

А.Е.Зубов

## **СОЕДИНЕНЬЕ ДВУХ ЗАГАДОК**

Художники новосибирских театров.  
Очерк творчества.

**Новосибирск  
2008**

## **ОГЛАВЛЕНИЕ.**

Предисловие . . . . .	5
ВРЕМЯ ВОССТАНОВЛЕНИЯ. Сороковые. . . . .	8
ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН. Середина 1950-х – 1960 гг. . . . .	20
ВРЕМЯ РАСЦВЕТА. Шестидесятые. . . . .	39
ВРЕМЯ СТАНОВЛЕНИЯ. Семидесятые. . . . .	57
ВРЕМЯ НОВЫХ ПОИСКОВ. Восемидесятые. . . . .	81
ВРЕМЯ БУДУЩЕГО. . . . .	103
ИЛЛЮСТРАЦИИ. . . . .	108

Задача, поставленная в книге А.Е. Зубова – рассказать историю сценографии двух новосибирских театров: «Красного факела» и театра юного зрителя за 45 лет (1945-1990) – сложна и трудоемка. Сложна, поскольку спектакли указанного периода читатели книги никогда не увидят, да и сам автор, если судить по его возрасту, вряд ли присутствовал на театральных представлениях 1945-1953 годов. Трудоемка, потому что потребовалось тщательно просмотреть буквально горы газетного, журнального и архивного материала, чтобы воссоздать подробную картину театрального процесса, связав его сценографический аспект с другими компонентами спектаклей.

Два основных результата характеризуют решение этой задачи — фундаментальность материала и простота стиля, не лишенного глубины и изящества.

Автору книги удалось показать специфику каждого периода, четко отграничив один от другого, не потеряв при этом глубокого аналитизма в описании каждого из мастеров.

В первой главе А.Е. Зубов находит точные определения для воссоздания творческого портрета Серафима Леонидовича Белоголового, рыцаря сценической детали, стремившегося к созданию иллюзии максимальной достоверности. При определенном дефиците материалов, низкого качества краски и многих других причин, не имеющих отношения к искусству театра, художники 1940 – начала 50-х годов С.Л. Белоголовый, П.Т. Коваленко, Б.Г. Кноблок и другие находили способы эстетической компенсации наличного дефицита.

Очень точен и абсолютно верен итог первой главы: «Жизнеподобная декорация, к которой привыкли новосибирцы, достигла своего высшего уровня. Дальше нужно было искать новые направления».

Во второй главе, анализируя время перемен — середину 1950-х — 1960 годов, автор приходит к мысли о неизбежном переходе от монументализма сценографии к минимализму художественных средств. Освоение «пустого» театрального пространства, заданного сценографией, потребовало иной техники игры. И здесь впору сказать еще об одном достоинстве книги — тесной связи сценографического анализа с анализом деятельности режиссера, композитора, актерского ансамбля.

Время расцвета и время становления, охватывающие 1960-70-е годы, также весьма интересно отслеживается и интерпретируется автором. В частности, творческий портрет сценографа Константина Лютынского содержит в себе зерно отдельной книги, хотя и прекрасно рифмуется с общим строем изложения в настоящей монографии.

Очень тепло и точно говорится в книге о по-настоящему замечательном художнике Р.П. Акопове, достигшем такой степени эмоциональной активности и психологической достоверности, что практически диктовал определенную концепцию спектакля, как это случилось с постановкой пьесы Д. Голсуорси «Без перчаток». Столь же многопланово нарисована в книге фигура еще одного подвижника театра С. С. Постникова.

Последняя глава, посвященная времени новых поисков — 1980-е годы, отличается от предшествующих. Здесь автор становится не только разыскателем и комментатором мемуаров и рецензий, но и активной фигурой, опирающейся на собственные художественные впечатления. Анализ сценографических решений спектаклей, оформленных Н. Клеминой, В. Фатеевым, позволяют А.Е. Зубову отыскать неповторимость стиливой индивидуальности каждого. Изящество и мудрость «Милого лжеца», концептуальность визуального ряда «Дяди Вани», наконец, подлинный гимн театру без применения декораций в прямом смысле этого слова, замененных наклонными планшетами и шахматными кулисами в «Вороне» у Н. Клеминой; камерность и парадоксальная психологичность, сочетающаяся с метафорической глубиной, — в работах В.Фатеева.

И, пожалуй, еще одна черта, без которой впечатление от книги А.Е. Зубова не было бы полным — страстность и позитивный пафос автора, несколько не снижающий объективность и фундаментальность материала. Финал книги содержит вопрос: куда пойдет развитие театра и сценографии. Не отвечая на него прямо, автор непосредственно обращается к будущему, «в которое с тревогой, надеждой и интересом устремляется взгляд».

Внимательное и увлекательное чтение книги А.Е. Зубова однозначно позволяет ответить на другой вопрос — монография автора, бесспорно, должна увидеть свет и обрести вдумчивого, интеллектуального читателя.

Ю. В. Шатин,  
доктор филологических наук, профессор НГПУ.

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

Художники театра – люди загадочные. В их творчестве непостижимо соединяются два вида искусства: изобразительное, во всем своем многообразии – живопись, скульптура, архитектура, дизайн, – и театр как синтез литературы, музыки, психологии. Может быть, эти люди самые универсальные в сложном театральном механизме, ибо они соединяют в себе и эрудицию гуманитариев самого глубокого уровня, и сугубо практические, ремесленные умения – как рассчитать лестницу, какой мощности нужна лампа, какой материал выдержит вес задуманной конструкции. Соединение столь разносторонних качеств – явление уникальное. И сценографы, соединяющие в себе загадки творчества сразу двух искусств, люди особенные.

Да и работа у них загадочная и замечательная. Вечный хаос в мастерской, в котором на самом деле незыблемый порядок, ведомый только самому мастеру... Обрывки цветной бумаги, кусочки линеек, проволок, тряпочек, комки пластилина, какие-то бусинки... Неразборчивые почеркушки на клочках бумаги... Удивительная, азартная, как в детстве, игра с макетом, с бесконечными переставлениями и перевешиваниями, поиском нужного ракурса, высоты, глубины... Отказ от пятнадцатого варианта, чтобы вернуться ко второму... И из этого хаоса рождается чудо будущего спектакля, которое, может быть, вызовет даже аплодисменты при открытии занавеса...

Режиссер Л. Хейфец как-то сказал: «Театральные художники лучшие люди великого театрального братства. В них присутствует достоинство мастеровых людей, умеющих делать, а не болтать».

И в то же время о профессии сценографа человеку со стороны, «из публики» известно, как правило, совсем немного. Их знают гораздо меньше, чем режиссеров и актеров, никто не узнает их в лицо, даже восхищаясь их работами. Интервью они почти не дают, на съездах театральных деятелей или художников если и выступают, то негромко и как-то «не в жанре» конкретно. Они не любят выделяться, находиться на первых ролях. Искусствовед Е. Ракитина на одной из дискуссий заметила: «Сами художники отрицают свою какую-то особую роль в современном театре, и это тоже естественно. Некоторые это делают из тактических соображений, но многие делают это искренне – они на самом деле скромные, артельные люди».

Театральные художники Новосибирска – не исключение. Они тоже редко бывают в первых рядах съездов и конференций, неохотно встречаются с журналистами. Может быть, и по этой причине так редки в газетах и журналах статьи о сценографах, работавших и продолжающих работать в нашем городе. Но без изучения их творчества новосибирская театральная история не только неполна, ее просто не может быть.

В этой книге рассматривается творчество сценографов, работавших в двух драматических театрах города – театре «Красный факел» и Театре

юного зрителя. К сожалению, запланированный объем книги не позволяет рассмотреть деятельность художников других театров Новосибирска – Областного драматического («Старый дом») с его уютной, но очень специфической сценой; театра «На левом берегу» – детища замечательного театрального деятеля нашего города С. С. Иоаниди; родившегося в 1990-х годах и сохраняющего молодость и азарт Городского драматического театра под руководством С. Афанасьева. Особого изучения заслуживают художники музыкальных театров – оперы и балета, театра музыкальной комедии; всего несколько статей вышло об уникальном творчестве художников театра кукол. Но нельзя объять необъятное, можно только надеяться, что издание этой книги станет не последним вкладом в изучении сибирской сценографии.

Театры «Красный факел» и Театр юного зрителя близки по многим параметрам. У них сходная история, Новосибирский ТЮЗ был создан в 1930 году, передвижной «Красный факел» обосновался в Новосибирске с 1932 года. Военные годы оба театра провели в других городах, уступив свои помещения, жилье эвакуированным ленинградским коллективам. Режиссеры и художники театров часто работали на «соседней» сцене. Технические параметры сценических площадок, материальное оснащение также довольно близки. И по творческим задачам, по направленности репертуара эти два коллектива очень близки друг другу. Поэтому сравнение творчества художников этих театров вполне возможно и обещает интересные выводы и даже открытия.

Нужно отметить, что своей сценографической школы Новосибирск пока не имеет. Все театральные художники нашего города (даже те, кто работал здесь долгие десятилетия, практически всю творческую жизнь) получали образование, профессию в других городах, как правило, в Москве и Ленинграде. Хочется верить, что в будущем столица Сибири получит возможность называться и центром сценографии, и может быть, первым шагом к этому стоит считать деятельность театрального отделения Новосибирского государственного художественного училища, которым много лет руководит В. А. Фатеев. Пока же художники приезжали в наши театры из других городов, и это обстоятельство имело свои положительные стороны. Новые тенденции, течения в сценографии, возникавшие в «центре», быстро становились достоянием новосибирской сцены.

Описать творчество всех художников, создававших сценографию «Красного факела» и Театра юного зрителя – задача почти невыполнимая. За 45 лет в двух театрах свои фамилии под 603 спектаклями поставили 118 человек. В рамках этого издания упоминаются художники, которые внесли наиболее заметный вклад в историю театров, чье творчество меняло облик сцены, знаменовало новые этапы в развитии сибирской сценографии.

Хронологически книга охватывает период истории двух театров с 1945 года до конца 1980-х. Это время относительно стабильного творчества коллективов в рамках художественного развития всего отечественного искусства.

Живой процесс, каким является театр и творчество театральных художников, сложно разделять во времени, процессы и творческие направления переплетаются, наслаиваются друг на друга. В живом искусстве невозможно провести четкие временные границы. Поэтому разделение истории новосибирской сценографии на периоды является в большой мере условным. Это же относится и к творчеству отдельных художников. Например, Роберт Акопов первые свои спектакли осуществил еще в 1960-х годах, но, по сути, его творчество обрело свои характерные черты и окончательно сформировалось в 1970-х, поэтому и рассматривается именно в этой главе. Наталья Клёмина приехала в наш город в 1976 году, но свобода и разнообразие ее сценических решений позволяют говорить о ней как о представителе сценографии 1980-х. В той же мере условна и классификация творческих процессов по направлениям и течениям, особенно в театре. В классической кулисной декорации у художника вдруг проявляются черты игрового театра, в обобщенном оформлении спектакля становится необходима предельно конкретная, натуралистическая зона.

Исследование творчества сценографов прошлого сродни работе археолога. По разрозненным фотографиям, образным, но не всегда конкретным эскизам, единичным сохранившимся макетам можно только отчасти восстановить, как выглядел спектакль на сцене. И даже когда материалов достаточно, а это редкий случай, только фантазия позволяет представить, как это было в реальности – как медленно гас свет в зале, открывая произведение художника, как неожиданно превращалась конструкция на сцене и открывала новое пространство, как свет менял атмосферу спектакля. И в воссоздании страниц прошлого бесценную роль играют воспоминания людей, видевших это своими глазами.

В работе по созданию этой книги принимали участие многие люди. Свои воспоминания о прошлых годах, личные архивы любезно предоставили актеры и режиссеры новосибирских театров, театральные критики. Фонды Театрального музея при Новосибирском отделении СТД РФ, которые бережно собирает и сохраняет Г. К. Журавлева, продолжающая дело Е. В. Шаровой, стали поистине бесценным источником информации для работы. Неоценимую работу по сохранению рецензий на спектакли новосибирских театров ведут сотрудники библиотеки новосибирского Дома актера. Много материалов удалось найти в Новосибирском художественном музее, с помощью заведующих литературной частью театров. И, конечно, без книг по истории «Красного факела», ТЮЗа, созданных Л. А. Баландиным, М. И. Рубиной, Г. Ф. Мурзинцевой, без множества статей и рецензий в газетах, альманахах, журналах, написанных критиками, искусствоведами и просто людьми, любящими театр, эта работа никогда бы не появилась. Всем, кто своей помощью сделал возможным выход этой книги, автор выражает глубокую благодарность и признательность за вклад в сохранение театральной истории Новосибирска.

## ВРЕМЯ ВОССТАНОВЛЕНИЯ. Сороковые.

Со смешанными чувствами возвращались новосибирцы в свои театральные здания после странствий военных лет. Многие были утрачены, что-то забрали с собой столичные коллективы, возвращавшиеся домой после эвакуации. Заслуженная артистка России К. И. Орлова вспоминала: «Радость возвращения была омрачена: наши гости оставили нам голые стены и в квартирах, и в театре, прихватив с собой буквально все, что можно было увезти»<sup>1</sup>. Сожалеть было некогда, да и грех было обвинять ленинградцев, возвращавшихся поистине на пепелище после блокады. Театры жадно стремились вернуться к довоенному уровню. Возникла своеобразная заочная конкуренция: новосибирцы во время войны имели возможность видеть спектакли и концерты самых знаменитых коллективов страны – Александринского театра (им. А. С. Пушкина), Ленинградского Нового тюза, Еврейского театра, слушать оркестр Мравинского, ансамбль Утесова... Сумеют ли краснофакельцы и тюзовцы на равных соревноваться с уехавшими первоклассными труппами? Необходимо было вернуть довоенный уровень театра, подтвердить свой статус, вернуть своего зрителя. Лозунг «восстановления», которым жила вся страна, относился не только к разрушенной экономике, жилью, хозяйству, но и к культурным ценностям. Поиски нового станут задачей будущих лет, тогда важнее было возродить то, что было нарушено в технологии театрального процесса, подтвердить возвращение к мирной жизни.

Не хватало всего – мебели и лампочек, ткани, дерева, красок. Но театральные художники сумели и в этой разрухе творить чудеса. В ход шли части старых декораций, изобретались способы имитации фактуры из того, что было под рукой – песка, травы.

Время не располагало к экспериментам и новаторству, необходимо было прежде всего восстанавливать тот тип декораций, к которому привыкли зрители до войны, который стал основным в конце 1930-х годов.

Из всех возможных функций сценографии на практике доминировала практически одна – обозначение места действия. При этом стиль, эстетика художника при реализации этой функции должны были находиться в русле реалистического направления в изобразительном искусстве. Еще до войны театральные художники, в двадцатые годы активно разрабатывавшие принципы конструктивизма, условной декорации, персонажной сценографии, либо ушли из театров, либо изменили стиль, подход к оформлению спектаклей и продолжали работать уже в рамках жизнеподобной, иллюзорной декорации. Как отмечал крупнейший исследователь сценографии В. И. Березкин, 1940-е годы «стали периодом, когда поиски способов сценического изображения “самой жизни” достигли своей

---

<sup>1</sup> Орлова К. И. Дом моей судьбы. В сб. Мой Новосибирск. Книга воспоминаний. Автор-составитель Т. Иванова. Новосибирск: СО «Детская литература», 1999. 368 с. С.119-124.



кульминации»<sup>1</sup>. «Типичное», «жизненное», «реалистическое» надолго стали самыми комплиментарными эпитетами для художников вообще и для художников театра в частности. Утверждению такой эстетической, художественной направленности способствовали и ожидания зрительного зала, желание видеть спектакли «прямых жизненных соответствий». Отзыв зрителя: «Это как в жизни!» – самый желанный для театрального художника сороковых годов.

В этот период на сценах страны безусловно доминировало иллюзорное живописное оформление, сформировавшееся в мировом театре еще в XVIII веке и достигшее максимального совершенства в начале XX в. Конструктивно оно представляло собой систему кулис и задников, на которых средствами живописи создавалась иллюзия пространства. Объемные элементы декораций в пейзажном оформлении подчинялись общим живописным принципам с учетом перспективы. Распространенным был прием перехода живописи в объем на среднем плане по модели панорам и диарам, распространенных в советской музейной практике. Интерьеры чаще всего строились по принципу павильона с открытой четвертой стеной. Для экономии материальных средств и удобства перемены картин между эпизодами в театрах чаще всего применялись «стены» из ткани на деревянном каркасе, расписанные под соответствующую фактуру – каменную кладку, деревянные панели, обои и т. д. Все на сцене было подчинено созданию иллюзорного, по определению Н. П. Акимова, пространства, целью которого было заставить зрителя забыть, что он находится в театре, и воспринимать происходящее как реальный жизненный процесс.

Большинство оформлений имело параллельную рампе планировку, где четко просматривались планы сценического пространства. Почти не использовалось вертикальное измерение сцены, исключением были балкончики в постановках классических пьес, иногда лестницы по бокам интерьеров, ведущие на второй этаж. Планшет сцены разнообразился иногда двух-трехступенчатым станком, иногда – небольшой горкой с травой или «снеговым» покрытием, «горными склонами» в соответствующей драматургии. Но в основном сцена оставалась ровной.

В искусстве страны в целом и в театре в частности существовала установка на «правильные и неправильные» творческие решения. Бытовало некое, не всегда формулируемое текстуально, «мнение» о том, как надо ставить Островского и как Чехова, что является «типичным», т. е. верным, а что нет. От художника требовалось не его собственное видение драматургии, а в первую очередь узнаваемые всеми интерьер дома Городничего или сибирская тайга, итальянская улица или квартира профессора. Тем не менее, лучшие работы постановщиков и в этих принципах позволяли говорить и об индивидуальности художника, и об относительном своеобразии трактовки пьесы.

---

<sup>1</sup> Березкин В. И. Художник в театре Чехова. М.: Изобраз. искусство, 1987. 240 с. С. 60.

Зрители того времени были в чем-то наивнее и искреннее сегодняшнего. Их вера в происходящее, в том числе и в области сценографии, была ближе к детской вере в то, что кукла – живая. На фотографиях сороковых годов мы видим висящие тканевые полосы, раскрашенные «под ветви деревьев», задник, часто в морщинах, стены из натянутой на раму ткани. Но глаза зрителей не замечали несовпадения цвета (где в послевоенной стране найдешь качественную краску?), колыхания «каменных» стен, складок и швов на «снежном сугробе», выполненном из белой ткани. В каком-то смысле «правдоподобная» натуралистическая декорация сороковых была не менее условна, чем авангардистские эксперименты 1980-х. Разница, вероятно, в большей однозначности сценического знака. Печка на сцене сороковых обозначала именно печку, конкретного размера, формы. С этим можно доказательно спорить, утверждать, что в такую печку не поставишь чугунок, что их не возводят посреди избы. Белый куб в игровом оформлении наших дней может одновременно являться и печкой, и антиподом «Черному квадрату», и приметой индустриального пейзажа, и еще чем-то. И спорить бессмысленно, «художник так видит», и для него личные ассоциации более весомый аргумент, чем мнение критика. И хотя иногда очень хочется увидеть на сцене действительно печку, со скрежещущей вьюшкой, к которой можно прислониться, согреть ладони, но у каждой эпохи свое понимание правды. Художники прошлого жили в своей системе и художественных ценностей, и эстетических приемов, и меры условности. И в этой системе они были едины со своими современниками – зрителями, суд которых и есть одна из высших ценностей для сценографа. Художник театра не рассчитывает на признание потомков, его произведение умирает вместе со спектаклем. Сохраняющиеся эскизы, фотографии, даже видеосъемка передают ощущения от реального восприятия оформления спектакля в той же мере неполно, как и от игры актера. Спектакль живет два-три часа, а потом остаются только легенды...

Самой заметной и яркой, действительно легендарной фигурой среди театральных художников Новосибирска в послевоенное десятилетие был **Серафим Леонидович Белоголовый**. Новосибирцы познакомились с ним в 1935 году, когда руководство «Красного факела» пригласило его в качестве главного художника. Выпускник Ленинградской академии художеств, он уже более 10 лет работал в театрах Сибири. В наш город он приехал из Омска и до конца жизни оставался лидером среди театральных художников города, здесь же в 1950 году ему было присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Он располагал к себе людей сразу, при первой встрече. В. П. Редлих вспоминала: «У него была удивительно располагающая внешность: точеное лицо, серые умные глаза, стройная фигура. Да разве опишешь его очарование?!»<sup>1</sup>. Таким же запомнила его и Заслуженная артистка России З. Ф. Булгакова: «Он был очень веселым человеком, остроумным. Если память мне не изменяет, он чуть-чуть картавил, неточно выговаривал букву «р», но

---

<sup>1</sup> Шарова Е. Поэт театра. // Советская Сибирь. 1990. 20 мая

это только придавало особый характер его речи. Очень ценил красоту, видел ее в жизни, в людях, в женщинах. После болезни он, конечно, изменился, осанка, походка изменились, но осталось остроумие, энергия»<sup>1</sup>.

Но, конечно, самым главным в С. Л. Белоголовом был талант художника. Его оформления вызывали частые аплодисменты зрительного зала, когда открывался занавес и возникал иной мир, узнаваемый и живой. В господствовавшей в послевоенное время жизнеподобной, иллюзорной декорации талант живописца, которым обладал Белоголовый, реализовывался в полной мере. Его манера письма продолжала традиции русской реалистической живописи, ее мастеров – Нестерова, Крамского, Левитана, Поленова.

С 1935 по 1953 год Белоголовый являлся главным художником «Красного факела», определяя его стиль, сценографическую манеру, создавая и укрепляя краснофакельские традиции. Вся его творческая деятельность развивалась в тесном контакте с художественным руководством театра. Одним из самых устойчивых, дополняющих друг друга творческих союзов «режиссер–художник» в истории новосибирских театров стал союз В. П. Редлих и С. Л. Белоголового.

Народная артистка РСФСР Вера Павловна Редлих была художественным руководителем «Красного факела» до 1960-го года. Воспитанница 2-й студии МХАТ, последовательная сторонница методологии и эстетики К. С. Станиславского, одной из важнейших своих задач она считала развитие и применение его идей в практике сибирского театра. В «Красном факеле» проводились занятия по системе Станиславского, многие спектакли репетировались этюдным методом. Результатом многолетней и настойчивой деятельности В. П. Редлих стало то, что «Красный факел» 1940-х – 1950-х годов, по единодушному мнению и зрителей, и критики стал театром «жизненной правды», форпостом искусства Художественного театра в Сибири. Когда на гастролях в Москве новосибирский театр был назван в одной из рецензий «Сибирским МХАТом», это было для В. П. Редлих высшим признанием верности избранного ею курса.

Эстетика МХАТ также стала эталоном для творчества В. П. Редлих. Принципы достоверности, жизненной правды, исторической и психологической адекватности не были тесны ни ей, ни другим режиссерам и художникам «Красного факела» 1940-х годов и вполне соответствовали творческим взглядам и позиции С. Л. Белоголового.

Белоголовым за все годы работы в Новосибирске оформлено свыше 60 спектаклей «Красного факела» и 30 постановок в других театрах города. Всего в разных городах Сибири он поставил более 200 спектаклей. Новосибирцы помнили значительные работы Белоголового в довоенный период – знаменитого «Гамлета» (1941), «Без вины виноватые» (1936), «Сталинградцев» военного времени (1944). В известной степени можно

---

<sup>1</sup> Булгакова З. Ф. Страницы истории новосибирского ТЮЗа // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4-12615/ Ед. хр. 2. С. 6.

говорить, что именно искусство С. Л. Белоголового формировало и вкусы зрителей, и общий стиль сценографии в театрах Новосибирска. С интересом ждали поклонники «Красного факела» новых работ художника.

Интенсивность работы деятелей театра в те годы поражает. В первый же послевоенный сезон «Красный факел» выпустил 8 премьер, в 1948 году их было 12! В том же 1948 году Новосибирский ТЮЗ показал 11 новых спектаклей. Помимо напряженнейшего труда режиссеров и актеров, огромная нагрузка ложилась на плечи постановочной части и в первую очередь на художника, отвечающего в материальном плане за все и за всех. В записной книжке С. Л. Белоголового есть запись: «На такую громадную пьесу («Угрюм-река») варварски малый срок. Всего один месяц и десять дней! Это немислимо. Кручусь, как в кинематографе».

Серафим Леонидович Белоголовый в период с 1945 по 1953 год оформил на краснофакельской сцене 27 спектаклей, из них 7 – классических пьес. Наиболее значительными, по мнению критиков, стали «Сам у себя под стражей» (1948), «Константин Заслонов» (1948), «Александр Пушкин» (1949), «Анна Каренина» (1949), «Таланты и поклонники» (1950), «Любовь Яровая» (1952). Особо выделяли критики две последних работы С. Л. Белоголового – «Чайку» (1952) и «Кряжевых» (1953).

Сценография художника отличалась подробностью и основательностью. Пространство спектакля было неизменно достоверно и реалистично. Продумывались мелочи, даже не всегда различимые из зрительного зала – фотографии и подробный рисунок обоев в комнате Негиной в «Талантах и поклонниках» (1950, илл. 18), безделушки на каминной доске в спектакле «В середине века» (1951, илл. 19). Сам художник считал это своей позицией: «Я очень люблю детали в своих спектаклях. Мне всегда хочется любовно «обжить» этажерку, шкаф, письменный стол. Ведь у каждого есть свои любимые вещи или на письменном столе, или на полках, или просто в комнате, в кабинете. Все эти вещи являются характеристикой их обитателя, его вкусов, степени его развития и его внутреннего содержания. А всё вместе это так важно и для актёра и для зрителя»<sup>1</sup>.

Интерьеры его спектаклей были всегда основательны, объемны и стремились заполнить все пространство сцены, чистая площадка не была ему свойственна. На сцене, как правило, было замкнутое пространство, подробно и индивидуально разработанный павильон с окнами, книжными полками, картинами на стенах. На полу – ковры, драпировки на окнах и в дверных проемах. Даже в «типичные» интерьеры современных советских пьес Белоголовый пытался привнести своеобразие, идущее от личностей героев: «Работая над советским спектаклем, я всегда стараюсь насытить его теми внешними красочными элементами, типичными и индивидуально присущими свойствами, которые наиболее необходимы и характерны для данной пьесы, данного героя, данного места действия и данного настроения.

---

<sup>1</sup>Белоголовый С. Л. Работа художника. В сб. Путь театра. XXX лет театра «Красный факел». Новосибирск: Новосибирское областное государственное издательство, 1950. 120 с. Сс. 64-69.

Мне всегда хочется любовно и планировочно удобно расставить мебель в комнате советского труженика, расставить так, чтобы зрителю захотелось поставить мебель или распределить вещи в своей комнате так же, как он видел это на сцене. Это было бы высшей для меня похвалой»<sup>1</sup>.

Особенно основательно подходил С. Л. Белоголовый к воссозданию реальной жизни в классических спектаклях. Его декорации настолько подробны, реалистичны, что вызывают удивление – как монтировщики в считанные минуты за занавесом могли производить «чистую перемену», менять пространство? В «Анне Карениной», например, было более 20 эпизодов, и быстрая монтаж таких элементов декорации, как пышный, как бы кичащийся аристократичностью барьер ложи, пересекающий сцену (илл. 13), или сложная конструкция перрона, требовала от работников постановочной части и высокого профессионализма, и настоящего энтузиазма.

Зрители и участники спектаклей, оформленных Белоголовым, отмечали его повышенный интерес к созданию сценической атмосферы. Внимательно изучая, впитывая стиль автора, будь то Чехов, Островский или современный сибирский драматург В. Лаврентьев, Белоголовый средствами театральной живописи и света создавал адекватное пьесе настроение, темпоритм жизни. Особенно отличались в этом смысле спектакли, где художник имел возможность обратиться к просторам природы. Вообще пьесы, в которых была возможность «вырваться» из кабинетов и комнат, вызывали у него особенный интерес. Он возмущался современными драматургами: «Что ни пьеса, то комнаты... комнаты... комнаты. Получается так, что герои пьес у таких авторов, вообще, не выходят на улицу, а сидят в своих кабинетах. Они редко бывают у торгующего киоска или остановки автобуса. Не встречаются у витрин наших магазинов, на перекрестках улиц, или на бульварах. Не ходят по колхозным полям и редко бывают на полевых станах, не заглядывают в цеха заводов, а если и заглядывают, то не дальше кабинета директора завода или главного инженера... А если пишут на колхозную тему, то тоже, обычно дальше избы председателя колхоза или комнаты сельсовета герои пьесы не бывают. Эта комнатная болезнь у авторов часто утомляет художника»<sup>2</sup>. Сам Белоголовый тонко чувствовал природу, сохранилось несколько его пейзажных работ, близких по манере к творчеству И. Левитана, П. Нестерова. И пейзажные сцены спектаклей он делал с особым удовольствием.

Таким описывал критик Б. К. Рясенцев пространство спектакля «Кряжевы» (1953): «Медленно раздвигающийся занавес постепенно открывает нам холм с величественной сосной на краю, обрыв и за ним – могучий разбег сибирских далей». В «Констанине Заслонове» (1948) художник тоже находил возможность выхода за пределы интерьера, Е. В. Шарова писала об этом спектакле: «Лес, сосны, снег, буран... все закружилось в бешеном ветре и свисте. Кажется, ничто не в силах устоять

---

<sup>1</sup> Белоголовый С. Л. Работа художника. С. 65.

<sup>2</sup> Белоголовый С. Л. Работа художника. С. 66.

перед разбушевавшейся стихией. Еще один порыв – вылетят с корнем исполины-деревья. И только на бугорке одна стройная березка, белоснежная даже в ночной мгле, силой ветра сгибается до земли, не давая себя побороть, вновь выпрямляется, вызывая восхищение своим упорством. Так возник образ спектакля – образ сурового партизанского края»<sup>1</sup> (илл. 8).

Безусловной удачей художника явилась постановка «Чайки» в 1952 году. Это был 200-ый спектакль художника, и отношение к нему у него было особое. Постановка стала безусловной удачей и художника, и всего театра. Чехова до середины 1950-х краснофакельцы считали «своим» автором. Критик Е. В. Шарова писала об этом спектакле: «Декорации к «Чайке» были написаны в мягких левитановских тонах. Выразительно был выполнен задник с озером. Свет помогал художнику в раскрытии контрастных по настроению сцен: уютную столовую заливало яркое солнце, иногда оно скрывалось в тучу, из которой лил на террасу дождь... В нарастании тревоги решал он и другие картины, вплоть до последней: осень, стучит ставень от ветра, скучно на улице. В окна бьются голые ветки деревьев. Невесело в доме. Люди жмутся к раскрытой дверце печки. Освещение неполное... Созданная атмосфера помогала решению трагического финала пьесы»<sup>2</sup>. Сходные впечатления возникали и у Л. А. Баландина, крупнейшего новосибирского исследователя истории театра: «Поэтическое решение «Чайки», с “колдовским” озером, зеленой кущей берез и кленов, веселыми световыми зайчиками в первых актах и холодным печальным запустением огромного неуютного барского особняка – в последнем, как нельзя более точно передавало замысел постановщика»<sup>3</sup> (илл. 24-26).

Сама В. П. Редлих, режиссер спектакля, так вспоминала о декорациях Белоголового: «Берег озера. Толстые стволы старых деревьев. Звучащая тревогой тишина. Никакой красоты, и в то же время все взволнованно, все поэтично, как в созвучном тому времени стихотворении К. Бальмонта:

Есть в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затаенной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,  
Холодная высь, уходящие дали»<sup>4</sup>.

Человек творческий, азартный, Белоголовый не ограничивался работой только в «Красном факеле. Его энергия позволяла ему, кроме постановок в своем коллективе, оформлять спектакли в других театрах города. Так, в театре юного зрителя Новосибирска он оформил пять спектаклей. Три из них были сказочными, и это не случайно. Сказка как территория, более

<sup>1</sup> Шарова Е. Поэт театра. // Советская Сибирь. 1990. 20 мая.

<sup>2</sup> Шарова Е. Поэт театра. // Советская Сибирь. 1990. 20 мая.

<sup>3</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920-1970). Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1972. 304 с. 128 с. С. 206.

<sup>4</sup> Редлих В. П. Такая манящая цель... театр. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1989. 128 с. С. 81.

свободная для полета фантазии, чем «серьезная» драматургия, не могла не заинтересовать человека творческого. При жизни Белоголового сказки в «Красном факеле» не ставились, обязательные детские спектакли появились в репертуаре «взрослого» театра только в 1963 году. А ТЮЗ давал почти неограниченные возможности для свободного полета фантазии в этом жанре. Белоголовый соглашался даже на вполне скромную по театральной «табели о рангах» работу художника по костюмам в «Королевстве кривых зеркал» (1952, илл. 22) и «Семи волшебниках» (1952), и костюмы в этих спектаклях играли большую роль в создании яркой, волшебной атмосферы.

Материальные возможности ТЮЗа были более чем скромными, и художникам приходилось изобретать способы творческой компенсации физической бедности. Так, в спектакле «Гастелло» (1950) С. Л. Белоголовым была интересно решена картина гибели героя. Интерьер довоенной комнаты Гастелло и той же комнаты, но разрушенной войной, был выполнен традиционно, павильонами. А в сцене подвига летчика Белоголовый предложил эффектный по тем временам сценографический ход. На заднике был нарисован пикирующий бомбардировщик, кабина которого была прозрачная (задник в соответствующих местах прорезан). Таким образом, зритель видел экипаж самолета, размещавшийся за задником на специальных станках. В нужный момент поднимался дополнительный супер-занавес, и открывались заранее написанные языки пламени подбитого самолета. Поддержанный сценическим светом и звуком, этот эффект производил большое впечатление на зрителей спектакля (илл. 16).

Но, конечно, С. Л. Белоголовый был далеко не единственным театральным художником Новосибирска. В первые пять послевоенных лет только в «Красном факеле» и ТЮЗе оформляли спектакли 10 сценографов. Среди них были и известный московский художник **Б. Кноблок**, и создатель Областного драматического театра (сегодня театр «Старый дом») **А. Л. Рогачевский**, чья жизнь и творчество заслуживают особых исследований. Чаще других рядом с Белоголовым называлась фамилия сценографа, долгие годы бывшего главным художником ТЮЗа, **П. Т. Коваленко**.

Петр Тимофеевич Коваленко приехал в театр во время войны, в 1943 году. Рядом с жизнерадостным, легким Белоголовым он казался человеком скорее мрачноватым, сдержанным. З. Ф. Булгакова вспоминала: «Человек он был замкнутый, не очень общительный, иногда даже мрачный. Это не очень отражалось в его работе, спектакли он делал хорошие. По уровню творческих возможностей они с Белоголовым были близки, но в жизни очень отличались»<sup>1</sup>. Для новосибирских художников было в то время совершенно естественно работать в разных театрах города. Помимо ТЮЗа, Коваленко оформил в «Красном факеле» до 1952 года 13 спектаклей. (Для сравнения: главный художник С. Л. Белоголовый выпустил за это время 27 премьер.)

---

<sup>1</sup> Булгакова З. Ф. Страницы истории новосибирского ТЮЗа. С. 6.

Коваленко работал в тех же, единых в то время для всех театров принципах создания жизнеподобной декорации. Казалось, что основательность, замкнутость его человеческой природы отчасти передавалась и его спектаклям. В его оформлениях, прежде всего, прослеживается стремление к бытовой достоверности и массивность, основательность форм. В «Иване Грозном» (1945) это полукруглые своды старорусской архитектуры, историческая достоверность костюмов, подробное заполнение орнаментом пространства стен (илл. 2). В «Русском вопросе» (1947) на фотографиях мы видим продуманные до мелких деталей черты интерьера, с маленькими фотоснимками, акварелями на стенах. Заполненные мебелью, картинами, тщательно изготовленными деталями купеческие комнаты конца XIX века художник разрабатывал к «Последней жертве» (1948, илл. 11).

Классическим образцом театральной декорации 1940-х годов можно назвать оформление Петром Тимофеевичем Коваленко «Обыкновенного человека» (1947, илл. 5, 6). На фотографии третьего акта – классический живописный задник, деревья на котором сочетаются с объемными стволами уже на сцене. Писаная колонна задника как бы продолжается в объемной конструкции павильона справа. В интерьере декораций ко второму акту – потолок павильона, выполненный из ткани и расписанный «под дерево»; в окне виден другой задник, создающий правдоподобную иллюзию взгляда на тот же пейзаж с рекой с другой точки зрения. Как и во многих декорациях и самого Коваленко, и других художников, пространство сцены композиционно симметрично и строго параллельно рампе. Глубина сцены делится на четкие планы, подчеркиваемые ступеньками, дверями в глубине, выходами справа и слева. В этих же приемах оформил Коваленко и «Русский вопрос», и «Глубокие корни» (1947), и «Последнюю жертву» (1948).

И в ТЮЗе в большинстве спектаклей Коваленко мы видим ту же основательность, тщательность, весомость декораций. Бревенчатые и «каменные» стены в «Юности отцов» (1947, илл. 7) перекликаются с весомым, основательным павильоном в «Недоросле» (1948, илл. 9) – с обоями, колоннами, свисающей люстрой, подробными историческими костюмами. Свисающие березовые ветки, подробно написанные на кулисах, живописный задник составляли сценографию спектакля «Девочка ищет отца» (1949, илл. 14). «Мрачный мир застенков» капиталистической страны в спектакле «Я хочу домой» (1949, илл. 15) создавался железными решетками и тяжелыми на вид, во всю высоту сцены стенами, расписанными под темный кирпич. Казалось бы, сформировано ощущение художника достоверного, подробного, но предсказуемого, лишённого индивидуальности, творческой неожиданности. И вдруг...

