьях» — пышно декоративен. Ещё недавно одевавший актёров «из подбора», он сделал костюм Натальи Николаевны Гончаровой стоимостью в тысячу рублей — по тем временам огромные деньги.

Адриан Пиотровский писал: «Декорации Левина — отличный образец динамизированного, увиденного глазами современного художника ампира. В таких вот декорациях может ожить заново «Горе от ума». Ни в убранстве сцены, ни в костюмах нет последовательной стилизации, и всё же белая с голубым колоннада Левина выдерживает с честью сравнение с белым в золоте порталом головинского «Маскарада»⁶.

Вольная трактовка исторического сюжета, сделанная Василием Каменским, драматургически была крайне слаба. Ничего интересного не смог предложить и режиссёр К. П. Хохлов, пытавшийся спасти положение назначением И. Н. Певцова на роль Пушкина. Критик Симон Дрейден оценил результат деятельности драматурга и постановщика, как «плевок на Пушкина».

Предоставленный сам себе, Левин играл архитектурными формами николаевской эпохи, как кубиками, добиваясь гармоничного сочетания капителей, колонн, арок, зеркал; лёгкости, ритмичности, прозрачности и чёткости композиции. Решение принадлежало мастеру, вооружённому знанием всяческих «измов», приверженцу экспрессионизма, романтическая устремлённость которого нашла выход. Но теперь это был романтизм не «военного коммунизма», а «восстановительного периода».

Детали классического зодчества, гиперболизированные, вырванные из привычных для них композиционных схем, осмыслились на уровне пластических метафор. Левин не был архитектором сценического пространства, но любил и умел использовать архитектурные формы, намекающие на тот или иной стиль.

Художника упрекали за «ретроспективную мечтательность и внешнее любование стилем николаевской эпохи». И были неправы. Свидетельством тому — эскизы костюмов. Как шаржированы придворные, с какой иронией переданы персонажи! В эскизе декорации «В Михайловском» присутствуют хорошо знакомые падающие плоскости, ломаный потолок, острые ракурсы. Противопоставление (в «Пушкине и Дантесе» — классических форм дворцовой архитектуры и деформированного пространства кабинета в селе Михайловском) — излюбленный метод художника.

На пластических контрастах создаётся и «Бархат и лохмотья». Левин признавался, что в этой работе делал попытку увязать забытые в погоне за конструкти-

визмом, но бесконечно богатые возможностями основные канонические приёмы старого театра с чёткостью современной декорации. Идея противопоставления доводилась до логического конца: пространство сцены делилось по горизонтали: сверху — бархат, снизу — лохмотья.

«Пушкин и Дантес», «Бархат и лохмотья» назовут наивысшими удачами художника. А вот о «Девушках нашей страны» напишут: «Давно уже не было в Ленинграде спектакля, встречающего такое единодушное осуждение зрителей и критики. На сцене урбанистические белые коттеджи, бумажные розы, и спереди, и сзади, и с боков. Всё это погружено в нестерпимо сладкий розовый и голубой свет. И в этой приторной обстановке двигаются и говорят ударники бетонщики и бетонщицы, точнее, не говорят и не двигаются, и подтанцовывают, резвятся, скачут, стараясь выразить чрезвычайную «бодрость» и «целеустремлённость», их воодушевляющие. Одеты в белое. Как выражение высшей приподнятости на сцене появляются физкультурники, строящие пирамиды...»⁷

Так писал незадолго до ареста Адриан Пиотровский. Последние дни доживал на свободе и другой друг Левина, режиссёр К. К. Тверской (Кузьмин-Караваев), в прошлом личный адъютант А. Ф. Керенского. Они были знакомы с Левиным с 1922-го, с 1925-го работали вместе, последние годы — в БДТ: один — главным режиссёром, другой — главным художником.

Столкнувшись с ложным пафосом советской драматургии, сценограф оказался беспомощен. Устав от бесконечного потока бездарных пьес и неспособных режиссёров, Левин готовится к уходу из театра. «Трус» А. Крона — последний спектакль художника в Актраме.

Отныне этот блестящий театральный художник будет принадлежать почти исключительно кинематографу. Первую свою картину Моисей Левин сделал ещё в 1923 году, последнюю — в 1946-ом. «Путешествие в Арзрум» (1937) с Пушкиным — Дмитрием Журавлёвым — первая самостоятельная режиссёрская работа. Несколько лет жизни в Алма-Ате по командировке «Ленфильма», создание картин на казахском материале («Амангельды» и «Райхан») принесут ему титул основателя национального кинематографа и первого председателя Союза художников республики, звание заслуженного деятеля искусств и народного художника Казахской ССР. Весной 1944 года он вернётся в Ленинград смертельно больным. 19 июля 1946 года умрёт от туберкулёза.

Любовь Овся

¹ Абашидзе С. Что ФЭКСу здорово, то Аку смерть // Красная панорама. 1924. № 20.

² Тверской К. К. «Смерть Пазухина» // Рабочий и театр. 1924. № 2. С. 7–8.

³ Вивьен Л. С. «Смерть Пазухина» // Красная газета; веч. вып. 1924. 7 сентября. С. 4.

⁴ Радлов С. Э. О варварах и варварятах // Жизнь искусства. 1924. № 44. С. 13.

⁵ Пиотровский Адр. «Яд» — спектакль Актрамы // Жизнь искусства. 1925. № 41. С. 5.

⁶ Пиотровский Адр. «Пушкин и Дантес» // Красная газета; веч. вып. 1926. 10 мая. № 108. С. 4.

⁷ Пиотровский Адр. Условность и правдоподобие («Девушки нашей страны» в Ленгосдраме) // Советское искусство. 1933. 8 июня. № 26. С. 4.

«Бархат и лохмотья». 1927. Эскиз костюмов. Эскиз декорации