Наверное, больше всего мы ценим в театре это «вдруг». Актер, которого все знают как драматического, вдруг раскрывается как блестящий комик. Режиссер–экспериментатор вдруг ставит глубоко психологическую драму. Такие открытия бывали и среди художников, и изменения П. Т. Коваленко, время от времени происходившие в его творчестве, один из таких примеров. В большинстве случаев импульс для изменения традиционного стиля



исходил от режиссеров, с которыми встречался художник. Но воспринять чужую идею, «присвоить» и развить предложение партнера – особый человеческий и творческий талант.

На фотографии спектакля «Двенадцать месяцев», поставленного в 1945 году режиссером П. В. Цетнеровичем, позже главным режиссером Центрального детского театра в Москве, открывается совершенно иное театральное пространство (илл. 1). Декорации на самой сцене решались достаточно традиционно, системой кулис и задников. Но с авансцены сбоку зрительного зала, перекрывая даже первые двери зала, шла дорога. Она располагалась поверх спинок зрительских кресел и давала возможность актерам играть практически среди зрителей. С этим помостом-дорогой перекликалась падуга в виде флажков со скоморошьими бубенчиками, которая размещалась с помощью шестов почти в центре зала, над головами зрителей. Спектакль охватывал зрителей с трех сторон и сверху, пространственно делая их практическими участниками действия. Такого рода разрушения «четвертой стены», напоминающие последующие знаменитые «дороги цветов» в спектаклях Н. П. Охлопкова, были крайне редки на сценах новосибирских театров. Следующий раз выходы в зрительный зал будут отмечены критиками только в конце 1950-х годов. Этот очень отличающийся от обычного стиля П. Т. Коваленко прием, возможно, был предложен П. В. Цетнеровичем, режиссером ярким и интересным. Но Коваленко живо откликнулся на этот импульс, и получился спектакль, опережавший по эстетическим категориям свое время. И в дальнейшем Петр Тимофеевич Коваленко еще не раз будет удивлять новосибирцев неожиданностью и непредсказуемостью своих решений. Так, в 1950 году в сказке «Иван да Марья» вместо удобного, надежного планшета художник устроил на сцене настоящую «полосу препятствий»: огромный поваленный корявый ствол дерева, мостки, пещеры. Помимо визуально яркого, необычного образа сказочного государства, это оформление провоцировало интересные мизансцены актеров, особый пластический рисунок спектакля (илл. 17). Вообще в этом спектакле, по воспоминаниям Народной артистки России А. В. Гаршиной, было много «спецэффектов», выдумки. Летал дракон на сцене, было придумано «одеревенение» героев – они превращались в каменные глыбы. Это было сделано и светом, и постановочными придумками.

Не случайно такие неожиданно свободные, изобретательные варианты сценографии возникали у художников в первую очередь в спектаклях для совсем юных зрителей. Сказка на сцене, безусловно, требует яркого, выразительного оформления. К тому же, к этой драматургии предъявлялись не столь жесткие идеологические критерии, здесь было меньше «нормативного», «типичного». Хотя в 1957 году Н. П. Акимов и писал язвительно о времени, «когда художника, работавшего над эскизом костюма Бабы-яги, осуждали за недостаточный реализм», все же «типичного» сказочного леса или терема царя Салтана не существовало, их приходилось создавать без всяких образцов, и фантазия художников находила здесь возможность для относительно свободной реализации. В сценографии

сказочных спектаклей уравновешенный, основательный Петр Тимофеевич Коваленко становился более раскованным, свободным. Народная артистка России А. В. Гаршина вспоминает: «В сказке “Семь волшебников” (1952) у Коваленко интересно работала система суперзанавесов из тюля. Когда свет переносился с одной стороны супера на другую, да еще с использованием люминесцентных красок, создавалось ощущение волшебства, текучей перемены картины. Полотна легко убирались вверх, оставался то лес, то другое пространство. Непривычно легкое для Коваленко оформление было»<sup>1</sup>. В сказочном спектакле такие превращения всегда радостно встречались зрителями.

В 1953 году П. Коваленко вместе с новым режиссером ТЮЗа П. Монастырским ставит сказку для взрослых «Волынец из Страколиц» И. Тыла. Перед художником стояла задача реализовать иную, отличную от русской традиции сказочную среду. Используя национальные чешские орнаментальные мотивы, художнику удалось создать яркое зрелище. Кулисы были расписаны орнаментом, напоминающим славянские рушники, в этом же стиле орнаментированы стены деревенского дома. Фольклорные мотивы в решении костюмов, «нерусские» деревья на заднике создавали конкретное место действия – чешскую деревню, оставляя в то же время простор и для фантазии, юмора, необходимые для специфического жанра сказки для взрослых (илл. 27).

ТЮЗ во все времена очень хотел быть театром «и для взрослых», на равных состязаться в борьбе за зрителя с «Красным факелом». Это проявлялось и в сценографии, особенно в спектаклях по классике. Хронически не хватало материалов, не было времени на тщательную роспись декораций, но было страстное желание создать достоверный мир Островского, Гоголя, Фонвизина. В «Ревизоре» (1951, илл. 20, 21) П. Т. Коваленко основой конструкции выбрал полукруглый свод, арку. Под нависающей аркой находилась комнатка Хлестакова в гостинице, полукруглым куполом был выполнен и потолок в доме городничего, полукругом замыкали сцену стены гостиной. Исторически точные костюмы, обязательный в то время характерный грим – с наклейками, усами, бакенбардами – дополняли визуальный облик спектакля по классической пьесе.

Раздвижные занавесы на авансцене, расписанные в стиле эпохи Возрождения, и задник с городским фламандским пейзажем стали основой оформления художником **И. Назаровым** спектакля «Осада Лейдена» по роману Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель» (1946, илл. 3, 4). За сдвигающимися занавесами, сочетающимися по стилю с оформлением порталов и верха зеркала сцены, менялась дополнительная декорация. Возникал интерьер фламандского дома, площадь с виселицей, городские укрепления. Но задник с остроконечными шпилями башен оставался

---

<sup>1</sup> Гаршина А. В. Художники новосибирского ТЮЗа – страницы воспоминаний // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12621А / Ед. хр. 9. С. 2.

неизменным, башни выглядывали то в окно комнаты, то возвышались над толпой горожан на площади. Следует отметить подробную реконструкцию старинного интерьера в этом спектакле – столы, стулья, камин были изготовлены очень тщательно, достоверно воссоздавая исторический стиль. В скудном информационном пространстве Сибири конца 1940-х гг. сценография выполняла еще и образовательную функцию, зрители, особенно юные, впервые видели в театре, как выглядел мир в других странах, других эпохах.

По сохранившимся фотографиям можно отметить еще несколько спектаклей на сценах новосибирских театров. Очень динамичны декорации Б. Г. Кноблока в «Острове мира» (1947, илл. 10). В основном знакомая параллельная планировка, слегка приподнят третий план, расписанный по ткани потолок павильона. Но все элементы декораций очень смелы по размерам, по пропорциям. Четкое стремление к вертикали в стрельчатых готических окнах интерьера, высокая лестница слева, крупные объемы камина, высокие двери создают масштабное, энергичное зрелище. Свет и открытое пространство отличали декорации *А. А. Евдокимова* к спектаклю «Самое дорогое» («Крылья», 1948, илл. 12). Заводской цех был выстроен из тонких реек, делавших сцену как бы больше; белая одежда сцены, открывавшийся вид на летное поле еще сильнее распахивали иллюзорное пространство спектакля. «Двенадцатую ночь» (1947) у Коваленко в ТЮЗе отличала подробнейшая работа над костюмами, которые могли украсить спектакль самого знаменитого театра.

В целом к середине 1950-х годов театры выполнили главную стратегическую задачу первых послевоенных лет – задачу восстановления. Зритель снова пришел в свои театральные залы, вспомнил любимых артистов, режиссеров, художников, принял новых. Режиссеры смогли доказать, что уровень их творчества не ниже того, что был до войны. Художники театра, имея минимальные материальные возможности, выпускали спектакли, вполне соответствовавшие ожиданиям зрительного зала. Уход из жизни в 1953 году С. Л. Белоголового как бы символически завершил эпоху традиционной сценографии в Новосибирске. Жизнеподобная декорация, к которой привыкли новосибирцы, достигла своего высшего уровня. Дальше нужно было искать новые направления.

## ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН. Середина 1950-х – 1960 г.

Ветер перемен начинает окрылять деятелей театра с середины 1950-х годов. Еще робко, постепенно границы возможного начинают расширяться. Зримыми эти еще только предвещающие театральные всплеск шестидесятых тенденции становятся и в облике новосибирских спектаклей.

Разумеется, менялась сценография не мгновенно. И в 1955 году на сценах и ТюЗа, и «Красного факела» выстраивались подробные (насколько позволяли средства) декорации, за занавесом монтировщики, стараясь «не перегреть» антрактную музыку оркестра, меняли оформление к следующей картине, спектакли шли неторопливо. Ю. Постнов писал в рецензии, что тюзовский спектакль «Накануне» (1954) шел свыше пяти часов! Похожи, почти одинаковы были не только павильоны в современных пьесах, но и картины пейзажей на задниках. В той же рецензии на спектакль «Накануне» мы читаем: «Оформление художника П. Коваленко воссоздает атмосферу далекого прошлого, красоту русского пейзажа. Огорчает лишь, что художник не потрудился найти какие-то особые, неповторимые черты природы и обстановки, которые позволили бы глубже почувствовать колорит тургеневского творчества. Безвкусен и холоден интерьер барского дома. Он не отражает индивидуальных особенностей живущих в этом доме людей»<sup>1</sup>. Какую индивидуальность, неповторимость можно было создать в эпоху торжества «типичного» и «узнаваемого»? Но зритель, по крайней мере, передовой (а Ю. С. Постнов был одной из интереснейших личностей театрального Новосибирска), уже ищет на сцене отражение изменений в обществе, ему нужен современный театр.

И действительно, облик спектаклей постепенно менялся. Наиболее распространенным и сразу определяемым было направление лаконичной декорации. Часто именно она и называлась условной, хотя Н. Шифрин в 1963 году писал: «Мы часто понятие “условность” путаем с лаконизмом»<sup>2</sup>. Лаконичность декорации, «отжатие самого главного, отбрасывание всех не работающих, второстепенных деталей», по выражению того же Шифрина, есть лишь самая простая, самая заметная форма образной сценографии. Именно она в первую очередь отмечалась и зрителями, и критикой в 1960-х годах. Интересно, что в этом направлении Театру юного зрителя, не избалованному дорогими оформлениями, оказалось существовать сравнительно легче, зритель «Красного факела» неохотно отказывался от привычной подробной, натуралистической декорации, от принципа «всё как в жизни». Вторым направлением, в котором развивалось творчество сибирских театральных художников, было создание единого пространственного решения на весь спектакль, «единой пластической

---

<sup>1</sup> Постнов Ю. «Накануне» // Советская Сибирь. 1954.

<sup>2</sup> Шифрин Н. А. Художник в театре. – Л.: «Художник РСФСР», 1964. 112 с. С. 94.

среды», создающей визуальный образ всего произведения. В первую очередь все эти изменения были связаны с новыми театральными именами.

В 1955 г. в Новосибирск приезжает новый главный художник «Красного факела» **Василий Юрьевич Шапорин**. В. П. Редлих писала о нем: «Сын известного композитора, он вырос в семье, близкой к лучшим традициям современной творческой интеллигенции. Среда воспитала в нем любовь к театру, хороший вкус и вечный поиск нового. Таким пришел он в “Красный факел”»<sup>1</sup>. Можно добавить, что к этому времени за его плечами интереснейшая творческая биография: сын композитора Ю. Шапорина, проживший 4 года в легендарном Париже 1920-х, 12 лет в Ленинграде, ученик В. В. Дмитриева, оформивший ряд спектаклей в московских театрах, он был уже сложившимся художником, со своим творческим почерком.

Первая новосибирская работа сорокалетнего мастера, «Мораль пани Дульской» (1955), в окончательном, сценическом виде, казалось бы, продолжала прежние традиции – интерьер с плюшевыми порттьерами, фотографиями на стенах, актрисы за тридцать, играющие десятилетних девочек, все то же загромождение сцены ненужными для действия деталями, правдоподобие ради правдоподобия. Но в эскизе к спектаклю – иное, метафорическое видение пьесы (илл. 33). Над мелким, забытым мирком дульских – панорама крыш польского городка со шпилями, вздымающаяся колокольня костела и небо, уходящие по диагонали вверх тучи... Крест на колокольне вносил в пространство иное измерение – подлинное понятие греха, ответственности перед высшим судьей, и отвечать на этом суде придется и всуе разглагольствующей о «греховности» пани Дульской.

Вообще композиционное смещение образных акцентов в еще бытовой в основе сценографии было свойственно этому этапу творчества В. Шапорина. В эскизах к его спектаклям над-актерская зона, верхняя часть сценического пространства занимала его едва ли не больше, чем собственно игровая часть сцены. Там, где обычно живописный задник передавал в лучшем случае атмосферу – поля или лес, грозовые тучи или безоблачная синева, у Шапорина возникал центральный образ спектакля, определявший и атмосферу, и ритм, и его, шапоринское, видение пьесы. В эскизе к спектаклю «Кремлевские куранты» (1956, илл. 39) над маленькой часовней Иверской Божьей матери взмывал вверх огромный революционный плакат. И сама часовня, и проходы в стене терялись на фоне гигантского красноармейца, требовательно вопрошавшего: «Ты записался добровольцем?». Этот плакат становился основой пространства, куда бы ни уклонился взгляд, он снова возвращался к требующей ответа фигуре. В других картинах спектакля художник снова использовал принцип бытового правдоподобия, создавая интерьеры крестьянской избы, подлинного кабинета Ленина. Но уже через три года в спектакле «Третья патетическая», действие будет происходить на

---

<sup>1</sup> Редлих В. П. Такая манящая цель. С. 82.

практически пустой, «концертной» сцене, лишь лаконичные детали обозначат смену мест действия (илл. 57). Несло особую, контрапунктную сюжету смысловую нагрузку верхнее пространство сцены и в знаменитой «Барабанщице» (1959). В. Федосеева в журнале «Театральная жизнь» описывала вполне реалистическую декорацию, заданную сюжетом пьесы: «Как память о недавних боях, занавес-заставка: языки пламени охватили полуразрушенную кирпичную стену. А за ним – большая комната чудом уцелевшего дома». Все вполне реалистично и, казалось бы, однозначно – кровать, стол. Но из бытовой комнаты искореженная лестница ведет наверх, в иное пространство, где жизнь, откуда приходят и враги, и друзья, где есть честность, правда, любовь. И отзвук этого мира все время перед нами: за спиной А. Я. Покидченко–Нилы, на сохранившейся стене, шутливая надпись: «Туська, милая, где топают твои ножки?» И эта надпись – постоянный контрапункт происходящим в спектакле драматическим событиям.

В 1956 году появляется «Село Степанчиково», одна из лучших работ режиссера В. П. Редлих и Ю. В. Шапорина. А. А. Михайлова писала об этом не вполне оцененном новосибирским зрителем спектакле: «Вполне, казалось бы, реалистические усадебные интерьеры кричали о неблагополучии, дышали предчувствием беды. Это настроение внушалось напряженно-синим цветом стен, праздничным и больным одновременно, сероватой старой штукатуркой потолка и карнизов, кое-где потрескавшихся и облупившихся, толстыми проемами окон, цветовыми вспышками костюмов»<sup>1</sup>. Но в первую очередь обращало на себя внимание композиционное решение пространства. На эскизе к спектаклю в центре композиции – огромное, прорывающее крепостную толщу стен окно-дверь. Оно диспропорционально, оно сразу вбирало в себя взгляд зрителя, формировало стремление вырваться за мрачные казематные интерьеры к простору, в поле. Потом, в спектакле, это нарушение пропорций сгладилось, потеряло демонстративно-доминирующее значение, но и там эта дверь постоянно была в центре композиции. Это подчеркивалось и пейзажем, открывающимся за окном, картиной щедрой, солнечной, могучей русской природы. Контраст мрачного интерьера и живой природы вне царства Фомы Опискина подчеркивал и Л. А. Баландин: «Неуютно здесь жить людям. А в окна мрачного дома заглядывало солнце, природа прекрасна»<sup>2</sup> (илл. 41, 42).

В «Якове Богомолове» (1958 г., режиссер К. Чернядев) аккумулирующим внимание зрителя центром пространства стало круглое окно, практически стеклянная стена, вполне соответствовавшая по стилю эпохе модерна, когда и происходит действие, но в то же время своими пропорциями придававшая дому черты небытовые. Он напоминал корабль, готовый устремиться к неведомому (илл. 53). Особая, взволнованно-встревоженная атмосфера была создана в спектакле. Правдоподобие пространства нарушалось еще одной деталью, выводящей мир пьесы в иное, условное измерение – огромная

<sup>1</sup> Михайлова А. Посредник. //Таланты и поклонники. Альм., вып. 6. Дни Веры Редлих в «Красном факеле» //Новосибирск: Новосибирское отделение СТД РФ, 1997. Сс. 27-29.

<sup>2</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 283.

крышка рояля поднималась над оркестровой ямой. Б. К. Рясенцев назвал эту деталь оформления «претенциозной и ненужной», но отмеченные им же особенности атмосферы спектакля – ветер, хлопающий дверью и окнами, заставляющий беспомощно метаться занавески и гардины, принесенный ветром рокот моря, неистовые всплески скрябинского этюда – позволяют говорить о необычном, поэтическом решении пьесы режиссером и художником. И музыкальная, темпоритмическая структура «Якова Богомолова» полностью гармонировала с образной сценографией В. Шапорина.

В 1956 году вышел веселый, почти фарсовый спектакль «За двумя зайцами». Комедия, тем более народная, – жанр сравнительно свободный, и энергия художника воздвигала покосившуюся церковку на приземистых, кургузых колоннах, смело разрушала планшет сцены, сооружала горбатый мостик, холмы, дававшие актерам простор для выразительных мизансцен (илл. 37). Шапорин обладал прекрасным чувством юмора, и неудивительно, что он с таким удовольствием много работал в комедии. Это были и современная, с узнаваемыми деталями «Последняя легенда» («Принцы любви», 1958), и вошедший во все воспоминания краснофакельцев блестящий и хулиганский «Забывший черт», и «Белоснежка», «Маленькая студентка» в ТЮЗе.

Новая атмосфера в стране меняла и репертуар. На афише «Красного факела» появляются «Дни Турбиных» (1957) и «Оптимистическая трагедия» (1957). Их сценографическое решение во многом ассоциировалось со ставшими классикой предшественниками. МХАТовский спектакль вспоминался в описании О.Елисеевым краснофакельских «Дней Турбиных»: «Усилия художника спектакля В. Шапорина совпадают с замыслом постановщиков. Он умело использует сценическую площадку и, не перегружая спектакль бытовыми деталями, дает законченный и ясный живописный образ спектакля. Он хорошо передал мягкие линии, гармоническую уравновешенность аристократической гостиной турбинского дома с его негаснущим камином и легкой удобной мебелью. Он остро почувствовал тревожный ритм событий, когда оформлял сцену в гимназии, и его монументальные интерьеры создают впечатление угрюмого, но торжественного в своей заброшенности дома»<sup>1</sup>.

Сценография «Оптимистической трагедии» Шапорина также явно цитировала знаменитое оформление В. Рындина к спектаклю А. Таирова в Камерном театре 1933 года. О таировском спектакле крупнейший исследователь сценографии В. И. Березкин писал: «Основная трагическая тема реализовывалась Рындиным с помощью двух основных взаимодействующих элементов единой установки: дороги в виде трехступенчатого амфитеатра, крутым виражом огибавшей сцену, и круга,

---

<sup>1</sup> Елисеев О. На пороге новой жизни. «Дни Турбиных» на сцене «Красного факела» // Советская Сибирь. 1957. 30 апреля.

находившегося в середине сцены и как бы центрировавшего вираж дороги»<sup>1</sup>. И почти так же звучало описание краснофакельского спектакля Б. К. Рясенцевым: «Огромная полукруглая лестница, раскинувшаяся во всю ширину сцены и как бы ведущая к каким-то небывалым, никогда ранее не достигнутым высотам – была той основной площадкой действия, которую предоставил актерам и режиссеру художник В. Шапорин. Занавес не скрывал ее и в антрактах»<sup>2</sup>. В отличие от таировского спектакля, у художника «Красного факела» лестница-амфитеатр взламывалась, расколы ступенек разнообразили игровое пространство, что несколько смягчало чисто трагическое, восходящее к античным образам звучание сценографии В. Рындина. В первоначальном эскизе по краям ступеней были размещены две узнаваемые ленинградские колонны, что еще больше снимало обобщенность образа. И все же Шапорин явно адресовал зрителя к легендарному предшественнику, что в 1957 году, времени возвращения из небытия имен, явлений, возможно, имело и иной, внетеатральный подтекст (илл. 47, 48).

Возможности открытого сценического пространства, «чистой сцены» исследовал В. Шапорин в «Иркутской истории» (1960, илл. 59). Пустое пространство с выезжающими на фурках деталями – лодка на берегу, ларек, скамейка около афиши кино. И над всеми лаконичными знаками места действия постоянно находилась огромная плотина ГЭС. Написанная на заднике, она присутствовала во всех, самых камерных сценах, возвращая зрителей к начальным словам автора о том, что вся история происходила во время великой стройки, не давая спектаклю уйти в быт, частный случай, придавая происходящему общественное звучание.

Чехословацкий режиссер Честмир Коварж поставил в 1961 году спектакль по пьесе Я. Дрды «Забытый черт». История про неудачливого черта Трепифайксла стала любимым спектаклем новосибирцев на протяжении многих лет, и во многом благодаря яркому оформлению В. Шапорина. В программке к спектаклю художник писал: «Хотелось выразить в оформлении, прежде всего, народный, национальный характер пьесы, передать средствами театральной живописи комедийность сюжета, а также воплотить на сцене ту грань между достоверностью и фантастикой, в которой, может быть, и заключено основное обаяние этой пьесы». Национальный колорит, по единодушному мнению критики, художнику удалось выразить точно. «Следует отметить и несомненную заслугу художника В. Ю. Шапорина, сумевшего не только творчески, смело и оригинально оформить спектакль, но и дать возможность зрителю почувствовать, что он побывал именно в чешской деревушке», – писал в рецензии К. Колосов<sup>3</sup>. Но более важным было найти ту самую грань «между

---

<sup>1</sup> Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. В двух книгах. Книга первая: от истоков до начала XX века. Книга вторая: первая половина XX века. М.: «Эдиториал УРСС», 1997. 808 с. Сс. 315-316.

<sup>2</sup> Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1961. 276 с. С. 67.

<sup>3</sup> Колосов К. Забытый черт // Советская Сибирь. 1961. 20 февраля.



достоверностью и фантастикой», и художнику это удалось, он создал оформление, в котором сочетались наивность сельского пейзажа с иронией. Пластической основой спектакля у Шапорина стала арка. Даже в деревенском доме стены врезаются друг в друга, образуя вверху перетекающие арочные линии, как бы вырезанные из толстого картона. Этим же наивно-фольклорным стилем написаны уходящие вдаль горы. В помпезном аду арочная конструкция, с неправдоподобно гигантскими цепями через все пространство, окружает пламенеющий котел, как бы врезанный в планшет сцены. Диалог иронично-картинного, но естественного, человеческого сельского быта и гиперболизированного фантазийно-бюрократического адского царства создавал яркое, веселое зрелище (илл. 68-70).

Иногда интересно задуманный спектакль становился не очень удачным в реальности. Группа театра обладала определенной творческой инерцией, не всегда актеры готовы были к поискам новой природы игры, других возможностей. Не хотелось отказываться от проверенной, приносящей стабильный успех игровой манеры. Возможно, поэтому не удалась, судя по воспоминаниям, интересная по замыслу работа К. Черняева и В. Шапорина «Счастливые нищие» (1962). Заслуженная артистка России В. И. Широнова вспоминала: «Спектакль был решен в принципах комедии дель арте. На сцене было огромное количество бочек, и эти бочки трансформировались на сцене, создавали и столы, и стены, и разные места действия, и игровые площадки. Из них делали на наших глазах сами актеры помост, на котором разыгрывались какие-то импровизации помимо сюжета самой пьесы, как и было в комедии дель арте. Вся сцена была в каких-то лоскутках – неаполитанских, итальянских, лоскутный, как костюм Арлекина, супер-занавес невероятно яркий, такие же кулисы. Было очень яркое, игровое, красивое оформление – и очень слабый спектакль. Он продержался в репертуаре совсем недолго. Скорее всего, актерам “Факела” того периода игровая, импровизационная манера игры была не очень близка, может быть, еще что-то помешало. Очень хвалили Шапорина, а спектакль не получился»<sup>1</sup>. Актерам «Красного факела», психологически достоверного, глубокого театра в предыдущем периоде истории, игровая стихия, принципы комедии масок еще долго будут казаться инородными.

Наиболее удачные работы Шапорина в современной драматургии отличались атмосферой, всегда не только соответствующей пьесе, но и привносившие в нее нечто от художника. «Очень часто с художником хочется спорить по поводу его трактовки драматургического произведения, по поводу его изобразительной режиссуры, но у него всегда есть эта трактовка, есть его личное, шапоринское истолкование произведения» – так пишет автор статьи к каталогу выставки Шапорина в Москве. По мнению рецензента спектакля «В день свадьбы» (1964), у режиссера А. Никитина и

---

<sup>1</sup> Широнова В. И. Спектакли, режиссеры, художники. Страницы воспоминаний.// Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4-12619/ Ед. хр. 6. С. 3.

художника В. Шапорина быт «существует не только как некоторая данность, конкретизирующая место или время действия, но как второй, поэтический план спектакля, столь же подвижный, сколь переменчива сама жизнь. “Главный долг у человека перед кем? Перед природой”, – говорит один из героев спектакля Василий Заболотный своему другу Михаилу, протестуя против женитьбы без любви. Может быть, отсюда, от этих слов, пришли в спектакль и тихая рябина, что стоит на самой высокой точке двора, над волжской кручей, и разбросанные здесь корявые корневища, такие естественные во дворе дома в маленьком волжском городке. Как будто сама природа подает знак людям. И вот скромное зелено-алое деревце оказывается рядом с героями спектакля в самый лучший, в самый чистый их час. А когда убитая горем Нюра прогонит Василия с его честными, хотя и жестокими словами, круг унесет рябину далеко назад и на первый план вынесет те самые уродливые коряги. И здесь, возле них, услышит Нюрка горестную исповедь снохи своей Риты»<sup>1</sup>.

Последней работой Василия Юрьевича Шапорина как главного художника «Красного факела» стал спектакль «Между ливнями» (1965, илл. 87). Необычайно динамичный портал сразу задавал и ритм, и энергию, и драматическую тональность. Огромный, во все зеркало сцены, борт боевого корабля разрезан или взорван, открывающееся пространство обрамлено острыми углами железных листов. Слева и справа грохочущие металлические лесенки к люкам. Ни одной мягкой линии, ни одной горизонтали, кроме квадратов стежков-заклепок на броне. Все вздыблено, все режет, взрезаны и взорваны судьбы, страны, сама жизнь. Игровое пространство – дорога, уходящая вдаль. В темном пространстве возникают лаконичные знаки мест действия – орудийная башня, иллюминаторы, детали комнаты Ленина. Спектакль на «ленинскую» тематику был пронизан «ветром революции» с самого начала благодаря образному, условному оформлению В. Шапорина.

В принципах жизнеподобной, «правдивой» декорации продолжал работать в «Красном факеле» Петр Тимофеевич Коваленко. Одно из самых «плотных», материальных оформлений было выстроено им в «Сирано де Бержераке» (1955). Каждая картина буквально заполнена лестницами, антресолями, окнами, документально воссоздан и театральный зал, и лавка мясника с висящими тушами. В драме В. Лаврентьева «Светлая» (1954) сцена открывалась шире, но и там общая атмосфера оформления П. Коваленко перекликалась с «Кряжевыми» С. Л. Белоголового. У Б. К. Рясенцева о «Кряжевых» читаем: «Медленно раздвигающийся занавес постепенно открывает нам холм с величественной сосной на краю, обрыв и за ним – могучий разбег сибирских далей»<sup>2</sup>. И тот же стиль звучит в описании «Светлой», оформленной уже Коваленко: «Постепенно перед нами возникает просторная комната с бревенчатыми стенами, кажется, еще пахнущими

<sup>1</sup> Рубина М. И. Соучастие в раздумьях // Советская Сибирь. 1964. 1 декабря.

<sup>2</sup> Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. С. 90.

смолой. Обстановка ее проста и грубовата. За окнами – могучий и дикий пейзаж: горы, тайга»<sup>1</sup>. Тональность оценки оформления зависит, разумеется, и от взгляда рецензента. Так, о спектакле «Иван Буданцев» (1956) Л. А. Баландин писал: «Оформление спектакля (художник П. Т. Коваленко) – легкое и поэтичное – давало общее ощущение возвышенности темы разговора. Солнечный радостный лес, на фоне которого разворачивались события, как бы сопровождал мыслям Буданцева об обновлении жизни колхозного села»<sup>2</sup>. Между тем на фотографиях спектакля в центре внимания – добротные интерьеры, стены, двери, крыльцо. «Радостный лес», определяющий для критика всю тональность спектакля, угадывается только в росписи задника в двух картинах. Но для 1950-х годов живописный задник – неотъемлемая составляющая пространственного решения спектакля, воспринимаемая значительно острее, чем сегодня.

Изменения, которые происходили в творчестве Коваленко, в первую очередь зависели от режиссера, с которым он работал. Владимир Кузьмин, давно известный новосибирцам как актер, уже в качестве молодого режиссера поставил в «Красном факеле» «Город на заре» (1958). И основательный стиль Петра Тимофеевича Коваленко приобрел здесь иные черты. Спектакль был решен приемами поэтического театра, в лаконичном, полуконцертном оформлении. «Хор, ставший выразителем не только героической, но и лирической линии спектакля, его душой и совестью, был одет в синие блузы и красные косынки. Он как бы отделялся от персонажей своей стилистикой и временем (синемолочки – это двадцатые, а не тридцатые годы). Но именно таким приемом решалась идея преемственности поколений, а сугубая условность хора снимала вопрос – почему на сцене люди страдают, гибнут, а их же товарищи в это время поют и декламируют. Зрители восприняли синемолочников как вполне оправданную условность», – это слова Л. Баландина<sup>3</sup>. Обращает на себя внимание, что рецензент особо выделял проблему восприятия зрительным залом принципов иного театра, иной природы существования на сцене. Очевидно, в конце 1950-х менталитет зрителя (по крайней мере, по мнению критика) был далек от «всеядности» конца 1960-х. И режиссеры, и художники не могли не ощущать настроения, системы эстетических ценностей жителей города и региона.

В 1957 году «Венецианских близнецов» К. Гольдони поставил новый режиссер «Красного факела» Константин Черняев. В оформлении Коваленко появились новые черты – игрового театра, пространства, открытого в зрительный зал. Спектакль был признан удачным даже ревностным сторонником психологического, бытового театра Б. К. Рясенцевым: «Стремительной смене этих недоразумений способствует, помимо актерской игры, и оформление спектакля, выполненное по эскизам художника П. Коваленко, вероятно, в полном контакте с режиссером. Чрезвычайно удачно использован в этом спектакле поворотный круг, на

---

<sup>1</sup> Там же. С. 109.

<sup>2</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 211.

<sup>3</sup> Там же. С. 285.

различных секторах которого изображены разные уголки итальянского города или комната в одном из домов. Зачастую мы видим актеров, продолжающих активно действовать в то время, когда занятый ими сектор круга уже уходит из поля видимости зрителя, а на открывшемся залу другом секторе начинается новое действие. Остроумно придуманы и переходы с движущегося круга и обратно. Иногда мы видим актеров даже на... барьере, отделяющем оркестр от зала, – и все это не воспринимается как «излишество», ибо эксцентриада органично входит в стиль спектакля»<sup>1</sup>. На сохранившихся фотографиях макета действительно интересно «сочинен» сложный станок, трансформирующий место действия, хотя на сцене все еще доминировал «иллюзорный» метод оформления, по классификации крупнейшего советского режиссера и художника Н. П. Акимова. Такой метод «рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник, вызывая в глазу зрителя иллюзию любого пространства». Макет П. Т. Коваленко на фотографии очень напоминает виртуозные макеты самого Акимова, видно стремление художника создать именно иллюзию подлинности, жизнеподобия: фактура каменных плит, проработанный декор дверей, в итоговом оформлении появится еще и подробная роспись стен, игрушечные чертики над часами (илл. 43). И все же в подробно созданном мире XVIII века были выходы в сегодняшний день – две лесенки поверх оркестра. По ним актеры выбегали на барьер, обращались в зал, они разрушали знаменитую «четвертую стену», и это вполне соответствовало замыслу молодого режиссера.

Вообще в солидном, ориентированном на традиции прошлого «Красном факеле» **Константин Чернядев** был в те годы довольно новаторским режиссером, почти революционером. Молодой режиссер активно искал сегодняшний театральный язык, современные формы выражения. О его следующей работе с П. Коваленко, «Дали дальние, неоглядные» (1958), критик М. И. Рубина вспоминала: «Вот это, возможно, пример того, когда оформление много интереснее пьесы. Там на вращающемся кругу в начале и в конце выплывали такие березки, и сразу создавали ощущение деревни, природы, ее поэзии. Замечательная атмосфера была создана художником, и это во многом определяло отношение зрителей к людям, живущим в этом мире»<sup>2</sup>.

Можно предположить, что не всегда решительность и категоричность молодого режиссера, отказ от традиционных способов решения пространства встречали понимание художника, и в следующей работе, «Золотом теленке» (1959), Чернядев вообще взял на себя функции сценографа. Спектакль был построен как чередование быстро сменяющихся эпизодов в демонстративно «оформительской» сценографической манере. Сегодня такое эстрадно-знаковое оформление рассматривалось бы только в контексте соответствия

---

<sup>1</sup> Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. Сс. 208-209.

<sup>2</sup> Рубина М. И. О сценографии и не только // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12618 / Ед. хр. 5. С. 6.

спектаклю в целом и точности, неожиданности отбора деталей. Но в 1959 году этот прием нес в себе и определенный вызов традиционной, жизнеподобной манере сценографии. Критически относившийся к этой работе Чернядева Л. А. Баландин описывал оформление в довольно негативном ключе: «Над пустынной краснофакельской сценой на тросиках повисают две гигантские монеты, к ним добавляются – стул, стол, скамейка, фонарный столб и прочие, не менее “выразительные” вещи»<sup>1</sup>. Хотя «Золотой теленок» и не имел большого успеха, принцип предельной лаконичности сценографии, «оформительский прием», по выражению Л. А. Баландина, уверенно вторгался на сцену «Сибирского МХАТа». В 1960 году спектакль «Лиса и виноград» («Эзоп»), также оформленный самим К. Чернядевым (художник-исполнитель Ю. В. Новиков), получился цельным, образным и ярким. Стройные античные колонны, чистый в геометрической простоте куб дома слева, уходящие вверх ступени амфитеатра, с вершины которого прозвучит последний монолог Эзопа – сценография, будучи очень лаконичной, точно адресовала зрителя к античной ясности и гармонии, и в то же время оставалась откровенно условной, как и сама интеллектуальная пьеса Г. Фигейреду (илл. 60).

В том же 1960 году К. Чернядев поставил и оформил (совместно с **И. Е. Рыловым**) пьесу Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (илл. 63). Спектакль был новаторским и по выбору драматургии (и до того, и после, до 1996 г. Брехта в «Факеле» не ставили), и по сценографическому решению. Его принял даже такой обычно консервативный в оценках критик, как Б. Рясенцев.

«Мамаша Кураж» начиналась без занавеса, что в тогдашней театральной эстетике Новосибирска было не впервые, но обращало на себя внимание. На пустой сцене, на кругу размещался огромный, зловещий черный крест и фургон мамаша Кураж. Больше на сцене практически ничего не было, все действие строилось вокруг этих игровых центров пространства, ставших метафорическим выражением смысла пьесы. Фургон, который реально тащила за собой Е. Агаронова–Кураж, обыгрывался по ходу спектакля максимально разнообразно. Сцена гибели Катрин происходила на крыше этого же фургона, а не деревенского дома, как у Брехта. В сегодняшней практике театра перенос места действия стал постоянным приемом, но в 1960-м это вызывало придирчивый интерес критики. Так, об этой сцене Б. К. Рясенцев писал: «Этот эпизод оставляет очень сильное впечатление, настолько сильное, что лишь много времени спустя начинаешь думать, что ведь фургон-то солдаты могли толкнуть, откатить далеко, сбросить Катрин без выстрела. В пьесе Катрин взбирается на крышу дома и поднимает за собой лестницу. Постановщик, следуя принятому им образу спектакля, и здесь обыгрывает все тот же фургон»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 285.

<sup>2</sup> Рясенцев Б. К. Любите ли вы ... Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство. 1969. 304 с. С. 152.

В цитате обращает на себя внимание та дотошность, буквализм, с которой критик сличает авторский текст, ремарку с решением постановщиков. До буквы, до запятой следовать автору – одна из непреложных догм жизнеподобного театра. И даже в условной по самой природе драматургии Б.Брехта искалась правдоподобная, психологически мотивированная достоверность, дата, географическая и костюмная точность. Критик отмечал в подробной рецензии все расхождения не с духом, но с буквой автора – наличие пролога, отсутствующего в тексте пьесы, перенос сцен из интерьера под открытое небо. Постановщикам, задумывающим нечто свое, хотя бы в мелочах не тождественное авторской ремарке, приходилось сталкиваться с искренним неприятием всего, что не вписывается в «правильный» метод и существующую вокруг пьесы традицию.

Значительный вклад в историю «Красного факела» внесли художники, постоянно не работавшие в театре, оформившие один–два спектакля. Зачастую это были значительные, этапные постановки театра. В 1959 году спектакль «Без вины виноватые» оформил главный художник новосибирского театра оперы и балета, Заслуженный деятель искусств РСФСР **Иван Васильевич Севастьянов**. В спектакле им был применен прием «сцены на сцене», на небольшом станке помещалась комнатка героини. Слева от станка шел в глубину небольшой спиральный пандус. Эти две конструкции давали возможность разнообразных мизансцен актерам и легкой и быстрой смены декораций. Известный искусствовед А. А. Михайлова так воспроизводила оформление спектакля: «Две-три характерные детали в декорации каждой картины превращали ее то в веранду небогатого дома, где жила Отрадина, то в актерскую уборную, то в уголок сада. Цвет и фактура сцены-станка и пандуса помогали точной характеристике места действия»<sup>1</sup>. Наиболее выразительным было пространство третьего акта. На станке–сцене случайными, разнотильными предметами мебели из разных спектаклей обозначалась театральная уборная героини. Вокруг этого островка – мир театра, закулисье, где стояли старые декорации, ставки с надписями «Лев. низ», афишами. Характерной приметой времени было то, что, обнажив краснофакельскую сцену для решения этой задачи, И. В. Севастьянов специально написал задник-стену, на которой и прислоненные декорации, и конструкции. Просто прислонить к реальной стене арьера реальные декорации было, видимо, еще слишком непривычно для спектакля 1959 года. Будучи прекрасным колористом, тонко чувствующим цвет, Севастьянов нашел мягкие, приглушенные, иногда специально тусклые краски для колористического решения спектакля. При этом цветовые решения некоторых костюмов, деталей интерьера вносили отчетливую мажорную ноту в драматическую атмосферу спектакля.

Изящную, светлую конструкцию выстроил в «Собаке на сене» (1962) **С. Мавлюбердин** (илл. 73). Черно-белый многоуровневый станок уже не

---

<sup>1</sup> Михайлова А. А. Иван Васильевич Севастьянов. Ленинград: «Художник РСФСР», 1962. 60 с. С. 46.

расписывался «под камень», «под обои», как в спектаклях начала 1950-х. Вся отделка строгих геометрических форм состояла из изящного контрастного контура, легкой лестницы с ажурным кружевом перил и нескольких предметов мебели в интерьерных сценах. В оформлении спектакля проявляются черты дизайна, который начал развитие в стране в эти же годы.

Но и традиционная жизнеподобная декорация продолжала занимать значительное место на сцене «Красного факела». Зрительный зал с готовностью встречал оформление, где «все как в жизни». Заметным событием в Новосибирске стала «Нора» в оформлении *П. Д. Бегенева*, поставленная в 1964 году (илл. 84). Художник в подробной, реалистической манере создал дом героини. Разновысотное пространство создавало множество игровых точек, маленькие ступеньки вели к входной двери, изгибающаяся лесенка поднималась вверх, к кабинету Торвальда. Но сценография не сводилась только к бытовой достоверности, зеркало сцены перекрывалось супер-занавесом, с которого свисала нежная зеленая ветка – образ чистоты, искренности героини. Темные тона дерева, приглушенные краски интерьера – коричневые, темно-фиолетовые, основательность постройки создавали ощущение надежности, прочности этого дома, теплого, уютного мира. Это был именно дом Норы, и когда в финале она уходила из этого мира, драматизм пьесы усиливался визуально – она уходила из мира, ею созданного, где она должна была бы счастливо жить всю жизнь.

В традиционном направлении были созданы «Три сестры» (1960) В. Шапорина, его же «Платон Кречет» (1963); «Потерянный сын» (1961) и «Ради своих ближних» (1961) И. Рылова.

Неоднократно описывали исследователи новосибирского театра кризис «Красного факела» конца 1950-х. В. Н. Лендова говорила об этом периоде: «В определенном смысле ТЮЗ тогда лидировал в городе, вёл. Редких ведь уехала из Новосибирска почему? Она ушла, потому что теряла зрителя. У нее часто бывали пустые залы. Это было очень больно, и она не могла никак понять, в чем дело. Она ставила классику, “Три сестры”, “Живой труп”. Но в обзоре Свободина в журнале “Театр” ее искусство определялось как уже искусство ушедшего дня. Она не могла с этим смириться, отдав театру 28 лет, сделав его “Сибирским МХАТом”».

Попытки осваивать современные течения в театре предпринимались в «Красном факеле» с середины 1950-х годов. Л. А. Баландин писал о постановке «Бесприданницы» в 1954 году, художник А. Евдокимов: «Место действия было перенесено из павильонов на простор волжских берегов, применялись световые эффекты – притемнение сцены, когда в луче прожектора оставалась только Лариса, поющая свой романс. Широко использовались повороты круга на глазах у зрителей, обыгрывание переходов из комнаты в комнату и на веранду. Но, конечно, это была еще очень малая уступка новому»<sup>1</sup>. И здесь же исследователь, бывший участником этих событий, говорит о стремлении «Красного факела»

---

<sup>1</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 280.

противостоять новым веяниям, удержаться в привычном русле. Но противостояние меняющейся жизни – задача невыполнимая...

После не очень удачных гастролей в Ленинграде в 1957 году Вера Павловна вновь пытается осваивать сегодняшний язык театра, вернуть театру лидирующие позиции. Об этих поисках писал Л. А. Баландин: «Она ставит «За час до рассвета» А. Галича и сажает в боковую ложу оркестр, который на виду у зрителей аккомпанирует действию. Широко используются наплывы проекций, наплывы воспоминаний, перебивка «кадров»<sup>1</sup>. Об оформлении этого вызвавшего большие споры спектакля писал и Б. К. Рясенцев: «На заднем плане сцены, на фоне ночного неба, возникают огромные силуэты порталных кранов как символ строительства. Этой простой и как бы напрашивающейся деталью художник П. Коваленко сумел достигнуть большого выразительного эффекта. Тем более что зрители видят эти силуэты как бы сквозь стены комнаты, в которой находятся герои пьесы. В этот момент действие уже перенесено в послевоенные годы...»<sup>2</sup>. Но что-то сопротивлялось усилиям режиссера, спектакль не имел успеха.

Вообще А. Галичу с Новосибирском, говоря бытовым языком, не везло. Не вызвала интереса постановка в ТЮЗе другой его ранней пьесы, «Пароход зовут “Орленок”» (1958). «Неудачна была и пьеса А. Галича, ранняя его пьеса, довольно несовершенная. В (сценографическом – А.З.) решении В. Шапорина была и изобретательность, и выдумка, неожиданно раздвигались борта стоявшего на сцене парохода, и игрались сцены внутри. Но в целом гармоничного, цельного спектакля не получилось, и интересное по придумке, по технике изобретение Шапорина не помогло», – вспоминала А. В. Гаршина. (Кстати, печально знаменитый концерт А. Галича в 1968 году, трагически изменивший его судьбу, тоже состоялся в Новосибирске. Как сказал Пушкин – «Бывают странные сближения»...)

В своем обзоре новосибирских спектаклей в журнале «Театр» в 1959 году критик А. Свободин отмечал в оформлении В. Шапорина к спектаклю «Битва в пути» просчет в восприятии краснофакельским зрительным залом фотографий московского Дома Союзов во время похорон Сталина. Сама проекция фотографий воспринималась даже московским критиком как интересная техническая новинка, ошибка художника заключалась в неверной оценке круга ассоциаций новосибирского зрителя. Чувство времени, видимо, изменило и режиссеру спектакля, соратнику Редлих Н. М. Михайлову.

В. П. Редлих пыталась вернуть успех на «своем пространстве», в классике. Но «Живой труп» (1959), широко разрекламированный, с приглашением последнего русского трагика, Н. Симонова, оказался прямолинейным, лишенным сложности, растущего сознания неправильности и его, Протасова, собственной жизни. А. Свободин в журнале «Театр» довольно язвительно отзывался о спектакле, в том числе и об оформлении В. Шапорина: «Жесткая порталная установка на весь спектакль. Справа –

---

<sup>1</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 284.

<sup>2</sup> Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. С. 79.



Петропавловский шпиль, слева – Александрийский столп. Сверху – двуглавый орел. На супере – Казанский собор. Что ж, Федя Протасов будет бороться с самодержавием? ...Вульгарно–социологическая трактовка проводится, к счастью, вяло и потому не режет глаз. Иных же намерений в спектакле не просматривается»<sup>1</sup>.

И любимый автор В. П. Редлих, А. П. Чехов, которого она так тонко чувствовала, в изменившихся условиях не принес успеха, «Три сестры» (1960, художник В. Шапорин) не стали заметным событием в городе. Предоставим опять слово Л. А. Баландину: «Неизвестно, чем и когда разрешился бы творческий кризис, который навис над режиссером В. Редлих. Думаю, что тонкий художник, всегда хорошо чувствовавший свое время, она преодолела бы сложный этап своего развития. Но случилось худшее – Вера Павловна покинула город, который уже давно считала своей родиной, покинула коллектив, развитию которого, его воспитанию отдала лучшие годы, весь жар сердца, весь свой кипучий талант»<sup>2</sup>.

Новые тенденции в сценографии новосибирского Театра юного зрителя проявлялись поначалу не очень заметно. Ушел из театра главный режиссер, больше пяти лет руководивший коллективом, И. М. Сапожников, шли поиски нового лидера. С 1953 по 1960 гг. спектакли в ТЮЗе поставил 21 режиссер, включая краснофакельцев В. П. Редлих, Н. Ф. Михайлова, К. С. Черняева. Часто менялись и фамилии художников на афише театра. Говорить о едином направлении театра в такие периоды сложно, и все же некоторые особенности художественной жизни Новосибирского ТЮЗа можно выделить.

Прежде всего, репертуар театра был не таким уж «детским». Руководитель Ленинградского ТЮЗа и основатель, «крестный отец» новосибирского театра А. А. Брянцев не хотел «овзроslения» театров для детей. Свой театр он видел прежде всего детским. Но в условиях Новосибирска нишу молодежного, подросткового и студенческого репертуара мог заполнить только ТЮЗ, в котором вечерние спектакли игрались для молодежи и взрослого зрителя. Ярче всего это заметно по представительству классики в афише Новосибирского театра юного зрителя. С 1953 по 1960 гг. поставлено 10 спектаклей по совершенно «взрослым», классическим произведениям. (Для сравнения: в «Красном факеле» за тот же период – 11 постановок русской и западной классики.) И хотя порой это были «школьные» постановки, не отличавшиеся глубиной и новизной замысла, но все же В. П. Редлих ставит в 1953 году «Ромео и Джульетту», П. Л. Монастырский – «Вильгельма Телля» (1955), С. Ф. Владычанский – «Лгуна» К. Гольдони (1958). Этот репертуар требовал от театра сильных актеров, способных освоить сложную драматургию, и серьезной работы постановщиков.

Кроме того, на сцене ТЮЗа появлялась и новая драматургия, выдвигавшая иные, более тонкие задачи, и в первую очередь пьесы В.

<sup>1</sup> Свободин А. Огни большого города // Театр. 1959. № 11. Сс. 35-43. С. 39.

<sup>2</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 288-289.

Розова: в 1954 году – «Страница жизни», в 1955 – «В добрый час», в 1958 – «В поисках радости». Надо признать, что в оформлении этой, бытовой по жанровой природе драматургии сценографических открытий практически не было, главным для режиссера были актеры. В сценографии доминировал павильон, современная мебель, иногда часть пейзажа за окном – и все. Так были оформлены **Н. И. Котовым** «Страница жизни» и «В добрый час», **А. З. Бриклиным** «В поисках радости». Критики находили в этих похожих интерьерах индивидуальность, своеобразие. Известный новосибирский критик М. И. Рубина подробно описывала в рецензии оформление спектакля «В поисках радости»: «Действие происходит в старом доме, где-то в отдаленном от центра переулке шумного города. Здесь, в этой квартире с голландскими печами и высокими окнами живет большая семья. Вон за тем длинным столом она собирается в будни и праздники. В том массивном старинном буфете, наверняка, хранится сервиз, подаренный еще на свадьбу хозяйке дома. А там, слева, на портрете изображен сам хозяин в свои молодые годы. Судя по фотографии и шашке на стене, был он лихим красным конником...»<sup>1</sup> (илл. 51). Но в целом стилистическая схожесть этих подробно выстроенных квартир у разных художников, в разных спектаклях все же слишком заметна и во многом является приметой времени, «общепринятых традиций».

Необходимо отметить, что по сравнению с академичными декорациями «Красного факела» тюзовская сцена в 1950-х – 1960-х годах выглядела просторнее, легче. Лаконичность и фрагментарность оформления тюзовским художникам была свойственна и ранее. И по материальным соображениям, и с учетом многочисленных выездов на разные площадки театр для детей редко позволял себе монументальные, сложные и дорогие декорации. Театр жил небогато, декорации порой переделывались из оформления старых, списанных спектаклей. Почти не применялись металлические конструкции, в основном использовались дерево и ткань, преимущественно живописный метод создания декорации. Хотя стремление к «настоящему», «взрослому» театру временами прочитывалось в работах тюзовских художников. Основательны и подробны были декорации Н. Котова к спектаклю «Жестокий мир» по Диккенсу (1953), иллюстративно достоверна его же профессорская квартира в «Машеньке» (1955, илл. 32), внушительно выглядели казенно-торжественные интерьеры за полукруглым порталом в «Гимназистах» А. Брикина (1957, илл. 45).

Лучшие спектакли этого периода реализовывали замысел режиссера в первую очередь через актера. Имена З. Ф. Булгаковой, В. Г. Эйрих, В. С. Орлова, А. В. Гаршиной привлекали внимание зрителей гораздо больше, чем фамилия художника на афише. И открытая, легкая сцена, быстро сменяющиеся друг друга детали мест действия выводили на первый план именно тюзовских актеров.

---

<sup>1</sup> Рубина М. В поисках радости // Советская Сибирь. 1958. 18 марта.

В 1950-х годах доминирующим принципом оформления спектаклей и в Театре юного зрителя оставалась живописная, кулисная система. Живописный задник выполнял в театре все те же функции обозначения места действия и отчасти – создания атмосферы. В этом качестве его использовал, в частности, **Г. Волков** в «Иване Рыбакове» (1955). Но гораздо разнообразнее, чем в «Красном факеле», художники ТЮЗа играли с супер-занавесами разных видов. В «Приключениях Димки» (1955, илл. 34, 35) системой ширм, супер-занавесов, декораций «с секретом» (вроде карты полушарий, из которой появляются персонажи) Н. Котов создавал динамичный, легко трансформирующийся мир фантазий мальчика Димки. Опускался супер-занавес, и герой оказывался в тридевятом царстве или на океане, полоса ткани в руках актеров становилась волнами, двигались облака. Это была только иллюстрация к происходящему, сценография сводилась к обозначению мест действия, но в пьесе этих мест действия было много, и Н. Котову пришлось придумывать многочисленные быстрые перемены в декорации.

Разумеется, значительное место в репертуаре театра для детей занимали сказки. Если в «Красном факеле» первый спектакль для детей, «Стальное колечко» К. Паустовского в игровом оформлении В. Шапорина, появился только в 1963 году, то для тюзовских режиссеров и художников это была постоянная и обязательная часть их творчества. С 1953 по 1960 год в репертуаре ТЮЗа появилось 13 сказочных спектаклей. Сказка позволяла в известной мере освободиться от догматической назидательности, фантазировать и режиссеру, и сценографу. В этой драматургии театральные художники не просто могли, но как бы даже вынуждены были работать свободно, потому что сказка – это мир игры и фантазии, в сказке меньше «правильного», «нормативного», «установленного». И в этом жанре художники ТЮЗа давали себе волю. Своеобразное решение предложил В. Шапорин для «Белоснежки» (1959, илл. 55) – с портретами гномов над их кроватками, стилизованными под «сказочную готику» линиями мебели, хрустальным гробом на огромном валуне.

Спектакль «Горя бояться – счастья не видать» в 1956 году оформлял И. В. Севастьянов, Заслуженный деятель искусств РСФСР, главный художник Новосибирского театра оперы и балета. Он прекрасно чувствовал цвет, что свойственно оперному художнику, и в то же время был изобретателен в создании различных превращений на сцене. Сказка в театре невозможна без чудес, трансформаций, исчезновений и неожиданных появлений, и художник с удовольствием придумывал не очень сложные, по сегодняшним меркам, но благодарно принимаемые залом «фокусы». Так, актриса, игравшая Горе-злосчастье, появлялась из дерева, стоявшего за тронном Царя. Дерево было пустое внутри, почему-то оно росло рядом с тронном, но в сказке своя правда. Режиссер решил, что Горе-злосчастье, такая деревенская «старушечка–молодушечка», появляется из этого дерева, своего дома, перед Царем, и зал с восторгом верил в это маленькое чудо театра.

Вообще воображение юных зрителей конца 1950-х, не знавших телевидения, технических достижений конца XX века, активнейшим образом соучаствовало художнику в создании театрального мира, атмосферы чудес. Например, простое затемнение, в котором появлялась на сцене Снежная королева в спектакле 1959 года (художник В. Шапорин), осталось для В. Н. Лендовой, известного новосибирского критика, ярчайшим театральным впечатлением: «Когда на секунду выключался свет, и появлялась на сцене царственная, невероятно красивая и властная Эйрих – Снежная королева, мне это казалось невероятным чудом. И все выносила на сцену сама актриса, и холод, и ледяную красоту»<sup>1</sup>.

Стоит отметить сказку «Волшебный цветок», оформленную в 1957 году А. З. Бриклиным (илл. 44). Пьесу по мотивам «Дюймовочки» написала новосибирская писательница Е. Стюарт, а самым заметным элементом сценографии стали костюмы. В то время отдельный художник по костюмам на спектакле был большой редкостью, постановщик занимался и этой стороной оформления. Необычайно яркие, цветные, переливающиеся в лучах света, одеяния персонажей заполняли сцену, она превращалась в поле живых цветов,двигающихся, сверкающих. В какой-то мере этот спектакль можно считать началом персонажной линии в сценографии сибирского театра, которая позже будет развиваться, в частности, у Р. Шеслера.

«Снегурочка» была поставлена режиссером С. Нижней и А. Бриклиным в 1957 году в стиле, ставшем уже традиционным для этой поэтической сказки Островского. Основательные резные балки во дворце Берендея, расшитые костюмы сказочно-языческой Руси (илл. 49). На заднике, кулисах живописным способом художник спектакля А. Бриклин написал панораму уходящих вдаль холмов, полей, ближе к авансцене располагались могучие деревья. Зрители ждали волшебства – и художник создавал сильный эффект явления Солнца, используя электротехнические возможности сцены. Диск Солнца-Ярила висел в глубине сцены весь спектакль, а в нужный момент он поднимался, и яркий луч бил в зал, ослепляя зрителей, создавая эффект светового занавеса.

Со второй половины 1950-х постепенно менялся и внешний вид тюзовских спектаклей П. Коваленко. Сотрудничая с новыми режиссерами, Петр Тимофеевич воспринимал их взгляды на современный театр и отражал в своем творчестве.

В 1957 году в ТЮЗе П. Т. Коваленко оформил спектакль, ставший, по общему мнению, не только этапным в жизни театра, но и одной из творческих его вершин – «Товарищи романтики» М. Соболя в постановке ленинградца Р. Суловича (илл. 50). Сценографию этого спектакля отмечали многие рецензенты. Г. Мурзинцева писала: «В глубине сцены колышется бескрайнее поле. У зрителя сразу должно возникнуть ощущение беспредельности земли... Образ степи каждый раз будет соответствовать

---

<sup>1</sup> Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. Сценография новосибирских театров в 1960х – 1980х гг. / Архив театрального музея новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12620/ Ед. хр. 7. С. 6.

настроению героев, создавать эмоциональный фон действия. То отчужденная, неприступная, то радостная, открытая настежь...»<sup>1</sup>. Хотя исходный материал был, по мнению многих участников спектакля, несовершенен, режиссеру Р. Сусловичу в соавторстве с П. Коваленко (которому к этому времени было 69 лет!) удалось создать спектакль необычайно современный, музыкальный, говорящий с залом свободным сценическим языком. О работе художника актер и режиссер ТЮЗа, Заслуженный артист РСФСР В. С. Орлов писал: «Лаконичное и сдержанное, хотя яркое и точное по отбору деталей, оформление давало возможность в ряде картин оголять сценическую площадку, создавая тем самым ощущение степного простора. В такой сценографии режиссер уходил от камерности и бытовых подробностей»<sup>2</sup>. Интересно, «точечно» использовался в спектакле режиссером и художником свет. В ночной сцене на скамейке у печи лежали чемоданы, и в полумраке на их никелированных замочках светились блики света. Суслович и Коваленко чувствовали игру таких световых точек, создававших атмосферу сцены.

Жизнь города, непрекращающийся ее ритм реализовал Коваленко в спектакле «Два цвета» («Подмосковные вечера», 1959). Через всю сцену проходил переходной мост, по нему постоянно шли люди, торопились на работу, прогуливались. Декорации под мостом сменялись, создавая различные места действия, а непрекращающееся движение наверху возвращало события пьесы к жизни, бурлящей вокруг, придавало обобщающее значение происходящему с героями спектакля.

В «Кошкином доме», оформленном П. Коваленко в 1958 году (режиссер Л. Луккер, илл. 52), прямо в зрительном зале стояла высокая каланча, конструкция из труб с домиком наверху, с колоколами. Ажурная конструкция не мешала зрителям видеть сцену, а наверху действовали грачи-пожарные, которые вели спектакль, звонили в колокола, спускались в зал, общались со зрителями, произносили текст от автора. Зрелище было яркое, шумное, энергичное. Пламя во время пожара создавалось языками легкой ткани, поддуваемой вентиляторами, и юным зрителям этого хватало для полного ощущения бушующего огня. В одной сцене неожиданно для зрителей спускалась сверху крупная сетка, на которой висели мыши-актрисы, вместе с Кошкой исполнявшие песни. Спектакль по изобретательности, яркости, неожиданности постановочных находок был одним из самых запоминающихся в то время, и работа П. Т. Коваленко во многом способствовала успеху.

Динамично меняющееся оформление картин, фрагментарность, ранее не очень свойственная работам Коваленко, позволяют говорить об изменениях в его творчестве в конце 1950-х гг.. Новое в его спектаклях проявлялось

---

<sup>1</sup> Мурзинцева Г. Ф. Обыкновенное чудо. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1980. 174 с. Сс. 42-43.

<sup>2</sup> Орлов В. С. Друзья и годы. Театральные мемуары. Новосибирск: Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», 2000. 56 с. С.32.

прежде всего через лаконичность, отбор деталей, что являлось в этот период самой распространенной формой бытования условности на новосибирских сценах. В последующих тюзовских спектаклях Коваленко оформление становится еще более легким, открывающим актера («Сомбреро», «Заводские ребята», «Валя и Валька»). Последний спектакль в новосибирском ТЮЗе, «Марсиане», художник осуществил в 1961 году.

И у других художников, работавших в ТЮЗе в конце 1950-х – начале 1960-х гг., проявлялись черты действенной или, как ее тогда называли, условной сценографии. В спектакле «Друг мой, Колька!» (1960) Борис Кноблок в интерьерной сцене уже обходился без кулис и павильона; суперзанавес просто перекрывал задник с городским пейзажем, появлялся стол, стулья (илл. 58). По бокам комнаты оставались видны деревья, здания, но это уже не мешало зрителям.

В. Ю. Шапорин в 1960 г. оформил в ТЮЗе два спектакля с примечательной своей энергетикой сценографией. В «Продолжении» ярко проявились тенденции к созданию обобщенного места действия, перекликающемуся по многим признакам с живописью «сурового стиля» у художников-станковистов. Образ могучей, всевластной тайги доминировал в сценическом пространстве. Но равной по энергетике была устремляющаяся вверх ступенчатая гора с козырьком-крышей в центре. Козырек в некоторых сценах опускался, становился пространством для игры, когда же он был поднят, игровой площадкой становилась ниша под ним. Борьба человека и стихии визуализировалась художником сочетанием стволов деревьев, прорывающихся сквозь ступени, и устремленностью основных композиционных линий декораций вверх, к цели (илл. 64). Сходными композиционными особенностями – крупными декорационными формами, соединением различных сменяющихся мест действия общим остроугольным порталом в единое целое, общей вертикальной направленностью композиции – был отмечен и спектакль «Маленькая студентка» (1960, илл. 61, 62). К этому спектаклю художник сделал остроумную программку – «Зачетную книжку», где в графах стоят действующие лица, подписи актеров и создателей спектакля.

Монументальным, ассоциирующимся с музыкой Р. Вагнера было оформление **Б. Райкиным** «Тристана и Изольды» (1960, илл. 66, 67). Художник использовал здесь отчасти оперные приемы оформления, принципы «большого стиля» – крупные элементы декораций, например, вздымающийся над сценой корабль, занавес–парус с геральдическим хищником на нем. Значительную роль в создании эпического визуального образа спектакля играли костюмы средневековой эпохи.

Хотя художники продолжали создавать и жизнеподобные, традиционные декорации, («Опасный возраст» В. Шапорина, 1961, «Пусть не близка награда» Р. Шеслера, 1961, «В поисках радости» А. Бриклина, 1958), но к началу 1960-х условная, действенная декорация все настойчивее занимала место на сцене Театра юного зрителя.

## ВРЕМЯ РАСЦВЕТА. Шестидесятые.

Расцвет новосибирской сценографии – шестидесятые годы. Не потому, что в другое время было меньше интересных решений, их было в другие периоды и больше, они были ярче, изобретательнее. Но именно в это время произошли значительные перемены и в самой сценографии, и в ее месте в структуре театрального процесса в Новосибирске.

Начиналось все еще в традиционном ключе. В «Советской Сибири», в рецензии А. Смелякова на «Собаку на сене» (1962, художник С. Мавлюбердин) читаем: «Некоторое недоумение вызывает постоянная установка на кругу, которая тянет спектакль к веселой подчеркнуто облегченной и г р е, что никак не вяжется с драматическим решением проблемы социального неравенства двух влюбленных»<sup>1</sup>. Все, помнящие спектакль, считали, что он был именно о любви, совсем не о социальных проблемах. Но в пьесе есть тема неравенства, значит, она должна быть и в спектакле, такова позиция критика.

В. Козлова, рецензия в «Советской Сибири» на тюзовский спектакль «Иван Рыбаков» (1956): «Так возникает и в дальнейшем развивается в пьесе идея о *правильном* отношении к жизни, о долге молодого человека перед Родиной. *Правильно* понятая режиссером спектакля Л. Луккером и артистами–исполнителями, она послужила для них источником творческого вдохновения, решившего успех спектакля»<sup>2</sup> (курсив мой. – А.З.). Вопрос – есть ли единственно правильная точка зрения на пьесу в театре? Можно ли найти раз и навсегда единственно верное решение? Правда, этот вопрос – из XXI века...

Б. К. Рясенцев писал о спектакле ТЮЗа «Твоя семья» (1954): «Оформление художника П. Коваленко было, в общем, выразительно, но вызывало недоумение, почему ровно ничего не менялось в саду у дома Игоря от начала сентября до середины октября. Те же листья, те же свеженькие георгины. И днем неизменно – солнце. Это не способствует восприятию движения времени»<sup>3</sup>. Б. Рясенцев, в то время ведущий критик Новосибирска, также подробно отмечал все отступления от авторских ремарок в «Мамаше Кураж», хотя спектакль в целом безусловно принял.

При всей фрагментарности этих примеров они отражают отношение к функции художника в театре в конце пятидесятых годов. Это отношение критиков, а значит, и значительной части зрительного зала. Основная задача театрального художника – максимально точное воспроизведение авторской ремарки, создание узнаваемого, типичного места действия в принципах жизнеподобия, правды факта. Свое прочтение пьесы, отступление от правды факта ради правды образа совершенно исключаются из творческой

---

<sup>1</sup> Смеляков А. «Собака на сене» // Советская Сибирь. 1962.

<sup>2</sup> Козлова В. «Иван Рыбаков» // Советская Сибирь. 1956. 27 января.

<sup>3</sup> Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. С. 154.

парадигмы сценографа. Некоторую свободу художник имеет в создании сценической атмосферы, создаваемой светом, цветовой палитрой оформления, росписью задника. Но и здесь дамокловым мечом выступает определение: «правильно» или «неправильно» решена сцена, спектакль, соответствует ли позиция сценографа некоему существующему общему представлению, как надо оформлять Островского, Розова, Шекспира.

Руководили искусством, как и всей страной, решительно и категорически. Идеологическая составляющая репертуара, соответствие всех компонентов, в том числе и сценографического решения спектакля, обязательным образцам были безусловными правилами игры. Новосибирский театровед Л. А. Баландин приводит спор, возникший на сдаче тюзовского спектакля «Именем революции» в 1962 г. В оформлении В. Ю. Шапорина в финальной сцене Ленин и Дзержинский находились на высоком станке, на фоне карты страны. «Нельзя показывать Ленина стоящим над зрителями, – возражали некоторые критики, – Ленин должен находиться всегда в гуще народа, массы». Любая мера условности применительно к образу Ленина повсеместно встречалась с опаской», – писал Баландин в статье 1983 года<sup>1</sup>. Умение отстоять слишком смелые решения перед руководством в то время было обязательным качеством режиссера, и В. В. Кузьмину удалось сохранить оформление и выразительную мизансцену финала тем, что вместе с вождями на пьедестале находились и представители масс – беспризорные мальчишки Петька и Васька. Сегодня и этот спор, и аргументы могут вызвать улыбку, но сорок лет назад это была повседневная реальность театра.

И все же изменения в театральном пространстве страны, с некоторым запозданием, оказывали влияние и на театры Сибири. Появлялась открытая, свободная от натуралистически-бытового загромождения сцена, в некоторых спектаклях движение круга для перемены декораций уже не прикрывалось занавесом, создавалась сценография как единая пластическая среда, включающая все места действия. Театр рубежа десятилетия уже был готов к новым направлениям, и они не замедлили проявиться.

Театральное пространство Новосибирска было достаточно однородным. Разумеется, театры одного направления, в частности, драматические, ощущали и некоторую конкуренцию, было стремление «переиграть» друг друга и в наполненности зрительного зала, и в интересном прочтении пьесы, и в яркости сценографического решения. Но не было разобщенности, замыкания в своем мирке, актеры, режиссеры, художники старались увидеть работы друг друга, отметить новое, неожиданное. Об этой атмосфере вспоминала А. В. Гаршина: «Вообще раньше мы больше знали работы друг друга, даже в разных театрах. Мы смотрели все сдачи, это было обязательно. Порой для просмотра отменялись репетиции в своем театре. Нас всегда пропускали, усаживали на спектакли других театров. Мы знали, кто, что и

---

<sup>1</sup> Баландин Л. Новосибирская Лениниана. В сб.: Новосибирск театральный: Сборник о театральной жизни Новосибирска [сост. М. И. Рубина, Л. А. Баландин]. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1983. Сс. 5-30. С. 20.



как сыграл. Режиссеры иногда ставили спектакли в “чужом” театре, и актеры знали их по совместной работе. Так, например, Р. И. Тихомиров, режиссер театра оперы и балета, поставил в ТЮЗе спектакль по пьесе В. Розова “Страница жизни” (1954) с художником Н. Котовым, это был хороший, вполне “наш” спектакль. И С. Белоголовый, и П. Коваленко, и В. Шапорин, и Р. Акопов, и С. Постников, и многие другие художники оформляли спектакли и “Красного факела”, и ТЮЗа»<sup>1</sup>. Находки, новые черты даже у знакомых, давно работающих художников, сразу становились достоянием театрального Новосибирска.

Еще одна черта была характерна для шестидесятых годов в городе. В состязании двух драматических театров вперед вырвался ТЮЗ. «Красный факел» после ухода В. П. Редлих долго искал свой путь, свое направление в изменившейся ситуации, сложно было менять стиль игры, отношение к происходящим в жизни и театре изменениям, не хотелось отказываться от привычных традиций. А энергичный ТЮЗ во главе с азартным режиссером В. В. Кузьминым легко вписался в современную систему художественных ценностей, быстро «присвоил» и новую драматургию – В. Розова, А. Хмелика, и новые черты режиссуры, и новые тенденции в сценографии.

Лаконичность, раньше свойственная спектаклям театра скорее от бедности, сейчас стала осознанной стилистикой сценографии ТЮЗа. В этом направлении была выстроена сценография знаменитого спектакля «Алкины песни» (1964, илл. 82, 83). Художник *Г. Полуэктов* построил ее по принципу единой установки – наклонный станок, на котором появлялись только необходимые игровые детали. Решенные в стиле современной дизайнерской графики живописные акценты на заднике совпадали по стилистике, энергетике с общей атмосферой спектакля. Главной составляющей «Алкиных песен» была молодость, заразительность исполнителей, песни и частушки, сценография обрамляла эту музыкальную молодежную историю, подчеркивая сегодняшний характер происходящего. Особый оттенок современности придавало оформлению соединение реального стола и нарисованного окна, подлинной детской коляски и графически обозначенной на стене книжной полки.

Очень часто фрагментарное, лаконичное оформление применялось в спектаклях для подростков. Азартное воображение юных зрителей не затруднялось вопросами, почему в комнате нет стены или скамейка выполнена из огромных карандашей, им интересней была интрига сюжета, общая энергия сценического действия. Лаконичное оформление по принципу «часть вместо целого» воспринималось залом вполне адекватно. Таким образом Р. Шеслер оформил в 1965 году спектакли «Трудный мальчик» и «Пузырьки».

Как проявления нового у художников, в целом продолжавших работать в традиционной манере, необходимо отметить «Приключения Чиполлино»

---

<sup>1</sup> Гаршина А. В. Художники новосибирского ТЮЗа. С. 8.

(1965, илл. 90) у Р. Шеслера. *Роберт Александрович Шеслер* был в ТЮЗе художником – декоратором, но несколько спектаклей осуществил и как постановщик. «Чиполлино» интересен тем, что являлся одним из примеров только зарождавшейся в Сибири персонажной сценографии. Своеобразие решения спектакля заключалось в том, что оформлением стали костюмы героев сказки. Применяв новые тогда технологии работы с объемным поролоном, светящиеся в ночных сценах краски, художник создал яркое и динамичное зрелище. Оформление включало наклонный станок желтого песчаного цвета, ярко-голубое итальянское небо с улыбающимся солнцем, две-три детали (домик Тыквы, бочка) – и ярчайшие костюмы актеров. Персонажи «из народа» были одеты выразительно, но достаточно просто, а вот «раздувшиеся» аристократы – Помидор, Лимон – выглядели огромными пузырями, колоколами. Объем, созданный поролоновой основой, обшитой блестящей шелковой тканью, заменял декорации, заполняя пространство сцены. Эта работа Р. А. Шеслера, по сути, открывала поиски в области персонажной сценографии на сцене ТЮЗа. Популярность спектакля была очень высока, и через 13 лет режиссер В. С. Орлов и художник Е. Гороховский возобновили его, практически не меняя сценографию Шеслера.

Но в первую очередь иные черты в сценографии были связаны с художниками, приезжавшими в город – из Москвы, чаще из Ленинграда.

В Новосибирском ТЮЗе появился в 1961 году новый молодой художник. *Константин Георгиевич Лютынский* приехал в наш город из Ленинграда, и с началом его работы спектакли театра стали выглядеть иначе. К. Лютынский был последовательным сторонником игровой сценографии. Сам этот термин появился позже, в семидесятых годах, в работах В. И. Березкина, крупнейшего теоретика искусства сценографии. Но характерные признаки этого направления в творчестве Лютынского заметны сразу.

Уже второй его спектакль, «Третье желание» (1962), выглядел подчеркнуто современно. Первые же проявления дизайна, эстетического решения быта человека в начале 1960-х годов сразу находят отражение в декорационных решениях Лютынского. В спектакле «Третье желание» эффектно изогнутый торшер посреди сцены стал пластической доминантой всего оформления. Под него изгибались линии мебели, он в виде стилизованного вопросительного знака выходил на программку спектакля, он как бы диктовал и стиль одежды персонажей (илл. 74). В этом же спектакле Лютынский применил еще один прием, который будет использовать и в дальнейшем – преувеличенную перспективу в ставках-стенах. Уходившие почти до пола в глубине сцены, зрительно они увеличивали пространство комнаты героев, придавая всему оформлению стремительность, динамику. В 1963 году в спектакле «Парень из нашего города» так же решенные стены придавали пьесе довоенного времени ритмы сегодняшнего дня, зрительный образ как бы приближал героев к современности (илл. 76).

1963 год стал для Лютынского особенным, прежде всего по интенсивности работы, им было оформлено 6 спектаклей, но и внутренняя значимость этих работ была особой. В марте в ТЮЗе вышла сказка

«Солнечная невеста», поставленная болгарским режиссером Лиляной Тодоровой, композитор и художник по костюмам тоже были из Болгарии. Это был первый опыт тюзовцев в работе с иностранными коллегами, да и в Новосибирске в целом зарубежные режиссеры не были частыми гостями, только в 1961 году в «Красном факеле» постановочная группа из Чехословакии поставила спектакль «Забытый черт». Так что ответственность на Лютыньском лежала, без преувеличения, политическая. Светлое, легкое оформление спектакля было сделано Лютыньским на грани стилизации (илл. 80). Крестики и черточки на плоскости ассоциировались со славянскими ткаными орнаментами, перекликаясь с отделкой костюмов персонажей. Маленькие не то скамеечки, не то домики адресовали зрителя и к фольклору, и к детской игрушке, позволяя режиссеру выстраивать динамичные и разнообразные мизансцены.

А уже через два месяца, 23 мая, состоялась еще одна, внутренне очень значимая для ТЮЗа премьера – «Ромео и Джульетта». Все годы своего существования молодежный театр негласно (а порой и гласно) боролся за свое право играть серьезную, «взрослую» драматургию, настоящую классику. И в этой постоянной конкуренции с солидным «Красным факелом» каждая постановка классической драматургии, тем более Шекспира, была для актеров, режиссеров и художников ТЮЗа поистине «гамбургским счетом». «Ромео и Джульетту» 1963 года ставили молодые тогда режиссеры В. Кузьмин и А. Мовчан, оформлял молодой К. Лютыньский (илл. 77, 78).

Спектакль стал заметным явлением в городе и еще больше утвердил и тюзовцев, и зрителей в потенциальных возможностях коллектива работать над самой серьезной драматургией. Помимо глубины и эмоциональности, он выглядел очень современно, и в этом большая заслуга Лютыньского. Критик М. И. Рубина так вспоминала спектакль: «На сцене был сложной формы станок, который при повороте и незначительном изменении в деталях создавал новое место действия – балкон, келью, площадь. Таков был принцип решения всего спектакля. Четкая графика возникала – черные силуэты монахов, шествующих с крестом и свечами, смерть Тибальда – черный силуэт на цветном фоне задника. Спектакль был решен в условной манере и очень “театрально”»<sup>1</sup>. Спектакль начинался прологом, сценой карнавала, который прерывался контрастирующим с ним шествием монахов. Трансформирующийся при поворотах станок, спускающиеся или сдвигающиеся языки ткани создавали все многообразие мест действия без буквального бытового правдоподобия. Графика оформления эмоционально подчеркивалась активной световой партитурой. Чистый задник становился багровым во время карнавала, вспыхивал оранжевым цветом, на котором как на гравюре вырисовывался силуэт гибнущего Тибальда. Многоуровневый, фактурно выполненный под мраморные плиты станок создавал возможность для разнообразных и очень выразительных мизансцен. Обобщенность

---

<sup>1</sup> Рубина М. И. О сценографии и не только. С. 7.

сценического решения придавала насыщенному актерской энергией спектаклю современное звучание.

Готовясь к премьере, Лютынский одновременно занимался следующей работой. Молодой художник был приглашен в «Красный факел» на постановку «Стряпухи замужем» (премьера 29 июня 1963). Фотографии этого спектакля резко контрастируют с традиционным стилем факельских декораций (илл. 81). Рядом с осязаемыми, крупными декорациями В. Шапорина возникла практически пустая сцена с поднимающимся станком-пандусом, скамеечкой, небольшим станком справа и чистым задником-горизонтом. Вверх слева устремлялся стилизованный пирамидальный тополь, придававший сцене вертикальное измерение. Ощущение простора, открытости ветру полей и легкости сегодняшнего дня – такое впечатление производила сценография Лютынского. Оформление было непривычно «пустым», многим оно казалось лишенным образного начала. Но уже следующая краснофакельская работа К. Лютынского в том же 1963 году, «На всякого мудреца довольно простоты» (совместно с *Ю. Н. Скорюковым*, режиссер М. Владимиров), рассеяла все сомнения по поводу способности художника создать яркий сценический образ.

Доминантой в решении пространства спектакля «На всякого мудреца...» стала огромная изгибающаяся слева сцены лестница (илл. 75). Торжественная, белая с яркой ковровой дорожкой посередине, она стремительно уходила вверх, на второй этаж, символизируя путь Глумова в вождельные «верхи общества». Под лестницей и соединяющимися с ней антресолями второго этажа менялась декорация, интерьеры, но она присутствовала во всех сценах как цель, страстная мечта героя о карьере. Использовалась она самыми разнообразными способами: по ней взбегали и с нее съезжали, с нее спрыгивал Глумов и торжественно шествовал Крутицкий. Композиционно с ней перекликалась маленькая лесенка справа в убогую комнатку Глумова, это создавало зримый образ соотнесения исходной точки его карьеры и финального торжества – финальный монолог произносился им сверху. И спектакль, и его сценографическое решение вызвали огромное количество споров и дискуссий. «И хотя все пишущие о нем дружно отмечали эклектику оформления, это, как ни странно, не мешало зрителям любить спектакль, радостно, восторженно его принимать. Художники К. Лютынский и Ю. Скорюков, сами того не желая, подтвердили истину, которую хорошо знают исследователи Островского: этот автор совершенно свободно выдерживает «раздетую» сцену (или, уточним мы, в данном случае одетую как попало)», – писали о спектакле М. Рубина и В. Лендова<sup>1</sup>. Много внимания в своей книге об истории «Красного факела» уделил нашумевшему «Мудрецу» Л. А. Баландин: «Молодые художники К. Лютынский и Ю. Скорюков создали оформление в соответствии с режиссерской задумкой – вне времени и быта. Все было ярко, гиперболизировано, эклектично.

---

<sup>1</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому. В сб.: Новосибирск театральный. Сост. М. И. Рубина, Л. А. Баландин. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1983. Сс. 61-101. С. 85.

Гигантские стол и шкафы с пыльными книгами (когда Крутицкий захлопывал одну из них – поднималось облако пыли, Крутицкий чихал). Вполне натуралистическая гипсовая кариатида в гостиной Турусиной. Объемные светильники в комнате Глумова и плоскостная люстра у Мамаевых. Все приемы, предлагавшиеся художниками, спорили друг с другом, противоречили на каждом шагу»<sup>1</sup>.

Но за разоблачительными приговорами писавших о спектакле ясно читается восхищение им. Не принимая эклектики, протестуя против совмещения несовместимого, отсутствия привычного бытового реализма в классической постановке, ни один рецензент не мог назвать спектакль неудачей. В театральном хулиганстве создателей «Мудреца» была ключом энергия свободы, юмора, молодости, поддержанная к тому же блистательными актерами «Красного факела» К. Захаровым, Л. Борисовой, М. Бибером, В. Харитоновым. Спектакль надолго стал украшением краснофакельской афиши. В сценографии прослеживаются знаменитые разнообразные лестницы мейерхольдовских спектаклей, творчество Всеволода Эмильевича в те годы начинало возвращаться в художественно-историческое пространство страны, и обращение на новом витке к его опыту, возможно, послужило импульсом для Лютынского.

Другим предшественником, вспоминающимся при взгляде на творчество Константина Лютынского, является К. Малевич и его супрематические эксперименты. Сам Малевич определял супрематизм как «жизнь цвета в геометрической форме», и эта формулировка относится ко многим спектаклям Лютынского. Игра формы и цвета, чистое пространство с минимумом игровых деталей, сцена как место для свободного актера – таковы были излюбленные принципы его сценографии, они проявились в большинстве работ художника.

В 1966 году, оформляя спектакль «Дон Кихот ведет бой», К. Лютынский последовательно обратился к излюбленному приему обнажения сцены (илл. 93). Пустая сцена, обрамленная строгими вертикалями однотонных кулис, круглый станок (постоянная деталь у Лютынского), минимум мебели и свисающие сверху три ряда труб – не то стилизованный занавес, не то стилизованный же образ органа. Спектакль-концерт и оформление получил практически концертное. Поставленный в 1971 году спектакль «Одни, без ангелов» (илл. 107) по основному приему почти буквально копировал и «Стряпуху замужем», и «Дон Кихот идет в бой», и многочисленные тюзовские спектакли. На открытой сцене размещались три круглых станка, теплого оранжево-песочного цвета. В глубине, на фоне чистого задника-горизонта, время от времени зажигались несколько уличных светильников. Актеры сами выносили с собой детали реквизита, стулья. Главенствовали в сценографии свет, цвет и чистое пространство для актера. Вообще исполнитель, артист в спектаклях Лютынского всегда был на первом месте, ему принадлежала сцена, он всегда находился на крупном плане. Многие

---

<sup>1</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 297.

актеры, особенно молодые, комфортно и свободно чувствовали себя в таком пространстве. Нравилась атмосфера, создаваемая светом и музыкой, было интересно всегда находиться в центре внимания зрителей, казалась сегодняшней эстетика чистых цветовых пятен. Участница спектакля, Заслуженный работник культуры России Н. А. Никулькова вспоминала: «И вдруг оказалось, что играть очень легко, потому что все застроено на отношениях друг с другом, на точном намерении, внутреннем монологе. И оказалось, что не надо скрываться за мебелью, реквизитом. И это воспринимали даже зрители старшего поколения, воспитанные на “жизнеподобном” подробном МХАТе»<sup>1</sup>.

Но основным театром для Лютынского оставался ТЮЗ, где в течение 10 лет он был главным художником. За эти годы он оформил в нем 47 спектаклей. Были среди них и проходные, были и повторы. Некоторые спектакли были созданы им и в принципах жизнеподобной декорации. Так был решен, например, спектакль «Сотворившая чудо» (1964). Пространство комнаты было образовано многочисленными жалюзи, подсвечиваемые сзади, они создавали особую «иноземную» атмосферу, американский жаркий день реально ощущался за ними. Особый эффект создавали бегающие солнечные зайчики. В. И. Широнина вспоминала: «Сбоку впереди была колонка для воды. Подвели настоящую воду, ею брызгались на сцене, а на дне колонки были зеркала, которые тоже подсвечивались, создавалась замечательная игра световых бликов»<sup>2</sup>.

Необходимо отметить, что к началу 1960-х годов жизнеподобная декорация решалась в ТЮЗе часто без помощи живописных кулис, оставался только задник, выполнявший в первую очередь информационную функцию – обозначения места действия. На его фоне выстраивались интерьеры, как правило, конструктивно незавершенные, без потолка, с двумя стенами вместо трех, часто в виде отдельно стоящих ставков. Пьеса «Все это не так просто» (1962, илл. 72) игралась на фоне живописного задника с городским пейзажем. События воспринимались зрителями как совсем близкие за счет того, что новосибирцы сразу узнавали на заднике известный в городе дом на центральной площади, рядом с ТЮЗом, где шел спектакль. Возникало ощущение причастности к происходящему, «это происходит здесь, сейчас, в соседнем доме». В этом оформлении проявилось мастерство Лютынского как реалистического живописца.

Но лучшие из работ художника позволяют говорить о нем как о ярком представителе прежде всего игровой сценографии в Новосибирске 1960-х. Одним из «типичных» для Лютынского оформлений можно назвать сценографию спектакля «После двенадцати» (1965, илл. 88, 89). На сцене был установлен накладной круг меньшего размера, чем основной поворотный круг тюзовской сцены. На нем располагался извилистый станок, который при поворотах становился то парашютом набережной, то столом кабинета, то

---

<sup>1</sup> Никулькова Н. А. Художники «Красного факела» 1970-х годов. / Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12616/ Ед. хр. 3. С. 2.

<sup>2</sup> Широнина В. И. Спектакли, режиссеры, художники. С. 4.

стойкой в комнате. Сверху спускались или ширма, отделявшая комнату героя, или занавес с настенным панно, или большой, во всю стену, план будущего городского квартала в кабинете. На чистом, без живописи, заднике постоянно висел черно-белый силуэт Стрелки Васильевского острова – Биржа, ростральные колонны, ажурные контуры мостов. Ленинград присутствовал во всех картинах спектакля в виде этого графического знака. Макет производит ощущение чистоты, легкости, предельной лаконичности сценического языка художника. В итоговом оформлении, как это часто бывает, графическая четкость макета несколько размылась, матерчатые занавесы смягчили резкость и четкость рисунка. Но общий принцип, минимализм и знаковость сценографии Лютынского остались неизменными.

Следующий его спектакль, знаменитый в Новосибирске «Всадник, скачущий впереди» в последней редакции 1965 года, еще больше подчеркивал тенденцию к графической лаконичности в творчестве К. Г. Лютынского. Молниеобразный росчерк наклонного станка отражался в таком же зигзаге молнии на заднике (илл. 85, 86). Все углы – острые, все устремлено вперед, в будущее, все элементы декорации как бы в постоянной атаке. Нет даже намека на быт, на реалистическую «правду жизни». Романтическое обобщение – язык этой сценографии. Макет был самодостаточен, в нем уже было выражено все, что заложено в пьесе и спектакле. Возникает странное ощущение – в этом пространстве не так уж и необходим был актер, настолько все закончено и зафиксировано художником. И в самом деле, по фотографиям спектакля видно, что завершенность строгой графики терялась в присутствии бытовых настоящих стульев и телефона, живых людей, реальных складок одежды. Декларативная условность замысла художника могла бы реализоваться в условных же костюмах, особой пластике героев, необычной манере игры. Но в 1965 году это, вероятно, было исключено, тем более в пьесе героико-патриотического, революционного направления. И оставался зазор между решением художника и жизненно-правдоподобной, хотя и романтической, приподнятой манерой актерской игры.

«Мария Стюарт» (1966) стала особой страницей в истории Новосибирского театра юного зрителя. Этот спектакль был звездным по всем компонентам. Прекрасная драматургия шиллеровской трагедии дала возможность во всю силу таланта проявиться актерам среднего поколения, уже «выросшим» не только из девочек и мальчиков основного репертуара театра, но и из «молодых людей». Наконец они получили роли, которые по большому счету требовали полной отдачи. И актеры выдержали это испытание. Режиссер В. В. Кузьмин, актеры А. В. Гаршина, В. С. Орлов, В. Г. Эйрих, А. Я. Мовчан, Е. С. Лемешенок снова доказали и себе, и всему городу, что способны играть самую сложную, высокую драматургию. Именно актеров вспоминают в первую очередь видевшие этот спектакль. Его визуальную составляющую и рецензенты описывали не очень подробно. Возможно, это своеобразный эффект удачной сценографии – она не воспринималась отдельно от всего спектакля, становясь неотъемлемой

составляющей целого. Но с точки зрения истории новосибирской сценографии это также был уникальный случай. На спектакле собралось созвездие новосибирских сценографов, его оформляли три главных художника города: Ю. В. Шапорин из «Красного факела» (его последний новосибирский спектакль), И. В. Севастьянов, главный художник театра оперы и балета, и К. Г. Лютынский. Это было не просто оформление. Сценография «Марии Стюарт» стала полноправным персонажем, четким, ярким образом спектакля. А. В. Гаршина, исполнительница роли Марии, так описывает свой спектакль: «Вверх поднимался станок, который визуально напоминал лежащее плашмя лезвие топора палача. Он обыгрывался и функционально, на нем появлялся стол, опускалась решетка тюрьмы Марии. Но красный цвет покрытия этого пандуса постоянно возвращал к мысли о кровавом смысле всех интриг, замыслов, об убийственности и самоубийственности власти. Использовался свет, в определенный момент красной подсветкой снизу озарялось лицо Марии, понимающей, что ее жизнь приближается к финалу. Этот эффект часто вызывал аплодисменты художнику в зрительном зале. Трагическая суть пьесы выявлялась и подчеркивалась художниками на сегодняшнем, довольно условном театральном языке, возникал образ, метафора в сценографии»<sup>1</sup>. Мрачные решетки по бокам, минимум деталей (не столько бытовых, «объясняющих» зрителю, сколько игровых, необходимых актерам), выразительное световое решение создавали присущий трагедии строгий и монументальный стиль. М. И. Рубина подчеркивала соответствие визуального решения спектакля его основной идее: «И в оформлении спектакля, в костюмах действующих лиц строго разграничены две противоборствующие силы – деспотия и человечность. Мрачные решетки и запоры тюрьмы, куда Елизавета заточила свою соперницу, – и кусочек лазоревого неба в парке, где Мария на мгновение почувствовала себя свободной. Пышные, лишённые женственности, туалеты английской королевы – и изящное черное платье затворницы. Наконец, в финале Мария вся в белом, высвеченная лучом прожектора, – символ поруганной справедливости, – и огромный трон Елизаветы на фоне деревянного постамент, где казнили ненавистную ей шотландку...»<sup>2</sup>. Очень удачными были костюмы «Марии Стюарт». Художники спектакля выбрали принцип точной исторической достоверности в их решении, а XVI век, время действия пьесы, – один из самых ярких периодов в истории европейского костюма. В целом постановщикам удалось создать гармоничное, цельное зрелище, державшее зрителя на протяжении всех трех часов спектакля в неослабном напряжении.

Среди действительно огромного количества спектаклей, оформленных К. Г. Лютынским в ТЮЗе, стоит выделить далеко не все. Принципы максимальной лаконичности, легкости, современный «дизайнерский» стиль сохранялись как доминирующие в его творчестве. В этом направлении им

---

<sup>1</sup> Гаршина А. В. Художники новосибирского ТЮЗа. С. 5.

<sup>2</sup> Рубина М. И. Актеры и роли. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1968. 192 с. С. 177-178.



были оформлены «104 страницы про любовь» (1966), «Просто ужас!» (1966), «Мужчина семнадцати лет» (1966), «Девочка и апрель» (1969), «Московские каникулы» (1969), «Заместитель министра» (1969), «Мы – веселые ребята» (1970), «Шестнадцать лет» (1972).

Удачным было оформление спектакля «Московские каникулы». Стремительный, динамичный молодежный спектакль решен был как бесконечное вращение ситуаций, путаниц, перемен. Знаки мест действия, выполненные почти как пиктограммы (илл. 102) – аэровокзал, стадион, парк – размещались на кругу, и его постоянное вращение создавало энергичный темпоритм спектакля. Спектакль начинался с появления мчащейся на велосипеде (тоже установленном на кругу) героини, и это вращение определяло всю сценографию Лютынского. По воспоминаниям В. И. Широной, «...все сцены были как бы несколько на бегу, очень динамично, то выезжая на круге, то выбегая на авансцену. Динамика, ритм действия подчеркивались художником через лаконичность деталей и быструю смену мест действия»<sup>1</sup>.

В полной мере совпали в ощущении сцены как места для игры пристрастия художника и литературный материал в спектакле «Пеппи Длинный Чулок» (1971, илл. 108). Цирк, который устраивает в жизни неугомонная героиня, и был выстроен сценографом на сцене. Трапеции и кулисы, выходы униформистов, яркий горизонт, обрамляющий «арену», легкая «клоунская» гипертрофированность в костюмах создавали фейерверк игры, придумок, фокусов. Актрисам, исполнявшим главную роль, художник предоставил пространственные возможности для кувыркков, беготни, перелетов, что и должна была делать Пеппи.

Революционно-патриотический репертуар, занимавший значительную часть тюзовской афиши, требовал более строгих сценографических приемов, таковы были гласные и негласные требования времени. В этой драматургии Лютынский часто использовал принцип фрагментарного, знакового оформления, когда та или иная деталь или часть интерьера обозначает место действия. Таким приемом он оформлял «Город на заре» (1967), «Балладу о пылающем факеле» (1967), «Хвилипп Первый» (1971). Спектакль «А зори здесь тихие...» был поставлен В. С. Орловым в 1971 году. На режиссера и художника, безусловно, оказал влияние знаменитый спектакль Ю. Любимова и Д. Боровского, известный всей стране, но все же постановщики нашли свое решение пространства повести Б. Васильева (илл. 104). В центре круга размещался наклонный станок, и из него тянулись вверх стволы березок, почти лишенных веток, с обугленными, обломанными вершинами. В. С. Орлов вспоминал, что такие сломанные снарядами деревья он видел в конце войны под Ленинградом, и этот образ сломанной войной юной жизни остался у него в памяти. По бокам авансцены стояли ширмы, и в моменты гибели девушек каждая оказывалась в луче прожектора перед ширмой, звучал

---

<sup>1</sup> Широина В. И. Спектакли, режиссеры, художники. С. 7.

монолог, и, разворачиваясь, ширма открывала на оборотной стороне листок календаря с датой «22 июня 1941 года».

«Гаврош из Замоскворечья» (1971, илл. 105) выглядел не совсем узнаваемо для Лютынского. Художник отказался от принципа «чистой сцены». Плотное заполненное ставками, плакатами пространство сцены, в середине – угловатая конструкция, своеобразная башня из расходящихся от центра плоскостей. Они острыми углами рвались наружу, пространство между ними создавало разные места действия – комнату, кабинет офицера, улицу. Тексты плакатов, газет, лозунгов покрывали угловатые ставки, завершаясь вынесенным на самую верхнюю плоскость огромным твердым знаком. Как бы из земли и вместе с тем как элемент центральной конструкции вверх устремлялся винтовочный штык. Энергия всего оформления как бы развивала в новом варианте стремительные молнии оформления «Всадника, скачущего впереди». Конструкция вызывала в памяти конструктивистские поиски сценографов 20-х годов, работы кубистов. Эмоциональное ощущение вздыбленного революцией мира точно создавалось асимметричными, остроугольными плоскостями установки.

Режиссер Владимир Валентинович Кузьмин, поднявший Новосибирский ТЮЗ на уровень одного из ведущих театров не только в городе и регионе, но и в стране, в 1971 году переходит работать в «Красный факел». Последний его спектакль в ТЮЗе – знаменитый «Дон Хиль Зеленые Штаны» (1970, илл. 103). Пьеса Тирсо де Молины была осовременена песнями новосибирского поэта А. Метелицы на музыку Г. Иванова. Одна из самых авантюрных комедий плаща и шпаги была сыграна молодыми актерами театра в принципах игрового театра, современно, легко, с энергией и юмором. В. С. Орлов так описывал начало спектакля: «В прологе появлялись еще не загримированные и не одетые в костюмы действующих лиц артисты. Они объявляли зрителям, что сейчас они, сибирские ребята, разыграют для присутствующих комедию Тирсо де Молины. Герои появлялись в костюмах наших 70-х годов, но очень ярких, стилизованных под одежду Испании прошлых веков»<sup>1</sup>. Замечательные костюмы придуманы были художником по костюмам Валентиной Грицюк (вдовой художника Н. Грицюка) – соединение испанской юбки с современным свитером, сегодняшнего покроя рубашка или жилет с теми самыми зелеными штанами, которые потом оказывались сразу на нескольких персонажах, в том числе на актрисах. И они были сделаны под модные в Новосибирске в то время брюки «клевш». В этих костюмах в принципе можно было выйти на улицу Новосибирска, и это смотрелось бы как очень модная современная одежда. Костюмы стали и оформлением, и стилем, и приемом спектакля. К. Лютынский присутствовал в этом спектакле очень скромно. В. И. Широнина говорила об оформлении: «На супере был коллаж из надписей на “современно-старинном” иностранном языке, рекламных картинок, силуэтов. Сцена была просторная, чистая, с незначительными деталями – скамейка, кустик, кресло. В центре

---

<sup>1</sup> Орлов В. С. Друзья и годы. С. 51.

стояло что-то типа фонтана, иногда он поворачивался и выезжал столик, стул. Вокруг фонтана строились танцы, которых было очень много в спектакле»<sup>1</sup>. Главным элементом спектакля стали актеры, которые блестяще реализовали замысел В. Кузьмина, и Лютынский именно актера вывел на крупный план. Оформление представляло только среду, пространство для действующих лиц.

Десятилетие творчества Константина Лютынского в Новосибирске прошло под знаком утверждения предельной условности на сцене. Минимализм оформления, стремление к сценическому дизайну, знак вместо подробной иллюстрации, графика вместо живописи – такими были его основные творческие методы. Такой подход к сценографии был близок В. В. Кузьмину, главному режиссеру ТЮЗа в этот период. Кузьмин, по словам М. И. Рубиной, «лучше всего чувствовал игровую природу театра. На сцене всегда царил праздник, что очень важно, конечно, для молодежного театра». Сценография, предоставляющая актеру максимальную свободу, дающая простор для игры, органично вписывалась в концепцию В. В. Кузьмина. Новый главный режиссер ТЮЗа, Л. С. Белов, не имел такого контакта с Лютынским. Кроме того, и стиль художника уже не вызывал такого интереса, как в первые годы. Повторяющиеся приемы, зачастую бедно выглядящая сцена, отсутствие яркого визуального образа спектакля – такое впечатление стала производить сценография ТЮЗа. В 1972 году Константин Лютынский возвращается в Ленинград. Условный язык сценографии в виде максимальной лаконичности оформления, создания графически лаконичной игровой среды реализовался в его работах исчерпывающе. Наступило время для новых сценографических поисков на сценах Новосибирска.

Василий Шапорин уехал из Новосибирска в 1966 году, а в следующем сезоне главным художником «Красного факела» становится *Сергей Сергеевич Постников*. Он не имел специального художественного образования, хотя его отец был художником и преподавателем рисунка в г. Горьком. С. С. Постников был актером, играл в спектаклях ТРАМа при театре им. Е. Вахтангова, но увлекся сценографией, и именно как театральный художник стал известен в стране. В конце 1950-х – начале 1960-х годов он работал в Томском драматическом театре, получил звание заслуженного художника РСФСР.

Краснофакельцы познакомились с ним в 1959 году, когда он оформлял спектакль «Николай Иванович». Оформление было традиционным, особенного интереса не вызвало, и в следующий раз С. С. Постников будет работать на краснофакельской сцене только через семь лет. Но связи с Новосибирском не прерывались. В 1964 году Постникова приглашает главный режиссер ТЮЗа В. В. Кузьмин оформить спектакль «Рассудите нас, люди». Молодежная пьеса не предполагала особых постановочных сложностей, главным достоинством оформления Постникова была легкость и

---

<sup>1</sup> Широина В. И. Спектакли, режиссеры, художники. С. 7.

лаконичность. Возможно, именно эти качества показали В. В. Кузьмину подходящими во время выбора художника для спектакля по пьесе В. Розова «В дороге» (1965). Пьеса состоит из множества сравнительно коротких картин, места действия должны меняться, как кадры кинофильма. Постников поставил на кругу небольшой конструкционный станок, к которому при вращении круга добавлялись детали, соответствующие тому или иному месту действия – вагон, домик обходчика, завод. А на заднике, сменяя друг друга, шли кадры проекции – дорога, стройка, лес. И соединение вращения круга с бесконечно меняющейся жизнью на кадрах проекции создавало ощущение того раскручивающегося пути, пути взросления, постижения смысла жизни, по которому идут главные герои спектакля. Спектакль «В дороге» тюзовцы показывали в Москве, на фестивале юношеских театров, и он получил высокую оценку М. О. Кнебель.

В 1967 году С. С. Постников оформил студенческий спектакль выпускников театрального училища «Изобретательная влюбленная», который после выпуска вошел в репертуар ТЮЗа. Чистое пространство сцены, несколько кулис, расписанных под каменную кладку, две лесенки, две двери – и все. Вариант практически «выездной», и спектакль действительно часто возили на гастроли по области. Пожалуй, интереснее итогового оформления оказался эскиз (илл. 95). Голубое, открытое небо с легкими тенями облачков доминировало на всем пространстве. Свисали ажурные кулисы, к которым легко пристроились на минуту не то булыжники каменной Испании, не то легкие облачка. Ощущение простора, свободы передавалось чистыми цветами эскиза. Локальные цветовые пятна – красное платье девушки, свисающий из окна плащ – только оттеняли свободный цвет южного неба, подчеркивали жизнерадостность молодости, которой был пронизан спектакль. Обобщенное место действия – Испания эпохи Возрождения – создавалось лаконично и выразительно, преимущественно живописным, колористическим способом.

В 1967 году режиссер «Красного факела» К. С. Чернядев поставил с Постниковым «Беспокойную старость». Динамика сценического пространства в эскизах художника к этому спектаклю, прежде всего, задавалась полукругом огромных, устремленных вверх окон. Обрамляя сценическую площадку, они уходили вверх, заканчиваясь открытым пространством неба (илл. 96,97). По-разному располагались в вариантах книжные шкафы, непрменный атрибут профессорской квартиры, менялась конфигурация невысокого станка, но открытое, эмоционально насыщенное пространство вверху оставалось неизменным. В «ночной» картине темнота неба прорезалась всполохом зарницы, в дневной по небу стремительно скользили облака. Именно небо и устремляющиеся к нему вертикали оконных рам становились образом спектакля. Возможно, именно эта сценография послужила основанием для приглашения С. С. Постникова на должность главного художника театра.

За пять лет он поставил в «Красном факеле» 15 спектаклей. Во всех решениях сразу обращает на себя внимание заполнение всего пространства

сцены единым, несущим идею спектакля образным оформлением. С. С. Постников уже не удовлетворялся точной передачей места действия, его декорации всегда несли эмоционально-образную нагрузку. В «Традиционном сборе» (1967, илл. 100, 101) это были высокие ставки с прорезанными «окнами», в которых возникали то школьные пособия, рисунки, приметы, сразу задававшие школьную атмосферу; то признаки города в картине автозаправочной станции, и легкие решетки на кулисах воспринимались уже как высотные новые здания. В «окнах» возникали фотографии детей – героев пьесы в прошлом, а часы в углу напоминали о Времени, о том, как оно меняет нас, и как мы меняемся в нем.

Оформление «Волшебника Изумрудного города» (1967) откровенно адресовало маленьких зрителей к знакомой всем книге А. Волкова. Понимая, что новое решение, скорее всего, будет встречать настороженное отношение зала, художник впрямую поставил на сцене огромную книгу, открывал ее страницы – и знакомые, почти в таких же костюмах герои оживали на глазах. Эффект нового узнавания уже знакомых образов работал точно. Зрители сразу видели известных персонажей – Страшилу, Элли, Тотошку, радостно принимали их и дальше свободно следили за развитием действия.

В оформлении «Грозы» (1970) на сцене возникало темное, тяжелое, задавленное заборами пространство. Даже купола церквей были в подчиненном положении к этим крепостным укреплениям домостроевского быта. О сценографии С. С. Постникова писала В. Н. Лендова: «На диво оказывался сколочен в спектакле городок Калинов, деревянные срубы нависали справа, надвигались слева – ни одна травинка не пробьется... Ни тебе бульваров, ни закатов, ни вольной красоты ночного оврага, декорациям которого принято было аплодировать в старом театре. “Темное царство” являло себя как царство мертвой формы, как угрожающая гипертрофия формы, давно разошедшейся с живой жизнью»<sup>1</sup>. Сходное ощущение произвел спектакль и на томского критика С. Сапожникову: «В спектакле Волга не видна. Ее оттесняет навеки поставленный частокол из могучих бревен. Он, как крепостная стена, за которой дома-темницы с окнами, ослепленными ставнями. За ними, казалось бы, построенный также на века жестокий купеческий мир. Он отторгает от себя добро и любовь, песни и цветы, оттесняет Волгу, и она становится мечтой, мечтой о воле, правде и счастье»<sup>2</sup>. Критика и зрители (особенно специфическая их часть – школьные преподаватели литературы) считали спектакль неудачей театра, но относилось это, прежде всего, к трактовке роли Катерины, необычно надломленной, непредсказуемой, с самого начала предчувствующей несчастье. Как писали рецензенты, «В спектакле Черняева Катерина если и была “лучом света”, то прошедшим сквозь столь темную призму, что эта тьма не могла не искривить его»<sup>3</sup>. Но как бы ни относиться к трактовке, эта

<sup>1</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому. С. 89.

<sup>2</sup> Сапожникова С. Спектакль–исследование. // Красное знамя. 1971. 6 июня.

<sup>3</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому. С. 90.

«темная призма» тюремно-ханжеской атмосферы провинциальной жизни в сценографии С. С. Постникова была реализована осязаемо, конкретно, предельно эмоционально.

Сергей Сергеевич Постников считал себя, прежде всего, художником театра. Ему нравилось конструировать макеты, создавать конструкции, которые в процессе спектакля развивались, открывались новыми сторонами. Показателен в этом смысле спектакль «Трактирщица» (1971, илл. 109, 110). На сцене – итальянский дом, который при вращении круга создавал большое количество разных пространств – интерьеры и двор, комнаты персонажей. Этот домик–игрушка, домик–шкатулка со многими «секретами» не только вмещал в себя множество конкретных мест действия, но и позволял создавать различные атмосферы – утро, когда открывались расположенные на разных уровнях окна, появлялись действующие лица; вечер в конце спектакля, после множества перипетий и происшествий, когда остаются вдвоем Мирандолина и влюбленный в нее Фабрицио. Красная черепица крыши, пористая известковая фактура стен, чистота голубого неба передавали ощущение солнечной, звонкой, народной Италии. Стены дома были расписаны «фресками», лицами людей, сценами, которые становились различимы не сразу, только по ходу спектакля зритель начинал ощущать присутствие этих соучастников действия. Народный стиль этих рисунков ассоциировался с картинами Н. Пиросманишвили, с лубком, с творчеством примитивистов, что создавало дополнительный объем художественного пространства спектакля, выводило его за рамки конкретной комедийной истории.

Одна из последних работ художника, сценография спектакля «Валентин и Валентина» (1972, илл. 111, 112), в точном соответствии с атмосферой пьесы, как бы выводила действие на простор современного города, открывала стены домов, придавая происходящему публицистичность диспута и не лишая, в то же время, поэзии и конкретности. Это была поэзия современного города, его энергии, его молодости. Высокие ставки и задник с высотными новостройками (их расписывал знаменитый новосибирский художник **Н. Д. Грицюк**) постоянно присутствовали в сценах спектакля. Выезжавшие на фурках детали интерьера были лишены дверей, замыкающих пространство стен, окон, создавали ощущение незавершенности сценических ситуаций, все герои находились в едином эмоциональном пространстве, всё происходило со всеми. Столбы с уличными фонарями заглядывали в комнату Валентины, телефонная будка почти присутствовала на кухне Валентина. Открытость, воздух сегодняшнего дня, голубовато-серая гамма новостроек делали спектакль подчеркнуто *современным* – это слово присутствовало во всех рецензиях на спектакль. При этом рецензенты отмечали, что публицистичность не становилась доминирующей чертой спектакля, подчеркивали индивидуальность в характерах персонажей, узнаваемость и

подробность в решении вещного мира героев: «Тут и кровать с шишечками, и газовая плита, и комод, и пианино, и еще много всяких вещей»<sup>1</sup>.

Последнюю работу художника, «Чудаки» (1972), завершал его друг, художник «Красного факела» Р. П. Акопов. Сам Сергей Сергеевич Постников скорострительно скончался на работе, в театре, весной 1972 года. В «Чудаках» на сцене в горьковском спектакле создавалась удивительно поэтическая, прозрачно-голубоватая атмосфера лесной дачи. Реалистически выстроенный дом все время присутствовал на сцене, поворачиваясь другой стеной только в последней картине. Но действие все время происходило перед ним, на воздухе, среди огромных стволов сосен, героям спектакля хотелось быть среди живого, дышащего пространства, а ситуация снова приводила их в дом, где происходили предательства, измены, смерть. Кроме создания эмоциональной атмосферы спектакля, такая сценография давала большой простор для действия актеров, выстраивались неожиданные мизансцены, находились живые приспособления.

Стоит упомянуть, что в 1969 году вместе с режиссером К. С. Черняевым С. С. Постников поставил в Чехословакии спектакль «Свадьба Кречинского». Атмосфера страны, ставшей местом международного смотра достижений сценографии на знаменитых Пражских Квадриеннале, придала его работе большую свободу, открытость и современность языка. Доминирующей темой в сценографии стала тема карт, азарта, всепоглощающей страсти к игре. Разложенная колода стала и основой сценографии, сцена напоминала ломберный стол с раскинутыми картами. Главными фигурами в истории оказывались короли, дамы, тузы, люди были менее значимы, чем карточные масти. Можно только предполагать, какие новые открытия в направлении персонажной сценографии совершил бы художник в Новосибирске.

Сергей Сергеевич Постников ушел из жизни на взлете своего творческого дарования. Он был художником именно театра. Основное направление его творчества – создание обобщенного места действия. Он не применял сразу бросающиеся в глаза знаки, над-спектаклевые визуальные образы, его сценография транслировала свое образное, метафорическое содержание постепенно, формируя ощущение в зале на протяжении всего спектакля. Хотя его эскизы вполне закончены и иногда филигранны по технике исполнения, как например, буквально светящиеся на темном фоне линии в эскизе к «Царю Федору Иоанновичу», в них всегда прочитывается конечная сверхзадача – как это будет выглядеть на сцене, какой спектакль будет жить в этом пространстве. На творчество С. С. Постникова оказали влияние принципы «сурового стиля» станковой живописи, сформировавшиеся в конце 1950-х годов в стране и Сибири. В частности, это проявилось в цветовых решениях сценографии художника. Колористическая гамма его эскизов и последующих оформлений спектакля в новосибирский

---

<sup>1</sup> Васильева Л. Современная история // Советская Сибирь. 1972. 13 мая.

период слегка приглушенная, у него нет крупных пространств локального цвета, резких цветовых контрастов. Эскизы Постникова обладают еще одним качеством. Пространство спектаклей, обладая собственным образным рядом, обязательно предполагает присутствие действующего актера, оно становится партнером режиссера и актеров в едином произведении сценического искусства. В этом смысле некоторые работы Постникова тяготели к персонажной сценографии, хотя в полной мере эту задачу реализовали другие новосибирские художники.

К концу шестидесятых художник стал полноправным сотворцом режиссера в театральной реальности. Спектакль являлся детищем этих двух родителей, и его облик в полной мере зависел от обоих. Художник стал привносить в сценографию свое видение материала, свою трактовку, он перестал быть иллюстратором, став истолкователем.

В этот период сформировалась разновекторность творческих пристрастий художников. В сценографии присутствовали все функции – и создание места действия, как конкретного, так и обобщенного, включающего метафору; и игровая функция, которая развивалась и в театре семидесятых. Сравнительно реже художники обращались к приемам персонажной сценографии, где само оформление непосредственно вступает в действие, взаимодействует с актером и пространством. Это направление более отчетливо проявилось в спектаклях последующих периодов.



## ВРЕМЯ СТАНОВЛЕНИЯ. Семидесятые.

Бурные процессы в отечественном театральном пространстве 1970-х описаны многократно. Последние известия о премьерах, событиях, драматургических новинках становились быстро известны всей стране. Общими были и проблемы, и характерные черты в деятельности театров разных городов. Борьба за «своего» зрителя, размывание границ между жанрами, «взросление» ТЮЗов и интерес взрослых театров к молодежи – все эти процессы являлись общими для большинства крупных городов Сибири.

Необходимо отметить, что к началу 1970-х годов разница в подходе к сценографическому решению спектаклей в драматических театрах Сибири стала почти неощутимой. В Новосибирском ТЮЗе прочно вошли в репертуар постановки классической и серьезной современной драматургии, не уступающие по глубине прочтения, своеобразию решения спектаклям «взрослых» театров, такие, как «Материнское поле», «Без вины виноватые», «Жаворонок», «Салют динозаврам!», «Ревизор». С другой стороны, на сцене «Красного факела» появлялись современные, свободно и легко решенные спектакли для детей и молодежи – «Валентин и Валентина», «Золотой ключик», «Моя любовь на третьем курсе», «Жужа из Будапешта», «Тульский секрет». Художники, оформлявшие спектакли в разных театрах, также способствовали стиранию граней между сценами. Правомерно поэтому в анализе развития сценографического искусства говорить в дальнейшем уже о творчестве конкретных художников, вне зависимости от общих тенденций художественной истории того или иного коллектива.

Художники Сибири в это время подробно могли изучать и работы столичных коллег, и творчество друг друга, 1970-е годы стали временем открытости в сценографии. Регулярно стали проходить выставки работ театральных художников, в том числе региональные. В 1959 году состоялась первая выставка новосибирских художников в Центральном доме актера, в Москве, после нее сибирские сценографы довольно часто были представлены и в залах Союза художников, и на других всесоюзных, республиканских выставках, им посвящались публикации журнала «Театр», «Творчество», «Искусство». В семидесятых годах появилась возможность проведения и региональных выставок художников театра. Выставка работ художников театра Сибири состоялась в 1979 году в Барнауле, новосибирские художники принимали своих коллег в 1980, в 1982 и в 1986 году. Всплеск выставочной активности даже породил специфическую профессиональную дискуссию среди художников – являются ли эскиз и макет самостоятельным произведением искусства или это всего лишь средство для будущего произведения – спектакля?

Семидесятые годы стали временем расцвета сценографического раздела искусствоведения. В эти годы написано и опубликовано большинство работ и по истории, и по теории сценографии, монографий об отдельных театральных художниках. Возникли несколько теоретических направлений,

систем анализа творчества театральных художников. Дискуссии о терминах, об отличительных чертах творчества современных художников заняли значительное место на страницах специальных периодических изданий. Анализ сценографических решений спектакля стал появляться и в рецензиях сибирских критиков. В Новосибирске о работах художников писали Л. Баландин, Н. Велижанина, В. Лендова, М. Рубина, целый ряд молодых критиков.

Отечественное театральное искусство во многом наверстало потери времен запретов. Вернулись из небытия имена Мейерхольтда, Таирова, М. Чехова, стали известными последние поиски К. С. Станиславского, всеобщее признание получили работы М. О. Кнебель в области действенного анализа. В сценографии произошли и были растиражированы десятками продолжателей открытия Д. Боровского, В. Левенталя, Э. Кочергина, М. Китаева, Д. Лидера и многих других ведущих художников страны. Не внове сибирскому зрителю была и пустая сцена, и трансформирующаяся, единое симультанное пространство и изобретательные смены мест действия.

Творчество художников новосибирских театров в семидесятые включало в себя все основные функциональные направления: создание места действия, игровую, персонажную функции. И если персонажная сценография только начинала свое развитие, то жизнеподобная декорация, традиционная для пятидесятых, постепенно исчезала из театральной практики. Еще встречались в спектаклях павильоны, расписанные под деревья кулисы, но интерес театров был в эти годы сосредоточен совсем в других направлениях. Самыми распространенными на новосибирских драматических сценах были сценография обобщенного места действия и игровая сценография.

Василий Юрьевич Шапорин, уже давно работавший в Москве, восстановил с К. С. Черняевым «Венецианских близнецов» (1972). Вместо виртуозного по иллюзорности, но громоздкого оформления П. Коваленко в прежнем варианте Шапорин создал более легкую, современную версию. Обрамляющие сцену дома были выполнены уже стилизованно, художник не пытался создать ощущение подлинных стен, также чуть шаржировано выглядел и живописный задник. Вместо сложной конструкции в центре сцены появился многоступенчатый зеленый станок – и холмик, и скамейка, и ступени фонтана, и пьедестал. Помимо его современного облика, он соответствовал и стилистике изменившегося спектакля, более стремительного, импровизационного. Н. А. Никулькова вспоминала: «На нем, “в нем” при повороте возникал столик, зеркало, кушетка. Станок сам был абсолютно условный, но со многими площадочками для игры, ступеньками, по ним можно было интересно взбираться, бегать, танцевать. Он был очень удобен... он был “никакой” и одновременно “всякий”. Очень актерский»<sup>1</sup>. В этом оформлении у Шапорина явственно прочитывались две задачи – создания пространства для игры и обобщенного места действия.

---

<sup>1</sup> Никулькова Н. А. Художники «Красного факела». С. 3.

Отказался от подробной имитации интерьеров прошлого и *Э. Д. Гейдебрехт*, оформлявший «Униженных и оскорбленных» в 1976 году (илл. 135). На сцене была единая трехуровневая установка темного цвета, с лесенками, ведущими на разные этажи. На выкатываемых фурках размещались немногочисленные предметы, мебель, которая, пожалуй, только и адресовала зрителей ко времени действия. Цельность оформления, отсутствие ярких пятен, крупных трансформаций пространства сосредоточивала внимание на сути спектакля, на сложных психологических проблемах, решаемых героями. Оформление подсказывало и требовало полной концентрации на происходящем.

В семидесятых в Новосибирск довольно часто приезжали художники на один, два спектакля, на сезон. За десятилетие, кроме постоянных художников, в «Красном факеле» и ТЮЗе работали 15 сценографов, и часто эти работы оставляли заметный след в общей картине театрального пространства города.

Два спектакля оформила в 1975 году ленинградская художница *И. Чередникова*. В тюзовской «Драме из-за лирики» сценография оказалась несколько на втором плане, интерес зрителей был сосредоточен на пьесе, на происходящем с героями. Острое по тем временам произведение Г. Полонского в первую очередь захватывало сюжетом, непростыми отношениями школьников и педагогов, и обобщенное место действия, выстроенное И.Чередниковой, полностью обеспечивая происходящее, не вносило заметного авторского отношения к истории.

А вот в краснофакельской «Старомодной комедии» (1975, илл. 129) не заметить художника было невозможно. Ослепительно белое, высокое, чистое пространство в несколько раз увеличивало сцену театра. Все оформление состояло из столика под складным зонтиком, диванчика, двух стульев – и бережно окружавшей актеров белизны. В ней был воздух мудрости, юмора, любви, в этом пространстве хотелось быть, произносить прекрасный текст Арбузова. Легкими акцентами приносила художница тему цирка, игры – фонарики высоко вверху, качели, мягко зажигающиеся разноцветные пятна на полосках жалюзи. Актеры старшего поколения, «золотой фонд» «Красного факела», очень любили этот спектакль. В простоте и предельной лаконичности сценографии как бы тоже проявлялся возраст мудрости, когда мелочи уже не важны, когда остается главное, что составляет суть жизни. Ирина Чередникова позже еще раз приедет в Новосибирск, вместе с А. Орловым как художник по костюмам она будет работать над блистательный спектаклем «Ромео и Джульетта» (1990, илл. 204), где белый цвет тоже будет главенствовать, но уже в ином, более мрачном контексте.

Законченный и неожиданно развивавшийся по ходу действия сценический образ создал в спектакле «Да здравствует королева, виват!» (1976, илл. 132) *В. Шавловский*. Выстроенная им клетка–мышеловка полностью выражала и мысль спектакля, и была его полноправным действующим лицом. Фактура темного дерева, прочных веревок, скрепляющих брусья, разнообразные трансформации этой зловещей

конструкции по ходу действия представляли собой самостоятельную линию спектакля. Открывалась передняя стенка, превращаясь в помост, а потом захлопывалась, оказываясь тюрьмой; тяжелым угрожающим грузом нависала клетка над актерами, стоящими внизу, материализуя смертельную опасность. Оформление было совершенным по выражению основных идей спектакля, это был один из ярчайших образцов персонажной сценографии на сценах города. На гастролях в Ленинграде именно эта работа вызвала оживленное обсуждение на встрече с критиками. Много в самом спектакле не получилось, он был неровным, но сценография В. Шавловского вышла на первый план, порой опережая режиссуру.

Как уже отмечалось, естественным для Новосибирска было сотрудничество художников разных театров. **С. Болле**, художник театра музыкальной комедии, оформил в «Красном факеле» четыре спектакля, включая драматическую «Одну ночь» (1980), где им была создана вещественная среда, тщательно подобранные предметы, создававшие трагическую атмосферу войны, разрушения, предчувствия беды. «Художник разбрасывает на авансцене разные вещи: корзина с бельем, которая перевернулась да так и осталась лежать; чемодан, высохший от старости, с торчащей из-под крышечки куклой, забытой, ненужной и какой-то жалкой в эти страшные дни; колесо от телеги, словно бомба рванула рядом, и вырвала его, а лошадь и хозяина убила; консервная банка около колеса и детский мячик, забытый, брошенный. Где она, девочка, которая играла им? Художник точно и ярко показывает зрителю: нет ее, этой маленькой девочки, унесла война навсегда»<sup>1</sup>.

«Восемь любящих женщин» (1979) – комедия, хотя и не совсем веселая, и в этом жанре С. Болле работать было привычнее. Подробная жизнеподобная декорация (уже, казалось бы, забытая) снова вернулась на факельскую сцену (илл. 151). Добротные стены, двухэтажная гостиная, двери в сад, просвечивающий сквозь стеклянные створки, удобные лестницы – оформление радовало глаз своей надежностью, основательностью. Спектакль был решен как психологическая комедия, и достоверное реалистическое оформление, конкретное место действия точно соответствовало общему решению.

**Т. Жукова** проработала в «Красном факеле» два сезона. Больше всего театралы ждали ее оформления к «Вишневому саду». К чеховской драматургии театр не обращался со времен В. П. Редлих, с премьеры «Трех сестер» прошло 18 лет. Режиссер Г. Оганесян попытался прочесть Чехова сегодняшним взглядом. Как писали о спектакле М. Рубина и В. Лендова, он «пытался рассказать о людях, через которых перешагнуло время, как сами бывшие владельцы вишневого сада перешагнули через старика Фирса»<sup>2</sup>. Трактовка выразилась, в том числе, и в сценографии. В спектакле сада не было, ни в окнах, ни вдали. Из дощатой стены дома торчали сухие

<sup>1</sup> Гагишвили К. В реалистическом ключе // Вечерний Новосибирск. 1981. 6 января.

<sup>2</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому. С. 69.

безлиственные веточки, и еще одна тоненькая веточка стояла в кувшине. Спектакль и оформление были о людях, которые потеряли свое время, свой сад, и теперь он остался только в их белых платьях, у кого-то в памяти, а у кого-то и совсем погиб. Вместо земли – неустойчивые, разъезжающиеся мостки, по ним передвигались с трудом; цветущей вишни нет и в помине; дощатый дом – никакой, все воспоминания должны были быть в самих героях. Т. Жукова и Г. Оганесян воспринимали Чехова как драматурга пессимистического, лишённого света, улыбки.

Создание обобщенного места действия занимало большую часть в творчестве друга С. С. Постникова, художника, внесшего значительный вклад в театральную историю Новосибирска – *Роберта Петровича Аконова*. Свой первый спектакль он оформил еще в 1965 году и работал в Новосибирске 10 лет, в основном в «Красном факеле». Сценографическая манера Аконова первых лет работы во многом перекликается со стилем К. Лютынского, работавшего в это время на сцене ТЮЗа. Комедия «Тети и дяди» (1965, илл. 91) решалась Акоповым предельно лаконично. Свободное пространство сцены, меняющиеся ставки с графическими обозначениями места действия, подчеркнута современные «конструктивные» столик и стулья – все говорило о намерении постановщиков рассказать именно сегодняшнюю историю.

В том же направлении развивалась сценография Р. П. Аконова в комедийном спектакле «Топаз» (1966, илл. 94), но здесь художнику оказались необходимы сравнительно большие подробности в определении места действия, реалии французской пьесы были не так узнаваемы сибирским зрителем. На сцене возник интерьер, ширмы, супер-занавес. Но стиль декора, роспись ширм, легкие полупрозрачные стены современного дизайна – все однозначно сигнализировало о комедийной природе происходящего зрелища. Шаржированные фигурки на супере, клетчато-вафельные силуэты людей на ставках разнообразили плоскости декораций, придавая происходящим событиям дополнительную легкость, акцентируя игровую природу комедии.

Две комедии, две сказки, оформленные легко и свободно, позволяли думать об Акопове как о художнике современном, легком, но не слишком глубоком. Но уже в 1967 году появилась новая работа художника, где он предстал мыслителем, глубоко ощущающим природу трагедии, народного эпоса. Архетипы трагедии, идущие к древнегреческим эталонам, становились основой сценографии спектакля по пьесе М. Карима «В ночь лунного затмения» (илл. 98, 99). В центре сцены – вековое дерево, символ Рода, корнями уходящее вглубь веков. Небольшое возвышение у ствола и закрывающий всю сцену задник из грубого войлока, бугристого, ноздреватого – вот, по сути, и все оформление спектакля. Не было конкретных, буквальных указаний на национальные мотивы, только ассоциации, реализованные в фактуре задника, в стилистическом решении костюмов. Акопов решал трагедию как общечеловеческую. Чистота и лаконичность решения пространства говорили о жанре, пространство под

деревом читалось как место истины, суда, исповеди и решения судьбы. Эпическое повествование о любви и ненависти, о жизни и смерти Акопов подавал крупно, как и предполагает жанр народной трагедии.

Много критических замечаний вызвал поставленный в 1968 году А. О. Сагальчиком «Борис Годунов» (художники Р. П. Акопов и Н. Д. Грицюк). Критикой не был воспринят основной принцип постановки – пушкинская ирония, увиденная режиссером, трансформация жанра из народной трагедии в драму. Л. А. Баландин, также негативно относившийся к «Годунову», писал о нем: «Спектакль без сильных трагедийных характеров, с серой безликой массой народа, пронизанный ироническим отношением к трагическому моменту отечественной истории, представлял собой скучноватое зрелище. Очень скоро пышно готовившийся спектакль прекратил существование из-за отсутствия зрителей на нем»<sup>1</sup>. Можно предположить, что резкость критических оценок спектакля отчасти была вызвана идеологическими причинами, вольность трактовки произведения Пушкина не могла быть принята в системе незыблемых ценностей социалистического реализма. Но такая же вольность в решении пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» привела к нетрадиционному, эклектичному, но удачному спектаклю, восторженно принятому зрителем, и критика не могла не признать этого. Вероятно, с «Борисом Годуновым» получилось иначе. Оформление Р. Акопова было решено в контексте режиссерского замысла. О нем писала В. Лендова: «В сумеречном, мрачноватом, напряженном оформлении спектакля нет образа природы, но в некоторых сценах он вдруг появляется. В корчме на литовской границе, например, то ли от рассеянного зеленого света, то ли от пустого пространства сцены чудятся разные виды на поля и луга, на покрытые лесом Луевы горы, по которым бродят скоморохи... И еще одна сцена дышит свежим воздухом, согрета солнечным светом: в ней девушка с длинной косой ходит по дорожкам у толстых каменных стен с портретом умершего суженого»<sup>2</sup>.

В 1971 году, 9 октября, в «Красном факеле» состоялась премьера одного из самых сценографически выразительных спектаклей в городе – «Без перчаток». Если бы спектакль шел с занавесом, при открытии его наверняка раздавались бы аплодисменты – настолько красив и притягателен был мир старой английской усадьбы, выстроенный на сцене Акоповым. Казалось бы, павильон на сцене ушел в прошлое, но вот он снова перед зрителями – основательный, с тяжелыми дубовыми балками потолка, резными панелями стен, с креслом-качалкой посередине. Темного дерева мебель, неторопливые движения старого дворецкого, сметающего метелочкой несуществующую пыль. Дом–история, дом–хранитель Рода, Семьи. А за огромным окном в глубине, над тлеющими углями камина, вдруг невероятно ярко освещались зеленые холмы Англии, того поместья, из-за которого развернется яростная битва в спектакле. На антресолях, на втором этаже, в глубине постоянно

<sup>1</sup> Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. С. 298.

<sup>2</sup> Лендова В. Н. «Борис Годунов» // Молодость Сибири. 1968. 17 октября.

присутствовал Аукционист в темных очках. Это – завтрашний день, день безжалостный, циничный, день бизнеса и наживы. Сочувствие зрителей Хилкрстам приобретало осязаемый характер – расстаться с этим домом, его стенами, его звуками и запахами было просто невыносимо. Спектакль в режиссуре В. В. Кузьмина стал очень гармоничным, когда и подлинно драматические, с полной отдачей работы актеров «Красного факела», и эмоционально активная сценография Р. Акопова, и психологическая достоверность пьесы Д. Голсуорси соединились в единое сценическое зрелище. Об этом же говорила Н. А. Никулькова: «Там была найдена гармония режиссерского замысла и решения сценографа. Образ работал и на спектакль, и сам по себе»<sup>1</sup>.

Гармоничным, целостным по всем компонентам получился и следующий спектакль В. Кузьмина и Р. Акопова, «Не беспокойся, мама!» (1971). Над пустым пространством сцены как бы невесомо парил кусочек пейзажа – ярко-зеленый округлый холмик с праздничными, сочными шариками апельсин по нему. «Как вечный источник народной мудрости стоит у правого портала фонтан, в своей скромности такой достоверный и красноречивый, и будочка часовщика с часами всех систем слева как бы говорит: помни о времени, жизнь идет, и то, что ушло, не вернется»<sup>2</sup>. Минимальные детали оформления – скамеечка, кровати в казарме, стол – выезжали из притемненной глубины сцены на круг. В центре круга, под апельсинами, в приглушенном свете стоял рояль, на котором импровизировал музыкант. Больше на сцене ничего и не было, но возникало совершенно реальное ощущение Грузии, ее гор и солнечного воздуха, ее мелодий и ее чудесных людей. Так восприняла спектакль и рецензент «Театральной жизни» О. Александрова: «Ощущение радости, полноты жизни рождает поэтическое оформление Р. Акопова, музыка Л. Богуславского, народные грузинские мелодии».

Когда весной 1972 года неожиданно ушел из жизни С. С. Постников, заканчивать работу над горьковскими «Чудаками» В. В. Кузьмин предложил Р. Акопову. И потому, что Акопов и Постников были дружны в жизни, хорошо знали друг друга. И еще потому, что к этому моменту сложилось глубокое взаимопонимание между Акоповым и Кузьминым. Они мыслили в одном направлении, обоим интересовала не столько даже конкретная пьеса, сколько мир автора, драматурга, его философия, образная система. Художника Акопова отличало умение реализовать на сцене свое ощущение от всего мира драматурга, мира Голсуорси, Думбадзе, Горького. И в этом художник и режиссер взаимно обогащали друг друга. Взаимопонимание художника и режиссера отмечала и днепропетровский рецензент А. Жукова: «Возможно, поэтому так эмоционально ощутима атмосфера происходящего, выражена в художественном оформлении его (В. В. Кузьмина. – А.З.) спектаклей: крепкие своды фамильного строения, символизирующие

<sup>1</sup> Никулькова Н. А. Художники «Красного факела». С. 14.

<sup>2</sup> Николаева Л. Истина шлифуется годами // Днепровская правда. 1972. 7 июня.

непоколебимость помещичье-капиталистической Англии («Без перчаток»), и лунная, призрачная ночь, уходящие вверх стволы сосен, хрупкость дачной постройки, как и моральная непрочность героев («Чудаки»). Возможно, поэтому рядом с фамилией В. Кузьмина стоит фамилия его соавтора, художника-постановщика Р. Акопова, умеющего подходить к решению сценического пространства предельно выразительно и образно»<sup>1</sup>.

Акопов часто экспериментировал с различными фактурами. Красный кирпич стен, металлическая лестница, спускающаяся по диагонали через все пространство сцены, определили место действия спектакля «Поговорим о странностях любви» («Надежда Милованова», 1972). Зритель узнавал рабочий поселок, ухоженный, неотрывный от железной дороги, от практического каждодневного труда, от понятных, традиционных ценностей потомственной рабочей семьи. И чужаками, «иными» смотрелись здесь героиня пьесы и ее дочь с их «странной» судьбой, нелепой любовью, «неправильной» жизнью. М. И. Рубина определяла это пространство как «мир устоявшийся, быт которого складывался десятилетиями»<sup>2</sup>. Новосибирскому писателю и поэту И. Фонякову оформление спектакля показалось спорным: «Слов нет, оно остроумно, позволяет интересно и разнообразно строить мизансцены. Герои могут появиться то на пешеходном мосту, то в окнах, то в своих квартирах (при повороте сценического круга), то – на дворе... Хотя, позвольте, двор ли это? Может быть, отрезок улицы, раз уж выходит прямо сюда спуск с пешеходного моста? И что вообще перед нами – условная ли “развертка” многоэтажного дома, небольшой ли квартал из кирпичных домиков? Это вопрос не чисто формальный, ведь от ответа на него зависит зрительское представление о быте героев, достоверность таких образов, как сплетница-соседка в окне, как знающая всех по именам тростиночка-почтальонка...»<sup>3</sup>. Такая придирчивость рецензента к буквальным бытовым подробностям являлась, скорее всего, рецидивом уже уходящего метода оценки сценографии с точки зрения жизнеподобия, бытовой достоверности. Другие рецензенты не разделяли осторожного скепсиса И. Фонякова. Так, Г. Островская во Владивостокском «Красном знамени» писала: «Точные, выразительные мизансцены, интересный зрительный образ спектакля (я имею в виду закрытые ставни домов – это Миловановы отгородились от внешнего мира – и шум поезда, время от времени возникающий в разных сценах как символ вечного движения, дорог Надежды), постоянный второй план, присутствующий на протяжении спектакля...»<sup>4</sup>.

Особая сценическая атмосфера возникала в «Надеждах Кинолы» (1973). Очень подробно описывала визуальный образ спектакля М. Назаренко: «Как всегда в постановках Кузьмина, краснофакельская сцена обретает вдруг

<sup>1</sup> Жукова А. Два спектакля «Красного факела» // Днепровская правда. 1972. 1 июля.

<sup>2</sup> Рубина М. И. «Поговорим о странностях любви» // Театр. 1974. № 1.

<sup>3</sup> Фоняков И. Когда стены становятся прозрачными // Советская Сибирь. 1973. 9 февраля.

<sup>4</sup> Островская Г. Проба человеческой ценности // Красное знамя. 1974. 20 июня.



лишнюю площадь, стены ее раздвинуты до отказа, да еще сзади распахиваются ворота – ворота в мир, где живет Испания XVI века, за которыми шумит и плещется ее море.

Золотисто–червленые мрачные глухие стены с балкончиками и антресолями замыкают сцену. Это – то тюремный двор инквизиции, то площадь, то апартаменты любовницы вице-короля Каталонии. Прекрасно исполненные декорации художника Аконова переносят нас в душную атмосферу Испании 1588 года. Деревянные решетки, заслоняющие площади и дворцы – волнующий символ бесправия и духовного гнета. Их дополняют уличные картинки, приметы времени – мрачность средневековья и раскованность Возрождения. Весь спектакль на этом стыке – и в действиях, и в чувствах».

Замыкающие сцену стены были выполнены из мятой «под камень» жести и слегка тонированы. Такая поверхность великолепно «брала» свет – или золотистый, перекликающийся с желтым «песчаным» планшетом, или голубоватый в ночных сценах. Кроме того, эта поверхность создавала особый акустический эффект, голоса актеров приобретали неожиданные выразительные обертона.

В 1973 году вышла новая премьера классической пьесы – «Пучина». В спектакле молодого режиссера Д. Шаманиди Р. Акопов создал оформление как пластическую единую среду, раскрывающую образ пьесы (илл. 118). Глубина сцены тонула в запутанной паутине веток. Сквозь дымку этой паутины или пены возникал образ России – в глубине Казанский собор, как символ власти, Петербурга, а по бокам «необыкновенной красоты церковка и трактир, едва ли не в стиле ампира – не дешевка, а заведение вполне по вкусу и по карману разудалому купечеству и заносчивому чиновничеству»<sup>1</sup>. И в пространстве между храмом и кабаком, между Богом и пьянством разворачивалась и жизнь всей страны, и жизнь героя пьесы.

Цельностью и яркой сценической атмосферой отличалась сценография Аконова к спектаклю «Орфей спускается в ад» (1975, илл. 128). И станки, и лестница, и весь интерьер были выполнены из листов ржавого железа. Вся сцена, и подвесной мост, и лестница, и подвал в оркестровой яме – все становилось режущим, грохочущим, отторгающим живого человека. Но в сценах любви на заднике зажигались лампочки звездного неба, и цвет ржавчины менялся, превращался в золотой, пространство становилось человеческим, принимающим героев. Единая среда, выстроенная художником, подчеркивала и развивала основную мысль спектакля, давала максимум выразительных возможностей актерам.

Эксперименты с различными фактурами продолжил Р. П. Акопов в спектакле «Конец» (1975, илл. 124). Серый цвет и фактура ноздреватого бетона гитлеровского бункера, огромная карта во всю стену, прямоугольные, как будто тоже бетонные серые стулья – ощущение подземелья, замкнутого

---

<sup>1</sup> Назаренко М. Дорогой классики. // Вечерний Новосибирск. 1973. 15 декабря.

мира, ловушки, в которую загнали сами себя властители Третьего рейха создавалось на сцене физически. Точный портретный грим, от которого уже начали отвыкать зрители, тоже входил в контекст сценографии, становился сильным выразительным средством в спектакле, где действующие лица – конкретные исторические личности.

Р. П. Акопов создал несколько значительных работ и в Театре юного зрителя. Развивая темы, намеченные в «Ночи лунного затмения», в 1972 году он вместе с Л. С. Беловым, главным режиссером ТЮЗа, оформил «Материнское поле» Ч. Айтматова. Сценография адресовала зрителя к чистым образцам античной трагедии (илл. 113, 114). Грубый холст с корявым деревянным каркасом на ставках-кулисах, каменные столбы по пространству сцены – такие выветрившиеся идола могли стоять в Древней Греции или в скифских степях. Напоминающий жертвенник античной трагедии очаг на авансцене. И скорбные фигуры в темных одеждах, сдержанные в пластике, ломающие вертикаль только в кульминационные моменты. Л. А. Баландин писал о спектакле: «Режиссер не стремился к этнографической точности ни в изображении обычаев, ни в оформлении, ни в музыке, ни в костюмах. Образ спектакля раскрывался своеобразно и просто: не было ни поля, ни знаменитых гор Киргизии. На землисто-коричневые камни, напоминающие степные изваяния, падали солнечные блики, и это давало ощущение запущенных пастбищ и пашен, ощущение стонущей, взывающей к отмщению земли»<sup>1</sup>.

«Любовь необъяснимая» (1975, илл. 125) была интересна атмосферой славянского, балканского колорита, созданного точно отобранными средствами: беленое пространство полукруга задника с небольшими деталями – сохнувшими пучками травы, узором. Завершавшиеся арками высокие проемы входов отдаленно напоминали архитектурные мотивы славянских храмов, придавая миру болгарских крестьян духовность, чистоту. В центре – «место истины», небольшой круглый станок. Очень важны в спектакле были костюмы, которые выявляли сюжетные мотивы. Все герои в одежде имели хотя бы какой-то элемент, изготовленный крупной вязкой из некрашеной, домашней, очень уютной шерсти – платок, безрукавка, свитер. И только в конце пьесы предатель, уже скинувший свою личину, появлялся в холодной, блестящей, как бы металлической кожаной одежде. Эффектно работали ставки, выполненные в фактуре ржавого железа, они с грохотом опускались в моменты гибели героев пьесы, отсекая мир, свободу, самую жизнь.

Игровое начало в полной мере проявилось у Акопова в сказке «Мяч, в котором сидели два джина» (1976, илл. 133). В большой степени сценография этого спектакля приближалась к персонажной, когда детали оформления становились партнерами актеров, декорация была почти действующим лицом. Катающиеся по сцене коляски-будочки, эффектные

---

<sup>1</sup> Баландин Л. А. Предрешать судьбу. // В сб. Новосибирск театральный. Сост М. И. Рубина, Л. А. Баландин. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1983. Сс. 198-219. С. 198-219.

костюмы клоунов-мимов, бесконечные фокусы, исчезновения и перевоплощения, переплетающиеся сказочные растения на всех деталях оформления создавали сказку–игру, сказку–цирк. Современность проявлялась здесь не в конкретных приметах сегодняшнего дня, не в национальном колорите грузинской пьесы, а в свободе создания сказочного мира, неповторимого и сиюминутного.

В 1983 году Роберт Петрович Акопов вновь приехал в Новосибирск, чтобы поставить с Л. С. Беловым «Ревизора». Спектакль стал этапным и для театра, и для постановщиков. Решен он был, по определению Е. Ромодановской, «в жанре гротеска» (илл. 171). На сцене – не конкретный дом городничего, гостиница, но вся николаевская Россия. Московские театроведы писали в журнале «Театр»: «Подковообразный, “обгрызенный” с обеих сторон помост, который никуда не ведет, вознесен на дряхлых колоннах, облупившихся и прогнивших. Промежутки между ними напичканы мебелью, тоже пригодной только на свалку. Небеса заменяет зеленое сукно, утыканное звездами-орденами»<sup>1</sup>. За этими звездами у Акопова терялась церквушка, с робким крестом, Богу не было места в этом мирке. А. Малинин отмечал в рецензии на спектакль: «Уездный городок, в котором происходит действие, нарисован театром ярко, сочно, беспощадно. Тому, прежде всего, способствует сценография спектакля – приземистые, облупившиеся, треснувшие колонны, несколько напоминающие бутылки той самой губернской мадеры, которая “и слона свалит с ног”; полуразвалившаяся не то пушка, не то телега; полусгнившие косые заборы и тусклый небосклон, на котором вместе небесных звезд сияют огромные звезды-ордена самоварного золота»<sup>2</sup>. Ощущение доходящего до абсурда мира запущенности, пьянства, безделья сгущалось художником до предела. И было вполне закономерно, что любой «извне», из столицы человек казался здесь чуть ли не залетевшим ангелом или демоном-искусителем, неземным существом. Хлестаков был одет с демонстративным шиком – изящный бело-черный в полоску костюм сразу выделял его из пестрой, но бесформенной толпы местных жителей. По верному замечанию В. Н. Лендовой, «в белом с черным костюме Хлестакова угадывался намек на некий демонизм этого персонажа, где-то в финале из толпы он вдруг взлетал вверх, уже уехав, он как бы рождался заново»<sup>3</sup>. Инфернальность, мистика в решении этого образа проявлялись не раз по ходу спектакля, это стало одним из мотивов трактовки пьесы Л. С. Беловым и Р. П. Акоповым.

До середины 1980-х гг. Р. П. Акопов оформил в театрах Новосибирска 40 спектаклей, стал одним из ведущих художников города. Этот период его творчества отличался, прежде всего, стремлением к ясному, эмоционально насыщенному визуальному образу спектакля. В лучших работах художника этот образ выходил за рамки конкретной пьесы, реализуя целый мир автора.

<sup>1</sup> Вислов А., Иняхин А., Швыдкой М. «Наш городок» // Театр. 1984. № 7. С. 56-57.

<sup>2</sup> Малинин А. Неожиданный «Ревизор» // Советская Сибирь. 1983. 19 октября.

<sup>3</sup> Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. С. 4.

Акопов был убедителен в самых разных жанрах, стилях: и в игровой комедии, и в трагедии, и в создании на сцене национального колорита. Диапазон сценографических стилей его простирался от обнаженной, практически пустой сцены в «Тетях и дядях», «Ночи лунного затмения» до обстоятельной, почти музейной достоверной подробности в «Без перчаток». В его спектаклях всегда возникала физически ощущаемая атмосфера, будь то дыхание леса в «Чудаках» или чистый горный воздух Грузии в «Не беспокойся, мама!». Акопов был разнообразен в фактурном решении пространства, каждое его оформление материально своеобразно и индивидуально. Главное достижение Р. П. Акопова в период работы в Новосибирске – утверждение сценографии как образного решения пьесы, выявление осмысленного и метафорического мира автора как неотъемлемой структуры в интерпретации пьесы.

Роберт Акопов уехал из Новосибирска в 1975 г. Позже он еще не раз будет оформлять новосибирские спектакли, в 1984 г. он вместе с В. Кузьминым поставит «Комнату» в «Красном факеле», с Л. Беловым в ТЮЗе, кроме «Ревизора», – «Зинулю» (1985), «Одну жизнь» (1986), с В. Черняевым «Группу» (1990). Но в середине семидесятых в «Красный факел» пришел другой художник.

Спектакль «Красного факела» «Сослуживцы» (1972) оформляли двое – Р. П. Акопов и начинающий сценограф *Евгений Эдуардович Гороховский*. Эта фамилия была хорошо известна новосибирцам. *Эдуард Семенович Гороховский*, отец Евгения – известный в Сибири художник, много работавший в станковой живописи, в книжной графике. Он обращался и к театру, им оформлено три спектакля в Театре юного зрителя: «Я жду, я верю», «Волшебные кольца» и «Эй, ты, здравствуй!» в двух редакциях. Получив образование на постановочном факультете Школы-студии МХАТ, Евгений Гороховский вернулся в Новосибирск, где работал в течение семи лет и в «Красном факеле», и в ТЮЗе.

Сценография «Сослуживцев» обратила на себя внимание критики. Довольно подробно описывала ее в статье «Смеюсь и размышляя» для журнала «Театр» М. И. Рубина: «Авторы его поместили на заднике с двух сторон иронично–лирические изображения женского и мужского профилей, а в центре – огромное сердце. Правда, едва зазвучит бодренькая мелодия, и по просцениуму (коридору учреждения) проследует вездесущий деятель месткома Шура, беспокойные линии сердца исчезнут за вполне круглыми учрежденческими часами. И зрители поймут, что это чередование символизирует не конфликт, а напротив. Принцип сосуществования чувства и долга.

Весь вопрос в том, чтобы сердца сослуживцев не были закрыты наглухо как те многочисленные сейфы, что заполняют новосибирскую сцену. Выкрашенные в строгий серый цвет (цветовая гамма в оформлении спектакля и костюмах вообще выдержана в строгих, неброских тонах и «нарушается» лишь экстравагантными окрасками курток Самохвалова), сейфы занимают центральное место во всех кабинетах учреждения, включая

приемную, где царствует секретарша Верочка. К слову, деление на кабинеты в спектакле чисто условное, ибо стены между комнатами лишь предполагаются – их «обыгрывают» актеры и «домысливают» зрители.

Когда потом пытаешься проанализировать, из чего складывается ощущение изящества, хорошего вкуса, которое оставляет спектакль, понимаешь, что многое тут определяют планировка сценической площадки и цветовое решение. Предложенные режиссером и художником условия обязывают актеров добиваться пластической легкости, органичности поведения, точности реакций»<sup>1</sup>.

В 1973 году Е. Гороховский осуществил уже самостоятельную работу, «Долги наши». Рецензент Э. Фонякова считала сценографию адекватной происходящим в пьесе событиям: «В декорациях использованы мотивы «деревянной», лесной России. Бревенчатые распилы, деревянная кладка – вот фон, на котором происходят все события. Да еще широкое небо с ярким алым облаком, вобравшим в себя свет зари. Такое оформление под стать суровой напряженности того, что происходит на сцене»<sup>2</sup>. Если главным достоинством художника в этой работе стало раскрытие пьесы, то уже в следующем спектакле, «Энергичные люди» (1974, илл. 122), Гороховский предъявлял более яркое решение, проявлявшее его собственное отношение к материалу. Вещный мир, составляющий смысл жизни героев, предъявлялся зрителю гиперболизировано и осязаемо. Ящики, ковры, холодильник с прозрачной дверцей, бутылки – все «ценности» хозяев дома заполняли пространство их жизни, завершаясь висящей под мещанскими фестончиками автомашиной в натуральную величину. И Гороховский нашел очень точный ход для выявления бессмысленности такого накопительского способа существования – все предметы покрыты полиэтиленовой пленкой. Вещи есть, но ими нельзя пользоваться, они не могут доставить даже удовольствия от применения. Собрание этих сокровищ становится бессмысленным, все хранится впрок, для будущего, которого не будет. Внятность сценографического решения сразу формулировала позицию авторов спектакля, созданная среда давала возможность интересных актерских проявлений и режиссерских находок.

Единым пространством решил Е. Гороховский и пьесу «Интервью в Буэнос-Айресе» (1975, илл. 123). Оформление не просто давало возможность выразительной актерской игре, не только конкретизировало место действия – богатый латиноамериканский особняк. Оно было красивым, как красива была жизнь семьи до начала событий пьесы. Композиционным центром пространства стала витая лестница в центре сцены. Изготовленная из темного, живого дерева, на фоне легких, имитирующих жалюзи плоскостей, замыкающих сцену, она усиливала ясность мизансценического рисунка спектакля, она была живая, теплая, к ней хотелось прикоснуться. Это оформление было очень человеческим, в этом пространстве хотелось жить.

---

<sup>1</sup> Рубина М. И. О сценографии и не только. С. 7-8.

<sup>2</sup> Фонякова Э. Глубокий разговор // Советская Сибирь. 1974. 16 февраля.

И совсем иного характера, но тоже живое, предельно игровое и изобретательное пространство создал Е. Гороховский в «Жуже из Будапешта» (1977, илл. 137). На фоне яркого, «лоскутного» задника с куполами собора Василия Блаженного был выстроен веселый молодежный мир не то чердака, не то стройки – мастерская молодых художников, где кирпичные стены перемежались с живыми деревьями, люками, из которых неожиданно высывались персонажи, гирляндами из консервных банок, качелями. Художник выстроил «детскую площадку» для детей 18-20 лет. Спектакль был насыщен музыкой, песнями, микрофонами становились практически любые детали оформления. Игровая природа сценографии находилась в абсолютном соответствии с игровой природой существования актеров и режиссурой И. Б. Борисова. Это было именно и в первую очередь среда для игры, и в этом качестве оформление Гороховского «работало» весь спектакль.

В том же 1977 году Гороховский создает сценографию «Талантов и поклонников» в постановке И. Б. Борисова. Основой пространственного решения стала атмосфера театра – старого, провинциального (илл. 142). Темного дерева щелястые стены, скрипучий пол, в котором не хватает досок. Мебель – плетеная, удобная, тут же детали декораций. По первому плану стояли керосиновые лампы – рампа XIX века. В этом пространстве было очарование закулисья, тепло души, человечность. По выражению М. Рубиной и В. Лендовой, это был «не просто театр времен Островского, хотя какие-то элементы стилизации в спектакле сохранялись. Перед нами предстал некий “театр на все времена”, вечный и прекрасный символ театра»<sup>1</sup>. И спектакль был именно об актерах, о том, что именно театр – островок человечности в этом мире. В книге о молодых художниках 1970-х В. И. Березкин охарактеризовал эту работу Е. Гороховского как «многосложный декорационный монтаж разных архитектурных, фактурных и изобразительных мотивов российской жизни»<sup>2</sup>.

«Большевики» М. Шатрова – коварная для художника пьеса. Однозначность обстановки, заданная автором – заседание Совнаркома и только – может подтолкнуть к музейности, прямолинейности решения пространства. Поэтому режиссеры и художники ищут свою зону ассоциаций, визуальных и режиссерских ходов для вскрытия внесюжетной сути пьесы. В знаменитом спектакле «Современника» это был почетный караул кремлевских курсантов, который устанавливал связь между временами прошлыми и нынешними. В спектакле «Красного факела» (1977, илл. 136) атмосферу времени, тревоги, опасности усиливали два элемента. На авансцене стоял столик с телеграфными аппаратами, и девушка и юноша на протяжении всего спектакля передавали распоряжения, сообщения, записки В. И. Ленина, подлинные телеграммы того времени. И едва ли не главным персонажем спектакля, всегда присутствующим, всегда участвующим в

---

<sup>1</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому, с. 95.

<sup>2</sup> Березкин В. И. Молодые художники театра. М.: Знание, 1981. 56 с. С. 26.

происходящем стала у Гороховского огромная, во весь задник карта России, простреленная, как бы кровоточащая, разорванная. Эти два элемента делали заседание Совнаркома (белый стол по центру сцены, белые с красным чистые стулья) центром событий всей страны. Авторы спектакля, по выражению Л. А. Баландина, «уже во внешнем облике спектакля передавали свое стремление соединить конкретно-историческое начало с обобщением вплоть до символа»<sup>1</sup>.

Изобретательным и действующим стало оформление «Провинциальных анекдотов» (1978, илл. 145). Обе истории происходили в одном пространстве, гостиничном номере. Постановщики, С. С. Иоаниди и Е. Э. Гороховский, начинали спектакль с пролога – сцены в ресторане, где мы впервые видим всех действующих лиц. Затем уголок в ресторане раздвигается, уходит на второй план и открывает номер провинциальной гостиницы. И дальше этот номер гостиницы «Тайга» живет своей жизнью вместе с героями спектакля. Как писала в рецензии М. Ильина, «четвертая стена, в театре обычно предполагаемая, здесь материализуется. Она то раздвигается, открывая сцену, то захлопывается, точно ловушка. За широкими окнами гостиницы сверкает огнями близкий город, а здесь, на замкнутом пяточке-ловушке, идет мышьяная возня, правят бал Калошин и компания. Время от времени пяточок будет терять равновесие не только в переносном, но и в прямом смысле слова: от избыточных эмоций обитателей начнет медленно крениться круглый потолок, а музыка (что-то насмешливо-космическое) прокомментирует это смещение реалий. Авторская ироническая фантазмагория реализуется средствами театра»<sup>2</sup>. «Дышащий» потолок, открывающийся за сдвигающейся стеной мир города, энергичной жизни современности придавали сюжетам Вампилова обобщающий, укрупненный характер.

В «Гнезде глухаря» (1979) Гороховский предстает более сдержанным во внешних проявлениях. Перед зрителем действительно квартира, очень подробная, «развернутая» по горизонтали сцены. Все вроде бы реалистично, достоверно. Отношение художника к этому миру, к событиям пьесы проявляется не сразу. Как писал в рецензии Л. А. Баландин: «Художник Е. Гороховский обставил квартиру Судаковых с изысканной роскошью, наполнил ее экзотическими вещами, создав обстановку, типичную для такого рода семей. Но не она, в конечном счете, определяет позицию театра по отношению к своим героям. Огромное чучело аллигатора, никому не нужное нелепое чучело, парящее в воздухе над гнездом Степана Алексеевича, – вот иронический ключ к решению спектакля». Дополняла впечатление от сценографии рецензент Н. Синиченко: «И весь этот подробный мир вещей – редкостей, ценностей, холодно поблескивающих позолотой, давящих своей множественностью, своим безразличием к людям, – вдруг становится похожим на тяжелую и душную пещеру»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Баландин Л. А. Новосибирская Лениниана, с. 26.

<sup>2</sup> Ильина М. Смешные истории с печальным концом // Советская Сибирь. 1978. 17 мая.

<sup>3</sup> Синиченко Н. Испытание сытостью // Вечерний Новосибирск. 1979. 20 марта.

Один из самых интересных новосибирских режиссеров, Д. А. Масленников, первые свои спектакли на краснофакельской сцене поставил с Е. Гороховским. В 1978 году вышли «Три поросенка», а в мае 1979 – «Правда – хорошо, а счастье лучше» (илл. 156-158). О сценографии этого спектакля писали все рецензенты, но восприятие его разнилось. Так, В. Широкий, собкор «Советской культуры», писал: «В полном соответствии с традицией действие спектакля «Правда – хорошо, а счастье лучше» погружено в густую атмосферу быта. Высоченный забор с беседкой в центре и воротами, расписанными голубками и “купидонами”, выдвинулся чуть ли не на самую авансцену, где на узкой площадке и разыгрывается совсем непростая история на тему соотношения правды и счастья»<sup>1</sup>. Продолжающим бытовую, реалистическую традицию считал оформление спектакля и Р. Горев: «Перед нами декорация очередной версии из жизни «темного царства». Режиссер-постановщик Д. Масленников и художник Е. Гороховский, не отходя от традиций, воссоздали и золоченые купола церквей Замоскворечья, и могучий забор, отгораживающий дом и сад купцов Барабошевых от соседей, и внушительных размеров беседку с воркующими голубями и круглыми шарами, и пузатые комоды»<sup>2</sup>. Иначе прочел замысел постановщиков профессор НГУ В. Одинокоев: «Режиссер-постановщик Д. Масленников и художник Е. Гороховский создают обобщенно-символический декоративный контекст: огромные, спелые, “соблазнительные” плоды на фоне изумрудно-зеленых крон деревьев, выглядывающих из-за дощатой изгороди, густо расписанной инициалами владельца усадьбы и эпизодами “амурной” охоты. В этом яблочном царстве и разворачивается действие спектакля»<sup>3</sup>. В. Лендова и М. Рубина также считали решение спектакля выходящим за рамки бытовой достоверности: «С самого начала режиссер и художник резко подчеркнули “историческую дистанцию”, наше сегодняшнее отстраненно-ироническое отношение к происходящему, к давно ушедшему быту. В возведенном вдоль всей сцены мощном заборе неправдоподобно голубого цвета, во внушительной беседке с воркующими голубями, в гигантских кованых сундуках и кричащих расписных ситцах, в угрожающе-огромных яблоках, свисающих над порталом сцены, царил глумливый и озорной стиль “кича”»<sup>4</sup>. Более справедливой следует признать вторую точку зрения. Она совпадает со всей структурой спектакля, танцевальными дивертисментами, решением ряда сцен, где постановщики сознательно жертвовали правдой жизненной ради театральной. Это ощущение подтверждается и дальнейшим творчеством Д. А. Масленникова, режиссера, прекрасно чувствовавшего игровую природу театра, весьма далекого от натуралистического правдоподобия на сцене даже в своих спектаклях психологической направленности.

<sup>1</sup> Широкий В. Город и театр // Советская культура. 1980. 11 апреля.

<sup>2</sup> Горев Р. Отстаивая правду // Вечерний Новосибирск. 1979. 3 октября.

<sup>3</sup> Одинокоев В. Островский сегодня // Советская Сибирь. 1979. 2 ноября.

<sup>4</sup> Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому. С. 98.



В Театре юного зрителя Евгений Гороховский оформил три спектакля до 1979 года и еще два спектакля, уже приезжая в Новосибирск из Москвы. Наиболее интересными были первые две его работы. В 1972 году выпускник ГИТИСа Н. Задорожный поставил «Радугу зимой» М. Рощина (илл. 115). Спектакль сразу завоевал внимание зрителей. Материализованный мир детской фантазии создан был постановщиками на сцене. Огромные оживающие куклы, возносящиеся вверх серебристые трубы органа, открывающееся вверх и в глубину, как бы раздвигающее коробку сцены пространство спектакля дополняло сюжет пьесы воздухом, верой в возможность чуда в этой жизни. В. Лендова вспоминала: «Остался образ этого полуфантастического спектакля. Там действовали, помимо школьников, и животные, живая природа. Сплетение мира реальности и мира фантазии. Висели легкие занавеси, работал световой контражур, пространство казалось продолжающимся куда-то вдаль, оно размыкало бытовую сцену, мчалось дальше. Разомкнутым пространством спектакль покорял. В нем была настоящая, не декларативная любовь к детям, к детству, понимание детского мира, проникновение в него»<sup>1</sup>. Более ироничное, но тоже живое, не «формально-пионерское» оформление создал Е. Гороховский и в спектакле «Солнечный удар» (1975). И в костюмах, и в рисунке декораций основным мотивом для художника стали модные в то время «варенки» – рисунок на ткани в виде расплывчатых клякс. Легкие конструкции лагерьных домиков, веселые, не подделывающиеся под настоящие цветы на сцене, улыбающееся солнце на заднике создавали атмосферу лета, юности, первой любви.

1979 год стал последним в творчестве Евгения Гороховского как постоянного театрального художника Новосибирска. До 1990 года он оформил в Новосибирске еще ряд спектаклей, но все больше его стала интересовать собственно живопись, независимое от других людей (что неизбежно в коллективном искусстве театра) выражение своего видения мира. В этом виде искусства он работает и сейчас. Театр не исчез из творчества художника, он трансформировался в одну из сторон его видения жизни. Сценография у Гороховского, по мнению исследователя его творчества Е. Барабанова, «остаётся той базисной данностью, по отношению к которой выстраиваются все последующие стратегии живописи и ее самоистолкований. При этом контекст сценографии в силу своей всеохватной самозаконности не просто “доминирует”, он является конституирующим принципом построения каждой картины»<sup>2</sup>.

Сценографию Евгения Гороховского 1972-1980 годов отличает прежде всего принцип создания обобщенного места действия. Некоторые его работы могут рассматриваться и как попытка создания персонажной сценографии, когда пространство сцены через элементы декорации, костюм как

---

<sup>1</sup>Лендова В.Н. От бытового к поэтическому. С. 2.

<sup>2</sup>Барабанов Е. Евгений Гороховский: отчеты авгура. / Евгений Гороховский. Это небо; это круглая форма. Каталог выставки. М., «Аграф». 2006. 60 с. С. 9.

продолжение сценографии напрямую вступало во взаимодействие с актерами («Радуга зимой», «Провинциальные анекдоты»). Его пространства, сохраняя конкретность места действия, несли в себе знаки мира, в котором происходила жизнь спектакля, и отношение художника к этому миру. Отношение это всегда позитивное – у Гороховского не было мрачных, «давящих» оформлений, ощущение гармоничного, светлого восприятия мира пронизывало все его работы. Композиционная завершенность, внутренняя гармония, ритмическая организованность придавали его сценографии целостность и ясность. Все работы художника пронизывала поэзия – поэзия истории или современности, любви или печали. Пространство сцены у него несло эмоциональный заряд, либо контрастный пьесе, либо развивающий ее.

Режиссера Льва Серапионовича Белова новосибирцы узнали с 1966 года. В. В. Кузьмин внимательно подыскивал себе партнера, человека, разделявшего его взгляды на театр, и молодой режиссер из Воронежа, получивший образование в Ленинграде, вызвал его интерес. За пять лет Л. С. Белов поставил в ТЮЗе более десяти спектаклей с разными художниками.

Много разговоров и споров, особенно с самыми непримиримыми, порой ортодоксальными зрителями – учителями литературы – вызвал «Недоросль» (1971), поставленный Беловым и оформленный приехавшим на одну постановку в Новосибирск Ю. Шапориным (илл. 106). Постановщики сгустили комедийные краски, доведя их до гротеска. Не было интерьеров, поочередной смены картин, оформление было построено как единое образное пространство. Грозно нависал над сценой гипертрофированный фасад дома-гробницы Простаковой, по верному ощущению Т. А. Антоновой, в нем явственно «читался “ампир на свинячьих ногах”. Фронтон здания, вполне достоверный, даже вроде бы изящный, опирался на непропорционально толстые, “жирные” колонны, на “свинячьи ножки”. Здесь могли жить именно “люди-свинки” – простаковы, скотинины, претендующие в то же время на то, чтобы иметь все же ампирный фронтончик. Образ работал сразу и задавал решение всего спектакля»<sup>1</sup>. Непропорционально низкий выход заставлял актеров как бы «выныривать» из дома и шнырять обратно, что в обостренном темпоритме спектакля, предложенным режиссером Л. С. Беловым, было не очень комфортно для актеров, но создавало необходимую атмосферу сатирически-публицистического, обостренного действия. Не все приняли изменения в привычном школьном прочтении пьесы, спектакль на обсуждениях вызывал диспуты, но гармонию сценографии и общего решения пьесы признавали все.

Первый спектакль уже в качестве главного режиссера Л. С. Белов поставил с главным художником оперного театра, *Альбином Ивановичем Морозовым*, и «Свои люди – сочтемся» (1972) сразу приковали к себе

---

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Имена и тенденции сценографии Новосибирска в 1960-х – 1980-х годах. // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12622. Ед. хр. 9. С. 6.

внимание. Сценография и общее решение спектакля определенно порывали с еще бытовавшей традицией последовательного, покартинного оформления правдоподобными интерьерами. Пространство сцены стало огромным рекламным щитом. И на заднике, и по кулисам кричали аляповатые вывески лавок, магазинов, торговых домов. Мир торговли, купли-продажи окружал станок, на вершине которого, как цель карьеры, итог жизненного пути находилась конторка со счетами. На этом возделенном капитанском мостике в начале спектакля стоял Большов, а затем на этот постамент поднимется Подхалюзин. В жилище Большова входили снизу, из оркестровой ямы вверх вела лестница. Статус этого дома представлялся уже серьезной ступенью на пути к власти, к окончательному богатству, сюда уже надо подниматься. Режиссер и художник сместили психологическое время пьесы, это были вполне капиталистические отношения, безжалостные и циничные. По словам Т. Антоновой, «действие пьесы переносится постановщиком из дореформенной России в пореформенную, уже устремившуюся в русло буржуазного предпринимательства»<sup>1</sup>. Художник точно создал этот мир: кричащие краски вывесок, ошибки в орфографии («Продажа разных мук»), во всем гипербола, преувеличение. У новых хозяев нет образования, нет культуры, но есть огромная энергия, стремление вырваться наверх любой ценой. Сценография А. И. Морозова выходила на уровень обобщенного места действия, создавалась среда, имеющая свою энергетику, добавляющая смыслы и ассоциации к тексту Островского.

И все же новому руководителю театра нужен был свой главный художник, единомышленник, разделяющий принципы Л. С. Белова, его подходы к созданию спектакля. Такого соратника режиссер нашел в лице Т. Д. Дидишвили.

*Тимур Давыдович Дидишвили* первый спектакль оформил в Театре юного зрителя в 1973 году, последний – в 1982. Из 24 спектаклей, над которыми он работал, большинство (четырнадцать) ставил Л. С. Белов. Дидишвили работал только в ТЮЗе, что не является типичным для Новосибирска, у него нет постановок на сцене «Красного факела».

Можно с достаточной определенностью говорить о схожести творческого подхода к драматургии, к спектаклю у Льва Серрапионовича Белова и Тимура Давыдовича Дидишвили, это один из устойчивых творческих союзов города. И у режиссера, и у художника в основе будущего спектакля всегда была мысль, идея, иногда излишне рациональная, но всегда четко сформулированная в направленности спектакля. Сценография Дидишвили всегда понятна, определена, эмоционально конкретна. Его оформление, как правило, материально, несколько грузновато, в нем не всегда есть легкость, полет, поэзия. Колорит сценографии художника, как и у многих грузинских сценографов, чаще притемненный, коричневые, темно-зеленые, серые тона преобладают в его палитре. Дидишвили предпочитал

---

<sup>1</sup> Антонова Т. Путь «наверх» // Молодость Сибири. 1973. 6 марта.

фактуру подлинной природы: необработанное дерево, грубый холст, редко металл. Вообще жизнь в виде деревьев, веток пробивалась у него в спектаклях даже там, где им, казалось бы, не место. Но жизнь, растущая ветка для него были знаковыми деталями, образ растущего дерева символизировал для него жизнь, свободу, энергию.

Композиционный центр в работах Дидишвили, как правило, всегда определен, ему не свойственны асимметричные решения пространства. В «Виндзорских насмешницах» (1973, илл. 116) смысловым и пространственным центром спектакля становится огромный многовековой дуб в центре сцены. Он разрастается до размеров дома, его дупло напоминает пещеру, он определяет все пространство сцены. Фактура морщинистой коры, извивы складок перекликаются с растительными орнаментами на платьях героинь, с прорезями и тесемочками на одежде героев, костюмы и даже сами персонажи становятся порождением этого вечно живущего дерева. Темно-зеленый с серым колорит дерева определяет и цветовое решение всего спектакля. Корневая, генетическая природа жизненной энергии дерева выражает земную, народную, «плотную» основу юмора шекспировской комедии.

Посреди школьного, вполне стандартного пространства в спектакле «Чудо в 10 “А”» (1974, илл. 121) Дидишвили устанавливает странную конструкцию. Она и растительная, и искусственная, шипы ее напоминают и кактус, и антенны. Вокруг нее извивается лесенка, уходя куда-то в неизвестное. Вписанные в отверстия-«дупла» геометрические объемы в смысловых моментах спектакля начинают переливаться в притемненном свете. Кулисы и задник расписаны листовным орнаментом, джунгли, трава, растущая жизнь становятся фоном, на котором происходят необычные события в жизни школьников. В самом обычном быту, в реальной жизни есть и чудо, и волшебство, и надо быть готовым дать свой ответ на любой вопрос жизни. Спектакль, очень молодежный, с замечательным музыкальным решением, был об этом, и странное «дерево чудес» в оформлении Дидишвили ассоциативно подтверждало эту мысль.

В «Капитане Сорви-голова» (1974) интерес художника сосредоточился на использовании фактуры. Грубый холст, необработанные палки, жесткая степная трава стали основой решения декораций. Супер-занавес с оборванными краями, бурые, желтовато-серые, как бы припорошенные землей костюмы персонажей порождали ощущение пыльного ветра, жаркой саванны южной Африки. В суровой природе этого края выживали сильные, честные, те, кто был порождением и продолжением этой земли.

В одном из самых сильных спектаклей ТЮЗа 1970-х, «Настеньке» (1975, илл. 126, 127), художник как бы отошел на второй план. Скупые знаки блокадного Ленинграда на кругу, обледеневший мостик, темное пространство сцены, голые зимние ветки. В центре внимания зрителей была маленькая девочка в удивительно тонком и точном исполнении Т. Бисеровой. И тем неожиданнее были моменты, когда вдруг врывается в этот мир выживания, голода, холода, смерти пронзительно яркая музыка Г. Гоберника

и танцевали с куклами, мячами вокруг Настеньки мимы в развевающихся ослепительно белых костюмах, с пятнами клоунского грима, веселые, светлые, счастливые. Мир ослепительного, счастливого детства, уничтоженного войной, становился острейшим контрапунктом реальной жизни блокадной девочки.

«Без вины виноватые» (1976, илл. 130) Л. С. Белов решал в подчеркнута драматическом ключе. Спектакль тяготел скорее к Достоевскому, включая принципиальное для постановщиков изменение финала пьесы, когда мера вины, страданий оказывается все же непосильной для Кручининой и убивает ее. И сценография Дидишвили работала в этом же драматическом направлении. Доминирующий колорит – серо-голубоватый цвет старых досок, из них, с обломанными краями, изготовлены щиты, опускавшиеся с колосников и, как заборы провинциальной России, отсекавшие свободу, любовь, детство. В глубине, на заднике, сквозь переплетение ветвей просматривался купол церкви, но мало кто его видел в этом тоскливом мире. Комедийная составляющая пьесы исчезла и из спектакля, и из сценографии Т. Дидишвили. В макете к спектаклю свисающие неровные края дощатых щитов, падуг рождали ассоциацию еще и с театральными драпировками, выцветшими, обветшавшими. В окончательном варианте оформления это ощущение размылось, стало менее заметным, тему театра, актерской судьбы вытеснила драма матери.

Один из немногих спектаклей Дидишвили, где в оформлении не присутствовали ветви деревьев, был «Тимми – ровесник мамонта» (1976, илл. 134). Но и в холодном, жестком мире будущего в инсценировке фантастического рассказа А. Азимова художник находит место для «зоны жизни». Сцену жестко граничили четкие металлические стены лаборатории, черные плоскости и тревожно красные, грохочущие под каблуками лестницы. Наверху, в металлических кубах, располагались «объекты исследования» – человеческое ухо, земной шар. Мир сюрреализма, мир сухой науки, где нет места человечности, нежности. Но в центре сцены – контрастная окружению чаша, центр «машины времени». Она – из живого мира. Это и ладони матери, и раковина из «Рождения Венеры» Боттичелли, и чашечка цветка. Именно здесь появлялся мальчик Тимми из доисторического времени, здесь совершался подвиг любви, подвиг человечности. И когда это происходило, размыкались в глубине черные стены, открывалась полоска чистого голубого неба, как надежда на будущее, где есть место добру и нежности. Критик Т. Антонова верно отмечала, что в этой работе «Дидишвили впервые, может быть, большое внимание уделил световой партитуре спектакля. “Живопись светом”, его нежные рефлексy, голубые, розовые, зеленые, ложились на белую раковину в центре сценической площадки, похожую на лепесток гигантского цветка, делали ее островком иного, человеческого мира в этой «топке» науки, лучи света тянулись к

открывавшейся звезде, и тогда жесткий железный мир на сцене преображался, становился лирически мягким и звучным»<sup>1</sup>.

В спектакле «Сквозь время» (1977, илл. 159) Т. Дидишвили создал пространственную среду, богатую метафорами и ассоциациями поэтического решения. «Он предлагал героям спектакля для жизни – земной шар. Круглый деревянный станок, занимающий почти весь пол, круто поднимался вверх, образуя будто сферическую («петрово-водкинскую», и в этом особая художественно-историческая точность!) поверхность вздыбленной революцией Земли, на которой так крупны и значительны фигуры героев, происходящие с ними события. Спускающиеся с колосников в самой глубине сцены канаты «работали» со светом, становясь то серебряным зимним лесом в вечерней полумгле, то розовея от солнца, диск которого возникал торжественно и звонко. И это уже был не просто лес, а прозрачное серебристо-розовое сияние, охватившее весь горизонт Земли», – писала о сценографии Т. Антонова<sup>2</sup>. В спектакле возможности поэтического, метафорического театра оказались недовостребованными, сильнее оказались бытовые, сюжетные линии материала. Но возможность выхода в иное эстетическое измерение была важна для внутреннего развития художника.

Возможно, легкость, свобода и юмор Н. Клёминой, начавшей работать в ТЮЗе в 1976 году, косвенно оказали влияние на обычно основательного, «концептуального, в чем-то мрачноватого» (по выражению Т. А. Антоновой) Тимура Дидишвили, и его оформление «Карлсона» в 1978 г. получилось непривычно легким, игровым, праздничным (илл. 144). Даже цветовая гамма – рыжие, солнечные, голубые цвета – была «не дидишвилиевской». Вращающаяся конструкция в центре сцены, становящаяся то комнатой Малыша, то крышей с домиком Карлсона, игрушечность в как бы сделанных из детского конструктора декорациях, свободная легкость костюмов открыли художника в новом качестве. Блестящей находкой спектакля режиссера Д. Масленникова стал шумовой ансамбль бродячих котов, живущих на крыше, рядом с Карлсоном. Одетые художником в разноцветное карнавальное тряпье, они как бы ведут историю, придают ей ритм и юмор. Интересно определила яркость оформления «Карлсона» критик Л. Герасимова: «Т. Дидишвили оформлял спектакль как обставлял детскую. И как будто забыл, что одежда может ветшать, черепица – оббиваться, вещи в квартире – пылиться. Он снял с них тот налет серости, который присущ вещам в жизни. Так, наверное, изобразил бы свой дом ребенок»<sup>3</sup>.

Легкость, появившаяся у Дидишвили в «Карлсоне», перешла и в спектакль «Был выпускной вечер...» того же 1978 года (илл. 143). Высокие тонкие арки – двери, ведущие в новую жизнь – на фоне акварельного задника с летящими облаками, птицами, цветами создавали ощущение юности, открытости, начала пути. Художник ушел от набивших оскомину школьных

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Современная сценография Новосибирска. // Архив театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП–4-12614/Ед. хр. 1. С. 4.

<sup>2</sup> Антонова Т. А. Там же, с. 5.

<sup>3</sup> Герасимова Л. Карлсон влетает в окно // Вечерний Новосибирск. 1978. 18 октября.

интерьеров, переходивших на протяжении десятилетий из спектакля в спектакль, и создал образ не школы, хотя узнаваемые знаки ее ненавязчиво присутствовали в оформлении, но мира молодости, любви, романтики. И этот мир, где «лазурь и белизна, простор и воздух сцены, вальсы и ликующие голоса по радио», по словам Н. Синиченко<sup>1</sup>, мир, каким он должен быть для выпускника, становился постоянным контрапунктом происходившим в спектакле совсем не безоблачным событиям.

Схожая по настроению единая установка появилась у Дидишвили и в «Акселератах» (1982, илл. 168). В целом обычная квартира была обрамлена высокими порталами, уходящими в глубину, дающими сцене дыхание, размыкающими бытовую среду. А сзади парили в воздухе огромные сочные яблоки – румяные и насмешливые. Это была и тема «познания добра и зла», выраженная иронически, и дыхание жизни, противостоящей схемам и догмам. Здесь пространство не выступало контрапунктом к событиям спектакля, оно задавало тональность, жанровые особенности, выражало взгляд театра на происходящее.

В «Жаворонке» (1979, илл. 152-154) Дидишвили отчасти возвратился к знакомым фактурам «Виндзорских насмешниц», «Снежной королевы» (1973), но сходная материальная среда приобрела иное, трагическое звучание. Грубый, опаленный холст и острые колья на заднике, сдержанная серо-черная, темная гамма костюмов, темные балки средневековых конструкций. Жанна была одета в черное трико, поверх которого свитер-кольчуга грубой вязки. Режиссер и художник не пошли по пути совершенно условного, словесного театра, хотя интеллектуальная пьеса Ануя это позволяла. Центром спектакля был наклонный станок в середине сцены – место молитвы и суда, отречения и гибели. К нему добавлялись незначительные, но выполненные в едином средневековом стиле детали – трон Карла, стол инквизиторов, повозка, спускающийся круг-темница. Стилизованные под ту же «общесредневековую» эпоху костюмы создавали единый зрелищный ряд, не становясь исторической реконструкцией, но и не оставляя зрителей наедине с текстом автора, к чисто интеллектуальному спектаклю зал Новосибирского ТЮЗа был еще не готов. По воспоминаниям В. Н. Лендовой, видевший «Жаворонка» на гастролях в Москве известный искусствовед Б. И. Зингерман «считал, что такую интеллектуальную драму в русском театре, в провинциальном театре так и надо было разрешать сценографически, как сделал художник ТЮЗа»<sup>2</sup>.

Почти сразу за «Жаворонком» Дидишвили оформляет спектакль «Принц и нищий» (1979). Возможно, предыдущая работа была слишком значительна для художника, возможно, повлияла историческая близость эпох, но историю-перевертыш М. Твена он попытался раскрыть похожим стилем оформления. Спектакль оказался не слишком удачным, критика упрекала художника в первую очередь за слабый контраст между миром принца и

---

<sup>1</sup> Синиченко Н. И впереди – вся жизнь // Советская Сибирь. 1979. 27 января.

<sup>2</sup> Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. С. 5.

миром нищего: «двор обедков не столь убог, королевские покои – не столь пышны и нарядны»<sup>1</sup>.

Творчество Тимура Давыдовича Дидишвили в Новосибирском ТЮЗе в основном разворачивалось в принципах создания обобщенного места действия. Едина пластическая среда во многих его спектаклях была фактурно определена, вещественна, сразу задавала атмосферу, основную тональность будущего действия. Композиционно Дидишвили тяготел к симметрии, выражавшейся или в одинаково расположенных элементах декорации по краям сцены («Снежная королева», «Капитан Сорви-голова»), или в крупной конструкции в середине сцены («Тимми-ровесник мамонта», «Виндзорские насмешницы»). Колорит сценографии Дидишвили чаще был темный, тяжеловатый, как и фактурные решения – старое тяжелое дерево, грубый холст. Постоянный мотив в его спектаклях – дерево как символ жизни, движения, неповторимости и мечты.

Новосибирская сценография за десять лет достигла уровня лучших театров страны, творчество сибирских художников с интересом встречалось критиками Москвы, Ленинграда. Осваивались все направления, но приоритетным, самым частым было создание обобщенного места действия, цельный визуальный образ. Это был уже не знак, как в надсценическом пространстве у В. Шапорина. Метафора реализовывалась тоньше, многозначнее, на протяжении всего действия спектакля. Почти ушла жизнеподобная декорация, но ее место стремительно занимала игровая, раскрывающая актера, возвращающая театр к его игровой природе. Нечастые, но яркие проявления персонажной сценографии вызывали особый интерес у зрителей и критики.

К концу десятилетия окончательно стерлись невидимые «границы» между «взрослым» и «молодежным» театрами. Пересекалась драматургия, стилевые решения. Художники с одинаковым интересом работали и в «Красном факеле», и в ТЮЗе. В определенном смысле можно говорить, что именно художник стал если не первым, то равным режиссеру лицом в театре. Развитие творчества шло уже не в русле продолжения традиций, соответствия какому-то стилю, направлению. Искусство сценографов стало более дискретным, сосредоточенным на конкретном спектакле. Не тема, направление в искусстве, развитие традиций, исследование мира автора, а отдельная постановка, конкретный спектакль все больше оказывались целью и смыслом творчества художников.

---

<sup>1</sup> Велижанина Н. Уроки классики // Советская Сибирь. 1980. 21 февраля.



## ВРЕМЯ НОВЫХ ПОИСКОВ. Восьмидесятые.

К концу десятилетия семидесятых в театральном пространстве Новосибирска назрели серьезные внутренние противоречия. Все больше давала себя знать диспропорция старых, складывавшихся десятилетиями внешних условий существования творческих коллективов и внутренняя необходимость поиска иных форм и способов выражения. «Застой» в театре выражался, прежде всего, во внешних условиях – в организационных формах, в руководстве со стороны партийных органов, а среди управляющих театрами людей далеко не всегда были личности высокой культуры, обогатившие «свою память знанием всех тех богатств, которое выработало человечество». Обсуждения спектаклей на «сдаче» высшим структурам оставались для деятелей театра более тяжелой процедурой, чем премьеры. Указания о переделках в готовой работе зачастую мотивировались не художественным уровнем спектакля, а последними постановлениями. Так, при выпуске веселой комедии «Акселераты» в Новосибирском ТЮЗе в 1982 году была сокращена сцена встречи родителей, ведь она, по пьесе, проходила за бутылочкой настойки. В спектакле для молодежи партийное руководство посчитало этот факт антипедагогическим, и от сцены остались лишь информационные фразы. Ощущение необходимости перемен назревало, оно совпадало и с психологическими, социальными настроениями в обществе, что и привело к решительным переменам в середине десятилетия.

Художникам театра жилось в это время относительно свободно, легче, чем режиссерам. Их творчество мало кто из руководства понимал, способен был проанализировать, поэтому они оставались на обочине внимания идеологических органов. Известный искусствовед Л. Овэс писала об этом времени: «Театральные художники оказались в комфортных условиях. Защитой им служил театр, само положение профессии. Между художником и зрителями стояли драматург, режиссер, завпост, цеха, артисты. Отсутствие прямого выхода на зрителя было двойным благом: оно освобождало от контроля и защищало от одномерности, открытой публицистичности, давало возможность углубиться в решение формальных проблем. Сценографы были единственными представителями изобразительного искусства, открыто в государственных учреждениях и за зарплату занимавшимися экспериментами»<sup>1</sup>.

И художники Сибири в полной мере воспользовались предоставленной свободой. В восьмидесятые годы сценография вышла на лидирующие позиции среди всех компонентов драматического театра. Развивались все ее направления – создание места действия, игровая сценография; хотя и ограниченно количественно, но ярко по проявлениям реализовывалась

---

<sup>1</sup> Овэс Л. С. Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960-е – первая половина 1980-х годов) // Вопросы театроведения. Сборник научных трудов. Ред. В. Кен. СПб: ВНИИИ, 1991. Сс. 187-200. С. 188.

персонажная функция. Пожалуй, только конкретная жизнеподобная декорация окончательно ушла в прошлое. Павильон в интерьере, иллюзорный живописный пейзаж, натуралистическое правдоподобие возникали только как отдельные случаи и уже для выполнения иных задач – стилизации, создания неореалистического способа существования.

С конца семидесятых годов сокращаются и сроки работы в театрах режиссеров и художников. Эпоха десятилетий, называемых по фамилиям театральных лидеров – «"Факел" времен Редлих и Белоголового», «ТЮЗ Кузьмина и Лютынского», «ТЮЗ Белова и Дидишвили» – уходит в историю. Театры многое теряли при этом: вопросы воспитания труппы, развития актеров, определения своей позиции уступали свое место иным, более кратковременным задачам.

С другой стороны, разновекторность поисков, яркость сценических решений в восьмидесятых были на первом месте. Подкрепляемые, особенно со второй половины десятилетия, разнообразием репертуара, они дали возможность художникам проявиться максимально разнообразно во всех видах и типах сценографического искусства.

Поэтическая линия в сценографии новосибирских театров достигла своего наивысшего развития в творчестве Натальи Клёминой, едва ли не самой яркой новосибирской театральной художницы.

**Наталья Николаевна Клёмина (Азриэль)** приехала в Новосибирск, уже имея прекрасную школу и опыт работы в театре. В 1968 году она окончила Республиканское художественное училище им. Гоголя в Алма-Ате, а в 1973 – художественно-постановочный факультет ЛГИТМиК (курс М. Китаева). Три года до приглашения в Новосибирск она работала в Приморском краевом театре драмы им. Горького, во Владивостоке.

О первом спектакле Клёминой в Новосибирском ТЮЗе, «Везет же людям!» (1976), писала Т. Антонова: «Комедия Льва Квина была оформлена Клёминой ярко, просто и весело. На безоблачно-голубом фоне задника четко вырисовывалась легкая конструкция из трех белых лестниц, идущих с боков сценической площадки и ее глубины к возвышению, на котором было укреплено большое “колесо фортуны”. Клёмина, точно оценив внутренний потенциал драматургии и режиссуры, сделала простоту и откровенную наивность моментом эстетической игры. В финале спектакля с колосников на ярких разноцветных парашютиках спускались корзины красных роз, символизируя нежданное “лотерейное счастье”»<sup>1</sup>.

А через год, в 1977, в Театре юного зрителя появился спектакль, сразу сделавший Клёмину в Новосибирске известной, интересной и любимой художницей – «Кот в сапогах» (илл. 138, 139). Здесь началось и сотрудничество Натальи Николаевны с режиссером Д. Масленниковым, давшее городу несколько прекрасных спектаклей, ставших вехами в сценической истории Новосибирска. Совместно режиссером и художником

---

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Наталья Клёмина. Четыре спектакля // Архив театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП-4 12617/Ед. хр. 4. С. 1.

поставлено 7 спектаклей. Всего же за восемь лет работы в Новосибирске Наталья Клёмина осуществила 22 постановки, среди которых практически нет «проходных», повторяющих уже найденное.

О решении «Кота в сапогах» подробно и точно писала новосибирская исследовательница ее творчества Т. А. Антонова: «Придуманной Клёмминой способ решения декораций по типу детских книжек-“раскладушек”, каждый разворот которых открывает новые места действия, оказался очень богат театральными возможностями. За тюлевой дымкой медленно проявлялась застывшая яркая сцена, как переводная картинка на листе бумаги. Раскрывались страницы увлекательной сказки, и герои ее оживали, чтобы сыграть известную всем и вместе с тем неожиданно новую историю Кота в сапогах.

Пространством здесь владел актер. Исполнитель роли Кота, как демиург, на глазах зрителей организовывал и трансформировал его. Передвигая легкие белые ширмы, двумя диагоналями расходящиеся от задника к авансцене, он создавал замок Людоеда. Нарисованный камин открывался, туда Кот загонял стражников, а вылезали они как из настоящего очага, все перепачканные сажей. Овальные экраны вверху белого задника давали эффект дополнительных объемов, глубины пространства. События в декорации здесь действительно становились событиями в спектакле, пространство находилось в динамическом единстве с развитием действия. Шла постоянная игра плоскости и объема, условное легко перемешивалось с реальным. «Кота в сапогах» отличала и высокая изобразительная культура: тонкость и четкость линий рисованного задника и ширм, богатство звучания пятен чистого цвета на их белых плоскостях»<sup>1</sup>.

Точно организованное пространство, предлагающее актерам бесконечные игровые комбинации приспособлений, мизансцен, трансформировалось в ходе спектакля очень просто и очень разнообразно. Прием игрового пространства был реализован во всей полноте.

Совершенно иное пространство было найдено Клёмминой для спектакля «Репетитор» (1977, илл. 140, 141). Здесь не было перестановок, трансформаций, все места действия сразу располагались художницей на глазах зрителей. Это была единая поэтическая среда, не менявшаяся внешне, но обладавшая внутренней жизнью, собственным смысловым образным рядом, во многом обогащавшим ассоциациями пьесу Г. Полонского. В образном решении спектакля была «изысканная поэтическая одухотворенность», по выражению Г. Мурзинцевой, завораживающая красота музыки, воплотившейся в картине. Музыка как импровизированный фортепианный диалог с героиней в исполнении композитора Г. Гоберника действительно стала действующим лицом спектакля, и этот ход рожден был эскизом Н. Клёмминой, поместившей на песчаном пляже рояль. Т. Антонова вспоминала: «Композитор спектакля, а это редкий случай, каждый спектакль сопровождал живой музыкой. То есть он увидел мир, в котором ему

---

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Наталья Клемина. Четыре спектакля. С. 2.

захотелось самому, со своей музыкой существовать, а не просто отдать все на откуп фонограмме»<sup>1</sup>. Песчаного цвета покрытие, начинавшееся на авансцене, полого поднималось назад и вверх, становясь единым миром, планетой людей, оставляя на первом плане героев и продолжая жить еще и своей жизнью в музыке. Эскиз к спектаклю был более лаконичен, в нем не было многих реалий окончательного варианта – рыбацких сетей-стен, мебели. Но главное – атмосфера моря, дыхание ветра, будочка-корабль, готовый плыть в неведомое – было сохранено в спектакле. Снова дадим слово Т. Антоновой, больше других новосибирских искусствоведов писавшей о Н. Клёминой: «Не изменяясь внешне, кинетически, пространство в «Репетиторе» давало возможность зрителю воспринимать его изменчивым в процессе развития действия, заставляло воображение работать ассоциативно. Сценография несла в себе потенциальное, внутреннее движение, созвучное и жизни актера, и выстроенному режиссером развитию психологического конфликта»<sup>2</sup>.

Пластической и эстетической доминантой сказки «Кошка, которая гуляла сама по себе» (1979, илл. 146) стали волшебные, в человеческий рост, цветы. Они заполняли всю сцену, становились лианами, веревочными лестницами. Этот лес из цветов и трав подсвечивался так, что возникало ощущение сказочности и легкости, нежности этого леса. Расцветали красные, синие цветы, лес становился призрачным, прозрачным. Эта сказка была по-настоящему изящной, волшебной, и во многом за счет сценографии. Клёмкина создала подлинный мир Кошки, где она качалась и скользила по лианам, кралась, загадывала свои загадки, таинственно исчезала и так же таинственно появлялась. Казалось, что зритель воспринимал не только цвет и свет этого леса, но даже запах, загадочные шорохи, шум ветра передавался в зал. По выражению Г. Мурзинцевой, это была сказочная «природа в изначальном, непричесанном, неприрученном виде»<sup>3</sup>.

В 1979 году, после ухода Е. Гороховского, Н. Клёмкина стала главным художником «Красного факела». Ей уже была знакома сцена этого театра, в 1978 году она оформила здесь комедию «Аморальная история». Рецензенты отмечали легкое и слегка ироничное решение, точно передававшее атмосферу пьесы: «Изящные, легкие и чуточку насмешливые декорации – лепные украшения, витиеватая мебель «под старину», с претензией на изыск, забавное изображение злополучного тамбовского хора на заднике – все это задает программу спектаклю, определяет стилистику актерской игры»<sup>4</sup>.

«Мы, нижеподписавшиеся...» – пьеса «производственная». Оформление Клёмкиной к этому спектаклю, вышедшему в 1979 г., соответствовало теме, жанру драматургии Гельмана. «От кулисы к кулисе, фронтально – двери вагонных купе. Пересекающиеся прямые металлических конструкций над площадкой сцены. Тусклый блеск металла, красные и зеленые огни светофоров. Короткие гудки, лязг буферов, монотонный голос диспетчера,

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Имена и тенденции сценографии Новосибирска. С. 7.

<sup>2</sup> Антонова Т. А. Наталья Клёмкина. Четыре спектакля. С. 3.

<sup>3</sup> Мурзинцева Г. Ф. Обыкновенное чудо. С. 123.

<sup>4</sup> Левит И. Грустная комедия // Советская Сибирь. 1978. 28 ноября.

объявляющего время отправления поездов... ни одной округлой линии, ни одной детали, смягчающей жесткость картины. Трудно поверить, что автор декораций – Н. Клёмина, художник, в чьих театральных работах привычнее видеть свободный полет фантазии, чуть ироничную легкость и изящество формы»<sup>1</sup>. Можно согласиться с рецензентом, эта тематика действительно не была близка Н. Клёмину. Оформление спектакля вполне соответствовало режиссерскому замыслу, идее пьесы, было довольно изобретательно. Так, придуманное художником перемещение купе из вагона на авансцену, по выражению критика Е.Квещинского, «не только удобно для актеров, но и хорошо воспринимается из зрительного зала». Но все же проценты, тонны, план не смыкались с образным рядом, мироощущением Натальи Клёмину. Ей всегда важна была созвучность автора ее собственному душевному настрою, поэтическому видению мира. И в этом мире обязательно должна быть игра – игра театра, игра в театр, театр как пространство игры. Эту особенность творчества Клёмину отмечает В. Кержнер: «Те работы, в которых художница находит созвучный для себя материал в пьесе, в которых режиссерский замысел высвобождает ее фантазию, позволяет дать именно театральное, игровое решение – будь то нарядный, стилизованный в духе русской народной игрушки «Конек-Горбунок», легкий, как бы прозрачный «Репетитор» или причудливый «Ворон», – эти работы становятся ее настоящими удачами»<sup>2</sup>.

В октябре 1979 года Д. Масленников выпускает «Ворона» К. Гоцци в сценографии Н. Клёмину, нового главного художника «Красного факела». Спектакль стал событием в городе, и можно утверждать, что в первую очередь за счет художественного решения Натальи Николаевны. Это был необыкновенно красивый и возвышенный гимн Театру и его главной фигуре – Актеру. Клёмину удалось создать этот гимн без применения декораций в привычном понимании этого слова (илл. 147-150). Пустая сцена, наклонный планшет с прозрачно-черными клетками, иногда подсвечиваемый снизу, шахматные кулисы – и актеры в удивительной красоты костюмах! Оказалось, что актеры в театре действительно могут все, даже в требующей, казалось бы, массы постановочных трюков фьябе Гоцци. Эту особенность спектакля отметила Л. Герасимова: «Карло Гоцци предусмотрел в своей пьесе «Ворон» роскошный набор чудес: тайные похищения, роковое пролитие крови, счастливые воскрешения и даже – дракона. Постановочная группа спектакля дополнила набор литературных чудес чудесами театральными. Волны – прекрасные девушки в развевающихся, плещущих одеждах – самозабвенно кружатся в танце»<sup>3</sup>. «Появлялся настоящий дракон, светящийся разными огнями, напомилавший и китайских карнавальных народных драконов, и в то же время сказочный, им “становились”, его играли человек пять или шесть, в своеобразной пластике. Была очень эффектная световая партитура, это было не просто “красивость”, а настоящая красота» – вспоминает участница

<sup>1</sup> Рубина М. Этот «нетипичный» Леня Шиндин // Советская Сибирь. 1979. 7 апреля.

<sup>2</sup> Кержнер В. В самом центре шумного города // Молодость Сибири. 1981. 1 декабря.

<sup>3</sup> Герасимова Л. Пример великий любящего брата // Вечерний Новосибирск. 1980. 19 января.

спектакля В. И. Широнина<sup>1</sup>. Театральные чудеса спектакля отмечает и Т. Шипилова: «Вы посмотрите на эту бурю! Как гнется мачта бедного парусника... Взгляните, как противоборствуют матросы и свирепая стихия! Неуютно становится даже в зрительном зале: а вдруг огромный вал ринется за авансцену... Но откроем секрет: в спектакле нет декораций, нет привычных сценических реалий. И грозную бурю на море, и лазурный прибой, ласково лижущий берег, и беломраморные колонны в пантеоне с мерцающими на них свечами, и гордые фрегаты, величественно входящие в гавань, и вещей голубок, и чудесного сокола, и красавца скакуна – все-все в “Вороне” изображают актеры и актрисы. Красивые и всемогущие»<sup>2</sup>. По справедливому заключению Т. Антоновой, «за основу образа спектакля Клёмина взяла метафорический “живописный театр” Тышлера, где человек, как мера всех вещей, несет в себе (буквально несет!) и вещь, и действие, и целые категории»<sup>3</sup>. Клёмина подчеркивает первоисточники своих решений: шляпы-корабли впрямую цитируют тышлеровские рисунки, клетка кулис и планшета однозначно адресует к символу игры и мудрости – шахматам, и в то же время – к лоскутному костюму Арлекина. Все известно – и все впервые, все именно здесь, сейчас, так, как видит только этот художник. Клёмина была захвачена этой работой. К спектаклю она сделала тринадцать живописных эскизов, прочертив в них действенную линию, композицию, графику мизансцен будущего спектакля. Можно с уверенностью сказать, что многие режиссерские ходы, пластические решения в «Вороне» Д. Масленников воспринял именно от сценографии Н. Клёминой.

Окраской сценографического решения «Святого и грешного» (1980, илл. 164) сразу, с занавеса, стала ирония. Ее восприняла М. Рубина: «Смеяться, право, не грешно, когда рукою художника бестрепетно объединены на одном полотне ангельские головки “святой троицы” и кулинарное роскошество натюрмортов из книги о здоровой и вкусной пище. К возделенному для мещанина идеалу сытости подключены в обрамлении картины разнообразные предметы ширпотреба – от импортного унитаза до автомобиля и модных сапожек»<sup>4</sup>. Пьеса о мещанине благодаря сценографии получала дополнительный пласт ассоциаций и уровня восприятия. Т. Антонова интересно сопоставила эти маленькие символы мещанского счастья по контуру сцены с клеймами – эпизодами жития вокруг центрального изображения иконы. «И в финале, после всех перемен в герое, когда он стал уже задыхаться в этом изобилии, когда понял, что теряет душу, эти “клейма”, символы “счастья” исчезали, герой оставался один в пустом пространстве. Движение, трансформация в душе героя находили отражение, подчеркивалось и сценографически»<sup>5</sup>. В оформлении Клёминой было всего

<sup>1</sup> Широнина В. И. Спектакли, режиссеры, художники. С. 10.

<sup>2</sup> Шипилова Т. Пусть театр – игра... // Советская Сибирь. 1980. 15 января.

<sup>3</sup> Антонова Т. А. Современная сценография Новосибирска. С. 6-7.

<sup>4</sup> Рубина М. Тутышкин в поисках истины. // Советская Сибирь. 1980. 22 марта.

<sup>5</sup> Антонова Т. А. Имена и тенденции сценографии Новосибирска. С. 8.

чуть-чуть много, чуть-чуть с плюсом, и это преувеличение придавало всему происходящему явственную окраску иронии.

В «Дяде Ване» (1980), вышедшем сразу за «Святым и грешным», возник некий зазор между изначальным прочтением пьесы художником и режиссерской трактовкой спектакля. Наталья Клёмина по-своему видела пьесу, это видение более сложное, более тонкое, чем окончательный вариант. Выразилось оно в своеобразных эскизах-макетах, выражающих именно клёминское ощущение материала (илл. 161-163). Эти эскизы, представленные на выставке «Театральные художники Сибири» в Новосибирске, вызвали едва ли не больший интерес, чем сам макет к спектаклю. Как писала Т. Антонова, «в эскизах есть свой конфликт, поэзия и нерв пьесы, точно увиденные во времени. Рядом с живым спектаклем они воспринимаются еще и как ностальгия художника по собственному замыслу, который режиссером не был до конца понят и в его работе не реализовался»<sup>1</sup>. И, тем не менее, оформление «Дяди Вани» получилось законченным и концептуальным. Клёмина в согласии с А. Абакумовым восприняла критического Чехова, лишив героев поэзии, возвышенности и в визуальном строе спектакля. Много споров вызвал отказ от чеховской ремарки первого акта: «Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая». «Тургеневское» восприятие усадьбы «как укромного поэтического места, располагающего к созерцательности, обостряющего эстетическое чувство», по словам Б. Зингермана<sup>2</sup>, создатели спектакля отвергли. У Клёминной все действие происходит в единой среде – дощатом помещении, заставленном старой мебелью, забытыми фотографиями, старой куклой, колесом, мешками. Сарай-музей, куда когда-то помещали предметы, имевшие для обитателей смысл, носители воспоминаний, надежд, чувств, да так и оставляли. Это отмечает в рецензии Ю. В. Шатин: «Сценическое пространство “Дяди Вани” густо насыщено деталями: каждая вещь, начиная с покосившегося неуклюжего буфета и подвешенной где-то наверху старой Сонечкиной куклы, становится повествованием о прошлых днях, полных самых высоких и поэтичных помыслов, ни одному из которых не суждено было осуществиться»<sup>3</sup>. Единое пространство мира Войницких, замкнутое дощатыми стенами павильона, имеет свою внутреннюю историю, развивающуюся во времени-пространстве: из глубины к сцене пространство становится как бы «современнее», меняется рисунок окон, изящнее становится мебель, появляются явственные следы обжитости и даже своеобразного «бедного» уюта. Решение было для многих неожиданным, контрастирующим с привычным восприятием Чехова как драматурга поэтического, даже изящного (как, например, эскиз к «Вишневному саду» Е. Гороховского). Клёмина с Абакумовым спорили с традицией, о которой писала ленинградский критик А. Тучинская: «В самом

<sup>1</sup> Антонова Т. А. Современная сценография Новосибирска. С. 8.

<sup>2</sup> Зингерман Б. К проблеме пространства в пьесах Чехова (Тургенев, Чехов, Пастернак) // Вопросы театра-82. М.: Всерос. театр. о-во, 1983. С. 210 – 248.

<sup>3</sup> Шатин Ю. В художественной орбите «Дяди Вани» // Советская Сибирь. 1980. 28 мая.

деле, мы как-то привыкли сопрягать глубокие внутренние коллизии чеховской драмы с изобретательно рафинированной сценической средой. Нам давно понравилось разглядывать старинные мебель и одежду, какой-нибудь кусок старого кружева – все выросшие до символа приметы ушедшего быта, вплетенные в прихотливую вязь изоощренной сценической картины»<sup>1</sup>. При этом в основе концепции Клёминой лежит глубочайшее знание и даже любование реалиями чеховского времени. В «эскизах-фантазиях» на тему пьесы, созданных в период рождения замысла, создается целый мир чеховского быта, деталей костюмов, интерьера, лиц персонажей. Но этот романтически-поэтический мир оказывается в прошлом героев краснофакельского спектакля, сегодняшний и завтрашний их день представляется прозаичным, тоскливым и безвыходным. Таким образом, от Чехова утонченного, ностальгического Абакумов и Клёмина осознанно приходят к критическому, «жесткому» Чехову. При всех противоречиях и трактовки, и ее актерского воплощения спектакль получил признание и зрителей, и критики. Он был удостоен диплома первой степени на смотре чеховский спектаклей России, а эскиз Н. Клёминой включил в свой фундаментальный труд «Искусство сценографии мирового театра» В. И. Березкин.

Сотрудничество Н. Н. Клёминой с Д. А. Масленниковым было самым плодотворным в творчестве художницы в Новосибирске, хотя у этого дуэта были и менее удачные работы, как, например, «Синие кони на красной траве» (1980). Ни размещенный в зале современный вокально-инструментальный ансамбль, ни созданный художницей коллаж из примет истории, кремлевских интерьеров, плакатов времен 20-х годов не помогли постановщикам.

С приходом в «Красный факел» нового главного режиссера В. Черменева ситуация для Клёминой осложнилась. Энергичный и самодостаточный режиссер решал спектакли, не особенно прислушиваясь к мнению художника. Его в то время интересовала открытая публицистика, яркая мысль, напрямую обращенная в зал. Наиболее интересно он проявлялся в спектаклях остросоциальных, обращавшихся напрямую к зрителю, с открытой «четвертой стеной». Значительную часть своих постановок В. Черменев оформлял сам, используя функционально необходимый минимум сценических конструкций. Мироощущение, взгляд художника на ту или иную драматургию оказались невостребованы руководителем театра.

Более интересными оказались работы Клёминой с молодым режиссером С. Александриним. Уже его дипломный спектакль, «Человек, который платит» (1982, илл. 170), обращал на себя внимание. Чистый, изящный интерьер бело-розового цвета, активно адресующий зрителя к французской бытовой среде (как ее представляли себе в то время в СССР) был окружен амфитеатром, на сиденьях которого действующие лица находились во время

---

<sup>1</sup> Тучинская А. Перечитывая Чехова... // Смена. 1983. 29 июня.



всего спектакля, спускаясь в центр на свои сцены. Двойное пространство, двойное существование в спектакле – в качестве наблюдателей и участников действия – раскрывало ассоциативное пространство пьесы, приносило в спектакль ощущение «игры в игре».

Следующая работа дуэта Клёмина–Александрин, «Васса Железнова» (1983), внешне была более сдержанной. Пространство было достоверно, конкретно, обеспечивало все необходимые функционально задачи. Художник как бы оставил режиссера вместе с актерами, тонко и точно создав им среду для жизни через тщательный подбор деталей интерьера, предметный мир. Эта особенность спектакля отмечена рецензентами журнала «Театр». Возможно, такое сценографическое решение родилось от режиссерского хода Александрина, в центр спектакля поставившего актеров и только через них раскрывавшего пьесу.

Намеченный в «Человеке, который платит» ход к игровому театру в полной мере реализовался в «Женитьбе» (1984, илл. 174). Здесь художник и режиссер вполне понимали и ощущали друг друга, и найденное цирковое, клоунское решение спектакля было одинаково близко обоим. По справедливому мнению О. Сенаторовой, в спектакле ощущалось стремление «постичь один из загадочнейших феноменов гоголевской поэтики, то, что Белинский определял как тесное слияние “трагического элемента с комическим”»<sup>1</sup>. Режиссерское и сценографическое решение спектакля во многом определил выбор актрисы. В. Мороз, игравшая Агафью Тихоновну, обладала очень яркими внутренними и внешними данными, и именно она наиболее органично выражала прием, предложенный постановщиками. И «романтическая» пара на занавесе, и пейзажи с замком и лебедями – проекция духовного мира Агафьи Тихоновны, и замечательные костюмы – гротескные, и наивные, мещански пышные и детски незащищенные одновременно – весь визуальный ряд спектакля был построен на столкновении контрастных сторон души героини.

Оформленный изящно, мудро и продуманно до мелочей (включая программки-визитки в конвертиках) «Милый лжец» (1984, илл. 175) на Малой сцене «Красного факела» имел для театралов Новосибирска дополнительный грустный оттенок. Наталья Клёмина уезжала из города, где работала девять лет, где окончательно сформировалась как сценограф самого высокого уровня и где ее полностью оценили и полюбили. Творчество Клёминой отличало, прежде всего, свободное существование в самых разных направлениях сценографии. Игровая, реализуемая только актером сценография «Кота в сапогах», единое обобщенное место действия в «Репетиторе», персонажное оформление из движущихся фигур в «Вороне», стилизация под «мещанский ампи́р» в «Женитьбе», достоверная жизнеподобная декорация в «Мы, нижеподписавшиеся...», иронический гротеск «Святого и грешного», единое пространство «Дяди Вани» – ни разу

---

<sup>1</sup> Сенаторова О. Размышления у занавеса // Вечерний Новосибирск. 1984. 12 сентября.

художник не повторялся, всегда находил новое решение для новой пьесы. Легкость линии, светлая колористическая тональность клёминских спектаклей делали их оптимистическими, обращенными к свету, романтике. Они были музыкальны по ритмической структуре, философски насыщены и гармонично включали в себя действующего актера.

**Сергей Александров** работал в Новосибирском ТЮЗе с 1979 по 1984 год. Глубокие по осмыслению, его спектакли были сдержанны по темпераменту, ярким краскам, постановочным ходам. Его работам иногда была свойственна определенная холодность, рациональность. Можно согласиться с некоторыми театроведами, считавшими, что Александрову свойственна некоторая прямолинейность сценографического мышления, однозначность символики. Тем не менее, ряд работ Александрова интересно и точно выражал суть пьесы и режиссерского прочтения.

«Салют динозаврам!» (1979), спектакль–дуэт прекрасных актеров театра, Л. Б. Лепорской и С. Петрова, был решен как уютная и одновременно строгая квартира с резной, тяжелой, темной мебелью, с фотографиями нескольких поколений. Конфликт возрастов создавался художником через противопоставление старой квартиры – современным плакатам, ударной установке в центре. И это было бы и прямолинейно, и не очень неожиданно, но в финале стены комнаты расходились, открывая для зрителей и героя огромный мир людей – сотни фотографий. Камерная история двоих становилась историей общей, соединяющей всех людей в единое человечество. Трансформация пространства выводила спектакль на высокий уровень обобщения, придавала истории всечеловеческий смысл.

Точным и многоплановым стало пространство спектакля «Старый дом» (1980, илл. 165). Размещенная на кругу конструкция из комнаток, лестниц, окон, переходов все время поворачивалась новыми сторонами, открываясь, как загадочная пещера, все время обнаруживая новые потаенные уголки. Сконцентрированность, предельная сгущенность быта на сцене, которую отмечал один из рецензентов, была принципиально необходима Александрову. Гипертрофированность бытовых подробностей выростала у него до символа и имела развитие – в общем движении декорации вверх, к чердаку – месту свиданий героев, который открывался прямо в небо. Развевавшиеся занавески придавали большой, занимающей всю сцену конструкции легкость, создавали ощущение полета, мечты. В некоторых работах сценографов 80-х в это время встречались элементы гиперреализма, возвращения к быту в его сгущенном, сконцентрированном виде. Отчасти это было связано и с внутренними особенностями драматургии «поствампилловского» направления. Гиперболизация быта, разрешающаяся в символе, в ином измерении, была свойственна многим драматургам «новой волны», и С. Александров точно реализовал эту особенность пьесы. Следует отметить, что симметричная конструкция эскиза к спектаклю, расположенная горизонтально, в итоговом оформлении приобрела вертикальную устремленность, стала более «разрушенной», загадочной. Это случай, когда сценография в окончательном виде, в спектакле, стала интереснее и

многозначнее, чем первичный «образ-замысел» (термин А. А. Михайловой), воплощенный в эскизе.

В другом случае эскиз «Талантов и полковников» по пьесе Г. Полонского (1981, илл. 167) оказался выразительнее окончательного оформления. Извилистые линии ступеней, напоминающие слоистый берег моря, античные колонны, гористый пейзаж создавали в эскизе ощущение античного полузатопленного города, места, овеянного ветрами Эллады. Тем контрастнее становились события пьесы, разворачивавшиеся в наши дни в некоем условном государстве. Культура и фашизм, автоматы и поэзия были категорически несовместимы в образе-замысле. В спектакле историческое стусевалось, стало маловыразительным, и осталась достаточно одномерная современная история, подчеркнутая ремennыми «сбруями» в костюмах героев.

Александрову в Театре юного зрителя были интересны сказочные спектакли. В его интерпретации они совершенно непохожи друг на друга, и в каждой художник раскрывался по-новому. Восхищенно описывает О. Черепенина сценографию С. Александрова в «Аленьком цветочке» (1980), сравнивая ее с красивой расписной шкатулкой. Художник и визуально противопоставил мир Аленушки – «синь реки, сияние радуги, теплые, сочные краски» – мрачному мистическому дворцу Чудища, где «высятся черные своды, в мертвенно-голубоватом свете холодно поблескивает жемчужная вязь узоров»<sup>1</sup>. Рецензент справедливо замечала, что художник в сказке вышел на первый план: «Выразительность оформления явно превышает впечатление от созданных на сцене характеров».

В спектакле «Пиргорой Винни-Пуха» (1982, илл. 169) сценография органично соединилась с импровизационной, раскованной манерой актерской игры. Александров придумал остроумный сценический «фокус». Все игровое пространство спектакля – качели, домики героев, кубики – до начала спектакля было спрятано в огромной коробке из-под телевизора, точно такой, в какой хранятся дома игрушки у многих детей. И на глазах зрителей коробка раскрывалась, превращаясь в целый мир героев А. Милна с «вырезанными» в картоне окошками, качелями, детскими надписями на стенках. Узнаваемость игровой среды, стилистически точно решенные костюмы сразу делали спектакль «своим» для зрительного зала.

Спектакль «Никто не поверит» (1982) С. Александров оформил как конструкцию для игры. Система легких занавесок на разных уровнях, за которыми то шепот, то шорох, которые создают разные уголки пространства, рождал различные ассоциации. Это и лес с его тайнами и укромными норами, и забор, под который можно пролезть, и комната со шторами. Но в первую очередь это театр, мир игры. Эту ассоциацию художник подчеркивал многократно: масками на портале сцены, фигурами мимов, появляющихся в интермедиях, всей атмосферой спектакля – игры. Легкие занавески

---

<sup>1</sup> Черепенина О. Что скрывается в шкатулке? // Молодость Сибири. 1981. 29 января.

напоминали и закулисье, и передвижной балаганчик бродячих артистов. Функциональное многообразие пространства для игры, созданного Александровым, обрамление основного действия поэтически-возвышенным образом Театра, как царства единомышленников и добрых волшебников точно совпадало и со стилистикой пьесы, и с режиссерским решением Л. С. Белова.

В целом для творчества Сергея Александрова была характерна интеллектуальная направленность сценографии, сдержанность художественного темперамента. Интереснее проявлялся художник в обращении к предмету, к игровой детали, особенно когда этот вещный мир совпадал с особенностями драматургии, в частности, «поствампилловского» направления, «новой волны».

Несколько заметных спектаклей оформили еще на старой сцене ТЮЗа художники, приходившие в театр на один спектакль. Танцевальное энергичное представление «Привет, очкарики!» (1981, илл. 166) шло в сценографии *И. Прокопьева*. Первый план сцены был освобожден для массовых танцевальных номеров, которыми был насыщен спектакль. Школьное пространство художник создал как конструкцию из легких металлических профилей, просвечивающую, придававшую современный оттенок происходящим событиям. Легкие лестницы давали возможность построения вертикальных мизансцен, отсутствие фундаментальных признаков школьного быта придавало веселой истории дополнительные ритмы.

Иначе решил современное бытовое пространство *В. Франк* в спектакле «Двери хлопают» (1984, илл. 173). Художник создал, по сути, свой архитектурно-дизайнерский стиль для интерьера зарубежной пьесы. Закругленные ставки закрывали сцену, полукругом ограничивая игровое пространство. В элементах оформления прочитывался и модерн начала века, и современные направления дизайна. Соединение узора балкончика из 1910-х и «космических» очертаний дверей, архитектурных структур, напоминающих творчество великого каталонского архитектора А. Гауди, закрытых с помощью жалюзи иллюминаторов наверху создавало жилище странное, ни на что не похожее и, безусловно, современное.

Одна из последних премьер на старой сцене ТЮЗа, в Доме Ленина, сказка «Анчутка» Б. Метальникова (1984, илл. 172), выглядела непривычно. Вместо уже знакомых игровых, облегченных, условных декораций художник *А. Завьялов* вырастил на сцене волшебный, сказочный лес во всей его плотности и осязаемости. Его корни и стволы распространялись повсюду, устремлялись по бокам портала в зрительный зал, «растительной» становилась и печка в избушке, и стол. Образ таинственного леса безоговорочно подчинял себе все, и героиня спектакля – порождение этого древнего царства жизни – была как бы продолжением этой тайны даже в своих отношениях с людьми. Спектакль получился интересным и для взрослых, у которых дремучий, живущий самостоятельной жизнью лес

вызывал и свои ассоциации, например, с «Улиткой на склоне» братьев Стругацких.

В 1984 году произошло долгожданное в Новосибирске событие – Театр юного зрителя получил новое, специально построенное здание. Огромный парус над круглым зданием театра стал одним из символов города. Амфитеатром расположенный зал, просторное фойе, механизация сцены – казалось бы, открытие новой сцены имело только плюсы.

Но начало эксплуатации тут же выявило довольно серьезные проблемы. Помимо неготовности подсобных помещений – складов, цехов, мастерских, сама сцена оказалась скорее проблемой, чем благом. Ее огромные размеры (ширина зеркала 18 м, высота 9 м, глубина сцены 20 м, диаметр круга 12 м) требовали иного подхода к освоению этого пространства. Вопросы акустики и освещения, обозрения оформления, не считая неизбежных проблем обкатки и освоения нового оборудования, пришлось решать всему коллективу. Изменился даже взгляд зрителя на сцену. В старом здании сцена была приподнята над уровнем зала (отсюда постоянные наклонные станки в сценографии). На новую сцену зрители смотрели сверху, что требовало определенной перестройки привычных навыков и художников, и режиссеров, и актеров. У постановщиков возникла определенная растерянность, осторожность в отношении новой сцены. Не совсем удачные первые постановки в новом здании усугубили уже накапливавшиеся внутренние проблемы, и в 1986 году Лев Серапионович Белов, возглавлявший театр 14 лет, покинул Новосибирск. К этому времени в театре не было и главного художника. Началось время поисков, проб и ошибок. В это время были интересные спектакли, сценографические удачи, но единая линия в творческой политике театра не вырисовывалась. Стабильность и определенность творческого направления пришла уже в 1990-х, в эпоху «Глобуса», как стал называться театр, когда им стал руководить Г. Я. Гоберник. Прекрасный композитор, тонко чувствующий театр, он проявил хорошие организационные способности, в чем ему немало способствовала деятельность директора театра М. Е. Ревякиной. Стал вырисовываться новый стиль ТЮЗа как театра подчеркнуто современного, открытого сегодняшнему миру, что в ситуации конца 1980-х означало ориентацию на западный, европейско-американский театр, включая совместные постановки. Это направление предполагало непременно зрелищность сценического действия, музыкальность, усиление пластической доминанты в театре. Драматическая составляющая репертуара с конца 1980-х годов стала уступать место музыкальным, пластическим спектаклям, спектаклям-концертам («Колыбельная для завтра», 1989, «Мы», 1990, «Сон в летнюю ночь», 1990). Эти процессы накладывали свой отпечаток и на сценографию театра. Основой ее стала яркость, праздничность, визуальная эффектность зрелища. Значительная роль в сценическом рисунке принадлежала танцу, пластике, которую активно развивал талантливый главный балетмейстер театра Г. В. Ерасек, привлекая многочисленную детскую студию пластики при ТЮЗе. Эта особенность новых тюзовских спектаклей требовала

свободного пространства сцены, исключала декорации, заполняющие планшет. Намечался своего рода «возврат» к живописному оформлению прошлых лет, на обновленной технологической базе, с современным светом, конструкционными материалами. Идущие на большой сцене спектакли становились более яркими, сценографы, освоившись с размерами сцены, заполняли ее нарядными декорациями, больше рассчитанными на динамическое, пластически и музыкально организованное зрелище, чем на вдумчивое драматическое восприятие. Спектакли этого направления к концу восьмидесятых появляются на сцене театра и в девяностых занимают на ней доминирующее положение.

И в первые годы освоения новой сцены удачнее оказывалась сценография музыкальных, динамичных спектаклей. Такой была «Дурочка» (1986, илл. 182) Лопе де Вега в оформлении *М. Платонова*. Соединение огромного балдахина над скамейкой и игрушечных по размеру домиков, на которые можно было сесть, облокотиться, деревьев-игрушек, напоминающих конфеты, утрированные костюмы – полуисторические, полуцирковые – все это сразу задавало стилистику игрового действия, развиваемую актерами. Современная история «Без страха и упрека» (1987) была выстроена В. Кармановым на практически пустой сцене. Фрагменты комнаты в интерьерных сценах, одинокая парковая ваза в центре сцены, скамейка – все лаконичные элементы декорации подчеркивали пространство сцены. Художник отказался от задника, и открытые технологические конструкции арьера, обнаженная световая аппаратура подчеркивали открытость сценографического приема. Использование световых возможностей новой сцены – контражур, подсветка снизу, разнообразные изменения световой картины в танцевальных и музыкальных эпизодах, своего рода «дискотечность» сценографии заявляли новое тюзовское пространство как место для массовых, зрелищных, пластических спектаклей, предвещали эпоху шоу-представлений в театре. Тихие, вдумчивые спектакли чувствовали себя в этом пространстве чужими.

Спектакли драматического направления больше осваивали Малую сцену, где появлялись значительные произведения («Влияние гамма-лучей...», 1987, «Все так просто, господа!», 1988, «Чудная баба», 1990). Хорошо оснащенное, камерное пространство позволяло осваивать современную драматургию, экспериментировать в области психологического театра. Возникали в этом пространстве и интересные сценографические работы у В. Карманова, В. Фатеева, И. Капитанова.

Сложные организационные процессы происходили в 1980-х годах и в «Красном факеле». В 1984 году уходит главный режиссер В. Черменев, режиссер энергичный, авторитарный, но которого мало интересовала сценография. В этом же году уехала из города Н. Клёмина. Пришедший к руководству М. Ю. Резникович проработал только три сезона и тоже покинул Новосибирск. В театре ставились спектакли интересными режиссерами, их оформляли талантливые художники, но единой художественной стратегии, творческой линии в эти годы в театре не было.

В силу этих причин о сценографии второй половины 1980-х годов в «Красном факеле» и ТЮЗе можно говорить только фрагментарно, отмечая отдельные спектакли, поиски художников в конкретных работах, не рассматривая развитие их стиля в длительной перспективе.

М. Ю. Резникович поставил в «Красном факеле» пять спектаклей. Три из них оформлял хорошо знакомый ему киевский художник **В. Козьменко-Делинде**. В спектаклях «Комиссия» и «Зимний хлеб», являвшихся в известной степени программными для Резниковича, постановщики выбрали прием почти полного обнажения сцены, сосредоточения внимания зрителей прежде всего на актерах. В «Комиссии» (1985, илл. 179) это два сосновых ствола, один – уходящий вверх, живой, могучий, и другой – спиленный, уничтоженный. Только эти два ствола и светлый задник, меняющий цвет на протяжении спектакля – по сути, это все. Т. Шипилова определила такое оформление как «скупое, графически четкое и этой четкостью поэтически одухотворенное»<sup>1</sup>. Жанр спектакля тяготел к эпическому, роман С. Залыгина режиссер воспринял как народную драму, и графическая лаконичность, предельная обобщенность сценографии оказалась точным выражением такого решения. И вторая часть залыгинской дилогии Резниковича, спектакль «Зимний хлеб» (1987, илл. 187), стала продолжением того же стиля. Козьменко-Делинде на обнаженной сцене ставит только одну бревенчатую стену с минимумом деталей, и в эмоционально концентрированном пространстве спектакля, создаваемым М. Ю. Резниковичем через актеров, этой детали оказывается достаточно для возникновения самых разных ассоциаций и смыслов. Томский рецензент Н. Маскина отмечает: «Аскетизм оформления, когда ничего лишнего, отвлекающего внимание от главного, найдет свое логическое продолжение и в развертывании событий самого спектакля»<sup>2</sup>. Новосибирские критики отнеслись к сценографии спектакля более скептически. И если Л. А. Баландин все же увидел в спектакле атмосферу «времени, когда все перевернулось и ничто не устоялось», то М. И. Рубина более негативно отозвалась о работе В. Козьменко-Делинде: «Но что говорит такое оформление о сибирском селе Крутые Луки, о людях, населяющих крестьянские избы? Да и сколько уже было подобных символических стен в деревенских спектаклях разных лет...»<sup>3</sup>.

Но последний спектакль М. Резниковича в Новосибирске, «Дворянское гнездо» (1988, илл. 192, 193), вызвал единодушное признание, и в том числе сценографии **Игоря Капитанова**. Образ прошлого, ушедших чувств, страстей, любви и жертвы возникал через созданную на сцене среду. «Нет, это не сцена, а запущенная, пришедшая в упадок старинная дворянская усадьба: обветшавшие, полуразрушенные строения, одичавший сад, обвалившиеся кресты, воздвигнутые некогда на родовых могилах», – писала рецензент<sup>4</sup>. Общий колорит сценографии – изжелта-серый, «цвета

<sup>1</sup> Шипилова Т. Древо жизни – древо познания // Вечерний Новосибирск. 1986. 6 февраля.

<sup>2</sup> Маскина Н. Перелом // Красное знамя. 1987. 29 августа.

<sup>3</sup> Рубина М. Общий контур или срез проблем (4 мнения критики) // Вечерний Новосибирск. 1988. 7 января.

<sup>4</sup> Васильева Т. Над вымыслом слезами обольюсь... // Вечерний Новосибирск. 1988. 27 мая.

прошедшего времени», создавал особую, несуетную атмосферу воспоминания и размышления. Весь спектакль был об ушедшем навсегда. Он и решен был через Автора – молодого человека в джинсах, который выходил с книгой Тургенева и через текст воскрешал давно минувшие чувства, которых так мало в сегодняшнем мире. Спектакль был предельно обостренным в актерских проявлениях, с особой плотностью эмоций, и сценография Капитанова была неотъемлемым компонентом этого эмоционального воспоминания о минувшем. Как отмечает В. Н. Лендова, «в этом спектакле была глубокая любовь к Тургеневу, к русской культуре, к психологическому театру, замешанному на религиозных мотивах»<sup>1</sup>.

В суете театральных перемен 1980-х творчество Игоря Капитанова было одним из самых стабильных на новосибирских сценах. С 1986 по 1991 год он оформил семь спектаклей в «Красном факеле» и шесть на сцене ТЮЗа. Основное направление его сценографии – обобщенное место действия, единая среда, которая несет образный смысл, выражает эмоциональное отношение художника к пьесе. Это могло быть все пространство сцены, как в «Дворянском гнезде», в тюзовском спектакле «Зверь» (1989), или расположенная в центре конструкция, становящаяся местом истины, игровой сердцевинкой спектакля («Скамейка», 1987, илл. 190, «Крестики-нолики», 1990, илл. 203). Интересно придуманное, несущее в себе жанровое решение пьесы оформление предложил И. Капитанов в «Самоубийце» (1987, илл. 189). В рецензии Т. Антоновой описана заполненная бытом сцена, пролог, в котором «медленно высвечивается прозрачный суперзанавес, на нем, цвета серебра и похоронного газета – название пьесы, имя автора и дата в обрамлении венка: 1929 год»<sup>2</sup>. Огромные фестоны, аляповатые медальоны в глубине, гротескное преувеличение в пластической среде требовали такого же укрупненного хода и от режиссуры. Но гармонического соответствия не получилось, сценография и актерская манера, режиссерский ход не соединились в спектакле.

Насыщенная тяжелыми, осязаемыми деталями, казалось бы, бытовая среда в спектакле «Долгое путешествие в ночь» (1988, илл. 194, 195) трансформируется в восприятии зрителей в жизненный тупик, пространство, из которого невозможно вырваться. По точному замечанию Г. Васильевой, находящаяся в центре сцены лестница – «талантливая догадка художника о трагической мысли О'Нила. Можно подняться по ней и быть низринутым оттуда, превратить восхождение в небытие...»<sup>3</sup>.

На Малой сцене «Красного факела» И. Капитанов создал необычное единое пространство в спектакле «Наш Декамерон» (1989). Ступеньки зрительских мест охватывали игровое пространство с четырех сторон. Ступеньки и весь зал были затянуты черной тканью. А между зрителями сидели «персонажи» – обернутые в целлофан манекены. Иное царство, «загробный мир», в котором оказались зрители, создавалось художником

<sup>1</sup> Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. С. 8.

<sup>2</sup> Антонова Т. Смешно и горько // Советская Сибирь. 1988. 4 марта.

<sup>3</sup> Васильева Г. И день уходит в ночь // Вечерний Новосибирск. 1988. 30 ноября.



осязаемо, его можно было потрогать. В соединении блеска пленки, черной ткани и ярких костюмов героев звучали и ноты своеобразного черного юмора, свойственного пьесе Э. Радзинского.

Насыщенное омертвевшими приметамы прошлого заполнил пространство краснофакельской сцены И. Капитанов в «Московском хоре» (1989, илл. 200). Темный, как бы пропитанный потом и кровью общий колорит пространства, угадывающийся в нише бюст вождя, черный диван. Единственный светлый элемент – абажур, тоже «советский», искаженный, заклеенный символ мещанства, совсем не тот, что в «Днях Турбиных», но все же островок света. Приметы времени страха и общего воодушевления, единомыслия и «черных воронов» воссоздавались Капитановым через отбор деталей и красок. Концентрация отталкивающего, темного, мрачного в сценографии была настолько сильной, что вызвала отторжение у такого профессионального критика, как В. Н. Лендова. Как предсказуемую, сразу предлагающую конечный результат определил сценографию спектакля А. Львов: «Зрителю смотреть три часа на неизменную установку такого качества – обшарпанную кирпичную стену сзади с некрасивым занавесом, с какими-то дырками в ней, строительные леса и все прочее – это и скучно, и неприятно»<sup>1</sup>. Вероятно, просчет художника оказался в том, что негативное восприятие мира, в котором живут герои пьесы, было лишено контрапункта и развития. Одномерность «черного» восприятия действительности пьесы стала и чрезмерной, и лишенной развития в процессе спектакля.

Образ уничтоженного мира был создан И. Капитановым в тюзовском спектакле «Зверь» (1989, илл. 196). Земля после атомной катастрофы представлена свалкой. На пространстве огромной тюзовской сцены рассыпаны были тряпки, куски вещей, камни, старая кукла, каркасы стульев – остатки мира, которого нет. Немногие выжившие полулюди, полужвери существуют на этой тотальной свалке в крысином состоянии. А в глубине сцены возвышается полусфера – и дом, и мост, метафора Земля и всевидящий глаз Бога, когда в глубине зажигается загадочный кристалл.

Принципы игровой сценографии были реализованы И. Капитановым в спектакле «Жида города Питера» (1990, илл. 202). Ажурные петербургские решетки, обрамляющие игровую площадку, по ходу спектакля сдвигались, превращаясь в решетки клеток, окружающих героев. Вся мебель была привязана к веревкам, свисающим с колосников, и в начале спектакля вдруг приподнималась. Стол, стулья становились неустойчивыми, шатающимися, как и весь мир героев потерял равновесие после зловещего предупреждения. Можно сидеть, но осторожно, можно ходить, но с постоянной оглядкой. Визуально свисающие веревки ассоциировались с множеством виселичных петель, ждущих своих жертв, что перекликалось с постоянной тревогой и фатальной убежденностью персонажей в неизбежности трагического финала в конце туннеля. К сожалению, актерская манера в спектакле не реализовала

---

<sup>1</sup> Львов А. Души бессмертной ради. / Сб. Краснофакельские чтения – 90. Материалы. Под ред. М. И. Рубиной. Новосибирск: НО СТД РФ, 1993. 76 с. С. 66-76.

метафоры художника, осталась бытовой, и возник, по мнению критиков, «разрыв между условным решением художника, философским замыслом композитора и бытовым существованием актеров в пьесе, жанр которой тяготеет к черному анекдоту»<sup>1</sup>.

Известный московский художник **Николай Энов** вернулся в наш город спустя 28 лет, вместе со **Светланой Ставцевой** они разрабатывали сценографию спектакля «Печка на колесе» (1985, илл. 180) в «Красном факеле». Печка в этом мире была всем – и домом, с завалинками, дверями, окошками, и центром жизни, и интересной конструкцией для ребятишек, по которой можно карабкаться, прыгивать. Стилизованный народный орнамент расписывал занавески, рушники, переходя на задник по которому раскидывалась во весь горизонт радуга. А на трубе этой печки, не нуждавшейся в крыше, горланил всюю разноцветный петух. Художники в едином стиле, напоминающим картины примитивистов, выполнили все элементы оформления – саму печку, задник, кулисы, костюмы героев, спектакль был гармоничным во всех своих проявлениях.

Несколько интересных работ создал в Новосибирске молодой художник, выпускник ЛГИТМиК **Сергей Левин**. Его дипломная работа, «Вдовый пароход» (1985, илл. 177), была удачной попыткой создания сценической атмосферы через концентрированный быт коммунальной квартиры. Узнаваемые, тщательно подобранные детали не только точно адресовали зрителей и актеров к историческому времени действия, но задавали отношения, способ существования героев. В сценографическом способе мышления Левин возрождал творческие принципы драматургии «новой волны», где концентрация бытовых подробностей вырастала до метафоры, образа, становилась обобщающим символом. В «Кабанчике» (1986) метафоричность сценографического языка у С. Левина была более прямолинейной, дорожный знак «Осторожно, дети!» отмечался всеми рецензентами, но как знак сценический был слишком предсказуем.

Бережная и тщательная работа художника по созданию мира героини спектакля «Я стою у ресторана» (1987) вызывала желание изучать этот дом, по деталям воссоздавать жизнь хозяйки. «С первых же минут действия благодаря точной сценографии художника С. Левина зритель погружается в атмосферу одиночества, а точнее – женского одиночества. Огромное «вольтеровское» кресло, в котором лежит кукла-лев, не делает уютной полупустую квартиру – ранее двухкомнатную, а теперь гигантский сарай без перегородок. ...Одна из боковых стен квартиры занята огромными фотографиями, театральные сюжеты которых выдают принадлежность героини к профессии. Фотографии – ретроспектива судьбы, в которой, кажется, все в прошлом или не реализовано вовсе. Сегодня Нина выключена из жизни, как телефон, по которому она ведет бесконечный монолог. Телефон (пусть неработающий, но для человека с воображением это не

---

<sup>1</sup> Афанасьева Т. Невеселые беседы // Молодость Сибири. 1991. 2 февраля.

преграда) – средство общения с миром, он единственное «живое» существо в ее квартире, молчаливый и доверчивый посредник», – так подробно описывала Т. Венцимерова<sup>1</sup> сценографию спектакля, построенную на деталях, на крупном плане.

В ТЮЗе в 1985 году С. Левин оформил веселый детский спектакль «День рождения кота Леопольда» (илл. 178). В принципах игровой сценографии художник свободно расположил на большом пространстве сцены систему «норок» в стенах, из которых выскакивали и выкатывались герои. Остроумно и весело придуманные детали оформления и реквизита – огромный проигрыватель пластинок, «заводившийся» актерами, детская коляска, в которой катался мышонок, яркие костюмы – вся сценография предполагала обыгрывание актерами, и они в полной мере реализовали предложенные художником возможности.

В середине восьмидесятых годов в Новосибирске появился новый театральный художник. Красноярец **Владимир Фатеев**, недавно закончивший ЛГИТМиК, был приглашен в Областной драматический театр его тогдашним руководителем И. Б. Борисовым.

Кроме его работы в Областном драматическом театре, которая вполне заслуживает подробного отдельного исследования, В. Фатеев оформил в «Красном факеле» спектакль «Раненые» (1984, илл. 176). Спектакль о войне, «к дате», пьеса не стала классикой, хотя ставилась во многих театрах. Но сценография Фатеева была и индивидуальной, и эмоциональной. О спектакле Т. Антонова писала: «Восприятие «Раненых» начинается уже с первого соприкосновения со спектаклем – через его зримый пространственный образ. Среда жизни героев здесь враждебна им. Накренились, как противотанковые «ежи», несколько стволов деревьев. Лишенные ветвей, они скорее похожи на обгоревшие столбы. Также обуглена – один остов остался – изба лесника, где нашли приют раненые – ненадежный приют! А задник, который в определении места действия представляет собой лес, воспринимается скорее как потемневшие от крови бинты – само пространство забинтовано ими...»<sup>2</sup>. Спектакль по своей актерской составляющей в чем-то уступал сценографии, был более предсказуем. Тем интереснее проявление молодого художника на краснофакельской сцене.

Работы художника на специфической сцене Облдрамтеатра привлекли большое внимание, и в 1987 году Владимир Фатеев назначается главным художником ТЮЗа. Первой его работой в новом коллективе стала постановка спектакля «Влияние гамма-лучей на рост бледно-желтых ногтей» на Малой сцене театра. Совместно с режиссером В. Цхакая художник создал цельное трансформирующееся пространство, полностью реализовав возможности сценической площадки (илл. 184-186). Пространство этого спектакля подробно описывали многие рецензенты. Лабиринты запутанной квартирки, усложненные бесконечными зеркалами, тщательно отобранные детали

---

<sup>1</sup> Венцимерова Т. Испытание... любовью // Вечерний Новосибирск. 1987. 23 мая.

<sup>2</sup> Антонова Т. Незаживающие раны войны // Советская Сибирь. 1985. 2 марта.

интерьера, говорившие о характере живущих здесь людей, игровые детали, но особый оттенок необычности месту действия придавали стены квартиры, сотканые из серебристых нитей-лучей, пронизывающих все пространство. Когда в партитуру спектакля вступал свет, эти лучи работали неожиданно и многообразно, в диапазоне от обжигающих лучей ревности, ненависти, эгоизма до бесконечного звездного неба. В «Петербургском театральном журнале» об этих моментах писала В. Н. Лендова: «"Космос" недвусмысленно был явлен "видимым живым существом, объемлющим всё видимое", как говорят философы. Героини видели звезды, но и звезды видели наших героинь, они "держались рукой за звезды"...»<sup>1</sup>. Свет стал в этой работе едва ли не самым выразительным средством художественного решения, материальное и световое пространство представало персонажем, действующим лицом философского спектакля В. Цхакая и В. Фатеева.

Совместный советско-американский «проект», как в ту пору стали называть некоторые явления театрального искусства, «Колыбельная для завтра» (1989, илл. 197-199) был оформлен Фатеевым совсем в ином ключе. Музыкально-хореографическое зрелище по мотивам русского и американского фольклора требовало просторной, свободной сценической площадки, и художники В. Фатеев и Д. Харрис (США) решали спектакль по балетным законам. Чистый планшет, расписной задник и кулисы, а главным элементом оформления становятся костюмы. Гномы и эльфы, зайчики и кикиморы заполняли сцену, создавая эффектный и неожиданный зрелищный ряд.

Но общая тенденция к музыкально-хореографическому театру, доминировавшая в ТЮЗе конца 1980-х – начала 1990-х, не соответствовала творческим интересам Владимира Фатеева. Он тяготел к театру более камерному, парадоксально-психологическому. Его сценография, как и живопись, в которую он ушел в последующие годы, метафорична и глубинна. Он умеет найти выразительную деталь, говорящую о человеке, раскрывающую его мир. Детали его пространств несут в себе мысль, глубинный образ. У него нет на сцене ни случайного, ни «типического». Как говорит критик М. Рубина, «Фатеев любит деталь, фактуру. Важно даже то, как он выбирает цвет. Сам цвет ткани в оформлении мне, зрителю, дает какие-то дополнительные эмоциональные ощущения»<sup>2</sup>. Цветовая гамма Фатеева обычно приглушенная, дымчатая, он любит серые, темно-зеленые тона, сосредотачивающие внимание, позволяющие размышлять, воспринимать мысль спектакля. Этим чертам художника больше соответствуют малые сцены, и не случайно, кроме работы с глубоко психологическим режиссером И. Б. Борисовым, В. Фатеев стал одним из основных художников театра С. Афанасьева, сформировавшегося в начале 1990-х годов и работающего именно в малом, приближенном к зрителю сценическом пространстве.

---

<sup>1</sup> Лендова В. Н. Над хаосом звуков // Петербургский театральный журнал. №7. 1995. Сс. 45-48.

<sup>2</sup> Рубина М. И. О сценографии и не только. С. 5-6.

Во второй половине восьмидесятых годов в Новосибирске сложилось, без преувеличения, особое театральное явление, имевшее влияние и на сценографический процесс. Речь идет о «театре Вадима Цхакая» – именно так можно определить творчество этого режиссера. Вадим Яковлевич Цхакая приехал в Новосибирск вскоре после окончания ЛГИТМиКа и сразу проявил себя как режиссер глубокий и серьезный. Первый же его спектакль в ТюЗе, «Вся надежда...» (1986, илл. 181) отличался глубочайшей проработкой всех нюансов и компонентов спектакля. Молодой художник **Вячеслав Карманов** явно находился под творческим влиянием Цхакая, как, впрочем, и все художники, с которыми он сотрудничал. Плотная психологическая атмосфера реализовалась и через актеров, и через визуальный ряд спектакля. Цхакая наполнил огромную, неосвоенную еще новую сцену ТюЗа не нагромождением конструкций, а тщательно отобранными, выверенными деталями-образами того мира, где существуют неприкаянные девчонки – героини спектакля. Заколоченный киоск танцплощадки, продавленная раскладушка и шкаф с мутным зеркалом, вязаная шапочка на неуклюжей Жирафе – все было не случайным, все работало на создание атмосферы, ритма, запаха этого мира без любви, без нежности. Парк, деревья с голыми кронами – место обитания девочек. Он присутствовал, просматривался и в интерьерных сценах. И неожиданно преображался в видениях, снах Надежды. Н. Синько о видении писала: «Возникшее в первый раз, оно подобно кошмару. Заливает сцену мертвенный белый свет. Вступает трагическая музыкальная тема. Взлетают вверх кроны, оставляя колючие островерхие стволы деревьев стоять на сцене»<sup>1</sup>. Декорация существовала как особый пласт мира, развиваясь по своим законам, переплетающимся с пьесой, но не тождественным ей. По точному замечанию В. Лендовой, «романтизм “Надежды” отличался тем, что вырос из самой обыденной жизни, из узнаваемых ее подробностей»<sup>2</sup>.

В. Цхакая очень любит сценические эффекты, использует все возможное и невозможное на данной площадке. Но никогда в его спектаклях не было эффекта ради эффекта, всегда это развитие образа пьесы, порой значительно углубляющее драматургию. Так было и в следующей тюзовской постановке режиссера – «Музыкальный момент» (1987, илл. 188). Достаточно средняя пьеса о музыкантской школе превратилась у Цхакая в удивительной красоты и музыкальности «сюиту для флейты и лунного света». Огромное пространство тюзовской сцены еще больше раскрывалось от заполнявших его прозрачных тканевых пологов, странная бугристая луна становилась действующим лицом, в снах героя ее «подстригали», на шар становилась тоненькая девочка и играла на флейте, цитируя Пикассо... Это был мир глубокий, с огромной плотностью метафор, образов, подробно простроенный, тщательно реализованный – и совершенно неостребованный школьниками, которых приводили на этот совсем не детский спектакль.

---

<sup>1</sup> Синько И. О любви, о надежде // Молодость Сибири. 1986. 17 мая.

<sup>2</sup> Лендова В. Н. Над хаосом звуков // Петербургский театральный журнал. №7. 1995. Сс. 45-48.

На малой сцене ТЮЗа в 1987 году Цхакая поставил спектакль «Влияние гамма-лучей на рост бледно-желтых ногтей», уже упоминавшийся выше. Совместная работа режиссера и молодого художника Владимира Фатеева и актеров создала один из самых гармоничных, глубоких и цельных спектаклей ТЮЗа этих лет.

Вадим Цхакая не работал в новосибирских театрах подолгу. Творческий максимализм, упорная настойчивость в проработке малейших деталей, от реквизита до внутренних актерских ходов, бескомпромиссность режиссера не встречала понимания в театрах города. Начинались и разрастались конфликты с руководством, сопротивлялась «придирчивости и мелочности» постановочная часть, начинали жаловаться на «непонятность требований, режиссерский диктат» актеры. Из ТЮЗа Цхакая уходит в Областной драматический театр, но и там все повторяется. В 1990 году режиссер приходит в «Красный факел», где создает замечательные спектакли «Дракон», «Гарольд и Мод», «Чайка». Но ориентированный в эти годы на яркое, не совсем глубокое, но зрелищное направление Новосибирск прохладно относился к мучительным поискам режиссера. Вадим Цхакая уезжает из города, увозя с собой свой театр – глубокий, бескомпромиссный, романтический и трагический.

## ВРЕМЯ БУДУЩЕГО

К середине восьмидесятых годов внутренние противоречия, накапливавшиеся в стране, в театре достигли особой силы. Он был в это время одним из самых «острых» видов искусства благодаря великой силе подтекста, скрытого смысла, выявляемого искусством актера. Запрещенные и полузапрещенные спектакли, пьесы, пересказываемые мизансцены и интонации составляли значительную часть устного «самиздата». И когда после прихода к власти М. С. Горбачева шлюзы идеологических запретов слегка приоткрылись, первым в новое пространство ринулся театр.

Прежде всего, стало заметно слабее, а вскоре и полностью исчезло идеологическое руководство процессами творчества. Уже в 1986 – 1987 годах в репертуарах сибирских театров появляются спектакли резко критического направления, невозможные еще три-четыре года назад: «Кабанчик» В. Розова (1986), «Самоубийца» Н. Эрдмана (1987), «Вся надежда...» М. Рощина (1986), «Диктатура совести» М. Шатрова (1987). Значительное место в репертуаре заняла современная западная пьеса. И хотя почти сразу стала доминировать комедийная, часто на грани пошлости драматургия, но театры получили возможность свободно, без страха запрета обращаться и к творчеству С. Мрожека, Ю. Гловацкого, Т. Уильямса. Идеологическая основа партийного руководства – теория соцреализма – утратила свою исключительность. «Сдача» спектакля партийному руководству ушла в прошлое, обсуждение премьер протекало теперь только с точки зрения художественного результата. И раньше не находившиеся в центре внимания руководящих партийных органов, художники театра получили полную свободу. Единственными рамками, ограничивающими творчество сценографа, остались материальные (финансовые, технологические) возможности театра и совместно создаваемые режиссером и художником условия игры именно в данном спектакле.

Но после первых лет свободы очень быстро наступили и новые проблемы, принесенные ею. Искусство чтения между строк, которым виртуозно владел отечественный театр, стало ненужным, вслух говорилось все. Интерес к классике в годы перемен был невелик, да и новое прочтение ее должно было еще созреть со временем. Экстремальные средства воздействия на зрителей – обнаженное тело, ненормативная лексика, прямая игра с залом по принципам хеппинга тоже действовали недолго. Начался поиск своего пути, и его отличие от предыдущих периодов – в значительно большем творческом и идейном разобщении художников. Каждый искал свой путь в одиночку.

Четко структурированная система ценностей распалась, но взамен не пришла какая-либо единая для всех новая парадигма. Художник оказался предоставлен самому себе в выборе направления, течения, художественных и идейных законов. Эта ситуация стала основной в творчестве деятелей театра на десятилетия. Мысль Пушкина о том, что художника «должно судить по законам, им самим над собою признанным», определяла как оценку, так и

самооценку творчества режиссеров и художников. Помимо идеологической пестроты, картину сценографической жизни с середины 1980-х годов формировала и пестрота художественная. Желая использовать все возможности, предоставляемые современностью, художники сцены разрушали рамки любого направления в сценографии. Стали «модными» смешение стилей и жанров, ассоциативный монтаж, трансформация времени и места действия, стилевая и хронологическая эклектика. Во многом пестроту экспериментов инициировал поток информации о творчестве художников других стран

Появившиеся возможности зарубежных поездок активно использовались отечественными режиссерами и художниками. Увиденное за рубежом осмысливалось, трансформировалось в их творчестве, причем не только в столичных театрах, но и на периферии. Необходимо отметить, что зачастую эти заимствования носили поверхностный характер, т. к. отечественные деятели театра видели уже результат процессов, начинавшихся намного раньше и в других художественных и социальных условиях. Перенос итоговых приемов, методов, форм в готовом виде в совершенно иную почву, для другого зрителя зачастую оказывался неоправданным и случайным.

Драматургическая пестрота, отсутствие единой системы идеологических и художественных ценностей изменили отношение к спектаклю как явлению искусства. Если раньше театральное произведение рассматривалось как звено в общей структуре – всего отечественного театра, в исторической динамике данного коллектива, данного художника и режиссера, то с середины 1980-х спектакль приобретает самоценное значение как самостоятельная идейная и художественная парадигма.

Игровая стихия театра становится в этот период одной из доминирующих. Цитируется и иронично обыгрывается и историческое прошлое страны, и внутренняя история собственно театра. Эту особенность театра конца века отмечает С. Исаев: «Для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом – игра... С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое»<sup>1</sup>. Ироническое отношение ко всему и вся, дистанцирование художника от явлений истории, художественных фактов, философских и человеческих истин занимает ведущее положение в ценностной картине театральной жизни страны. Человеческие отношения в различных формах – семья, политика, экономика, искусство – представляются целью игры, результатом игры, процессом игры. Об этом писал и философ И. Ильин: «Со второй половины 80-х годов среди западных теоретиков авангардистского толка все более стало распространяться мнение (возможно, не без влияния идей М. Бахтина) о

---

<sup>1</sup> Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. 288 с. Сс. 7-8.



маскарадном, карнавальном характере общественной жизни и способах ее восприятия, когда политика, экономика в ее рекламном обликии, коммерциализованное искусство – все трансформировалось во "всеобъемлющий шоу-бизнес". Следствием такого положения вещей вновь оказалась актуальной шекспировская сентенция "Весь мир – театр"<sup>1</sup>.

Поводом для игры становятся любые тексты, и отношение к драматургии не как к психологически детерминированной повествовательной истории, но как к поводу для игры, тексту самому по себе также начинает проявляться в театре конца 1980-х – начала 1990-х гг. На театральное творчество активно влияют поиски, терминология и методы структурализма в филологии.

К процессам, происходящим в отечественном театре, в полной мере относятся слова И. Ильина о постмодернистском романе: «Вся структура ... предстает как нечто вызывающее отрицание повествовательной стратегии реалистического дискурса: отрицание причинно-следственных связей, линейности повествования, психологической детерминированности поведения персонажа. С особой яростью постмодернисты ополчились на принцип внешней связности повествования, и эта стилистическая черта стала, пожалуй, самой основной и легко опознаваемой приметой постмодернистской манеры письма»<sup>2</sup>.

Отказ от привычных авторитетов и ценностей эпохи социалистического реализма породил активный поиск новых ориентиров. Для деятелей театра такими опорными точками становились эксперименты В. Э. Мейерхольда разных периодов, театр парадокса Э. Ионеско и С. Беккета, театр Б. Брехта, поиски Е. Гротовского, национальные театры Востока. Художники театра жадно исследовали все разновидности сценографических решений. В спектаклях второй половины 1980-х – 1990-х гг. воскресают и конструктивизм, и супрематизм, и игра цветовыми пространствами, заимствованная у абстрактной живописи, и сценический дизайн, и исторические формы сценографии. Бурное развитие переживает сценический свет как основа сценографии, поиски в этой области Й. Свободы становятся основой для экспериментов и отечественных художников. Развивается уже обозначившийся в семидесятых годах интерес к разнообразным фактурам, подлинные свойства материала – песка, воды, камня, ткани, синтетических материалов – дают возможность создания сценических пространств с самыми неожиданными качествами.

Потеряв статус «властителя подтекста», «читателя между строк», театр пытается удержать интерес к себе яркостью зрелища. Многие технологические находки, развивавшиеся позже в различных шоу, впервые были опробованы в спектаклях драматических театров – лазерные источники света, светопоглощающие и светоотражающие поверхности, технические

---

<sup>1</sup> Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 232 с. С. 185.

<sup>2</sup> Там же. С. 157.

изобретения для быстрой смены декораций, достижения звуковой техники, компьютерные технологии.

Сценография в этот период заметно начинает обособляться от остальных компонентов театрального произведения. Все меньше связанные требованиями правдоподобия, реалистической достоверности, обозначения конкретного места действия, художники экспериментируют в области чистой формы, игры цветом и светом, геометрическими структурами, объемами, фактурами. Абстрактная живопись, сюрреализм, экспрессионизм питают сценографов в большей степени, чем реалистическое искусство. В дальнейшей перспективе эта тенденция имеет перспективу создания особого театрально-художественного явления, ранее не свойственного отечественному искусству – театра художника. В. Березкин рассматривает в своем труде этот вид творчества XX в. на зарубежных примерах, отечественные художники начинают движение в этом направлении как раз в конце 1980-х гг. К этому направлению в большой мере можно отнести, в частности, творчество О. Головки, яркого представителя сибирской сценографии начала XXI века.

С конца 1980-х годов меняются и организационные формы театра. Появляется огромное количество антрепризных групп, проектов на один спектакль, которых сценография интересуется только в самом минимальном качестве, почти на уровне пра-театральных форм: два стула, значок места действия, остальное сыграет актер. Распространился «бригадный» метод постановок, когда постановочная группа – режиссер, художник-постановщик, художник по свету – приезжают в город на один-два спектакля, заранее придуманных (и часто очень талантливо!), выпускают премьеру, а что будет со спектаклем, актерами, театром дальше, уже не входит в их интересы.

Все это позволяет утверждать, что с середины 1980-х гг. искусство отечественного театра претерпевает существенные изменения, затрагивающие его глубинные основы. Не случайны зазвучавшие в 90-х годах вопросы о дальнейшей судьбе русского репертуарного театра, психологического направления в театре. Отмеченные особенности творческого процесса как в театре в целом, так и в сценографии, характерны уже для постмодернистского направления: отказ от психологической достоверности и последовательности, ассоциативный монтаж (зачастую мотивированный только личным аллюзионным пространством художника), доминанта игровой природы театра, ирония как основная окраска отношения к явлениям и фактам, эклектика и стирание границ между жанрами и формами. Стремительное развитие средств коммуникации, телевидения, а вскоре и Интернета, сделало художественные процессы в стране практически единовременными. Любое явление искусства в столице становилось мгновенно известным и на периферии. С 1990-х годов единство творческой жизни страны во времени стало абсолютным.

Понятие «направления», «школы», последовательного развития той или иной формы в сценографии во второй половине 1980-х гг. практически

размываются. Творчество, скажем, И. Капитанова, В. Фатеева в Новосибирске уже невозможно позиционировать в рамках какого-либо направления, оно дискретно. Каждый спектакль становится самостоятельной художественной системой, лишь отдаленно связанной с предыдущими и последующими работами художника.

Стал ли театр от этого хуже? Разумеется, нет. Он стал другим – более разнообразным, более ярким, более непредсказуемым. Свобода поисков – лозунг нашего времени. В этом есть и риск – ушедший в свой ассоциативный мир художник может не найти «своих» зрителей, воспринимающих реальность в его образной системе. В этом есть и столь сильное сейчас движение к примитивизации смысла театра, к его внешней эффектности в ущерб психологической глубине, и многочисленные мюзиклы в драме – характерная черта времени. Особую проблему представляет для художника XXI века малообразованный зритель, особенно молодой, живущий в клиповом информационном пространстве, не откликающийся на опорные точки истории и культуры. Разговор с ним должен строиться, очевидно, иначе, чем раньше, на иных точках соприкосновения. Но в современных поисках театра и сценографии есть и мощный импульс творческой энергии, непредсказуемость, азарт поиска, есть свобода личного выбора художника, которой так не хватало предыдущим временам.

Куда пойдет развитие сценографии и всего театра завтра – вопрос открытый. Сформируется ли из всей разновекторной картины некое единое направление, или каждый театр станет центром своей собственной художественной вселенной, или коммерческая сторона жизни окончательно приравняет психологический театр к шоу-бизнесу – ответы даст только будущее, в которое с тревогой, надеждой и интересом устремляется взгляд...

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### Принятые сокращения

**«Красный факел»** – Новосибирский драматический театр «Красный факел».

**НГХМ** – ОГУК «Новосибирский государственный художественный музей».

**ТМ** – Театральный музей Дома актера Новосибирского отделения Союза театральных деятелей Российской Федерации.

**ТЮЗ** – Новосибирский театр юного зрителя.(с 1993 г. Новосибирский молодежный театр «Глобус»)

1. Коваленко П. Т. «Двенадцать месяцев». 1945. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *Новосибирский академический молодежный театр «Глобус». 1930 – 2000. – Новосибирск: Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», 2000.*
2. Коваленко П. Т. «Иван Грозный». 1945. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *Т.М., фонд театра «Красный факел».*
- 3, 4. Назаров И. «Осада Лейдена». 1946. ТЮЗ. Оформление спектакля. – *Новосибирский академический молодежный театр «Глобус». 1930–2000. – Новосибирск: Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», 2000.*
- 5, 6. Коваленко П. Т. «Обыкновенный человек». 1947. «Красный факел». Сцены из спектакля. – *Т.М., фонд театра «Красный факел».*
7. Коваленко П. Т. «Юность отцов». 1947. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
8. Белоголовый С. Л. «Константин Заслонов». 1948. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
9. Коваленко П. Т. «Недоросль». 1948. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
10. Кноблок Б. Г. «Остров мира». 1948. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
11. Коваленко П. Т. «Последняя жертва». 1948. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
12. Евдокимов А. А. «Самое дорогое» («Крылья»). 1948. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
13. Белоголовый С. Л. «Анна Каренина». 1949. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
14. Коваленко П. Т. «Девочка ищет отца». 1949. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
15. Коваленко П. Т. «Я хочу домой». 1949. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
16. Белоголовый С. Л. «Гастелло». 1950. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
17. Коваленко П. Т. «Иван да Марья». 1950. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
18. Белоголовый С. Л. «Таланты и поклонники». 1950. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
19. Белоголовый С. Л. «В середине века». 1951. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 20, 21. Коваленко П. Т. «Ревизор». 1951. ТЮЗ. Сцены из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*

22. Белоголовый С. Л. «Королевство кривых зеркал». 1952. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
23. Белоголовый С. Л. «Любовь Яровая». 1952. «Красный факел». Эскиз оформления. – НГХМ, Г-4379.
- 24, 25. Белоголовый С. Л. «Чайка». 1952. «Красный факел». Эскизы оформления. – А. П. Чехов в театре. – М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1955.
26. Белоголовый С. Л. «Чайка». 1952. «Красный факел». Эскиз оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
27. Коваленко П. Т. «Волынец из Страколиц». 1953. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
28. Коваленко П. Т. «Светлая». 1954. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
29. Котов Н. «Страница жизни». 1954. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
30. Котов Н. «В добрый час!». 1955. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
31. Волков Г. «Иван Рыбаков». 1955. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
32. Котов Н. «Машенька». 1955. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
33. Шапорин В. Ю. «Мораль пани Дульской». 1955. «Красный факел». Эскиз оформления. – Шапорин В. Каталог выставки работ в Центральном Доме актеров ВТО, 1966. – Личный архив М. И. Рубиной.
- 34, 35. Котов Н. «Приключения Димки». 1955. ТЮЗ. Сцены из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
36. Коваленко П. Т. «Сирано де Бержерак». 1955. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
37. Шапорин В. Ю. «За двумя зайцами...». 1956. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
38. Эпов Н. Н. «Когда цветет акация». 1956. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
39. Шапорин В. Ю. «Кремлевские куранты». 1956. «Красный факел». Эскиз оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
40. Шапорин В. Ю. «Кремлевские куранты». 1956. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
41. Шапорин В. Ю. «Село Степанчиково». 1956. «Красный факел». Эскиз оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
42. Шапорин В. Ю. «Село Степанчиково». 1956. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
43. Коваленко П. Т. «Венецианские близнецы». 1957. «Красный факел». Макет оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
44. Бриклин А. З. «Волшебный цветок». 1957. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
45. Бриклин А. З. «Гимназисты». 1957. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
46. Шапорин В. Ю. «Дни Турбиных». 1957. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
47. Шапорин В. Ю. «Оптимистическая трагедия». 1957. «Красный факел». Эскиз оформления. – Шапорин В. Каталог выставки работ в Центральном Доме актеров ВТО, 1966. – Личный архив М. И. Рубиной.
48. Шапорин В. Ю. «Оптимистическая трагедия». 1957. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».

49. Бриклин А.З. «Снегурочка». 1957. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
50. Коваленко П. Т. «Товарищи романтики». 1957. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
51. Бриклин А. З. «В поисках радости». 1958. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
52. Коваленко П. Т. «Кошкин дом». 1958. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
53. Шапорин В. Ю. «Яков Богомолов». 1958. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
54. Шапорин В. Ю. «Барабанщица». 1959. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
55. Шапорин В. Ю. «Белоснежка и семь гномов». 1959. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
56. Чернядев К. С., Ступаченко В. К., Смородова Г. Е. «Золотой теленок». 1959. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
57. Шапорин В. Ю. «Третья Патетическая». 1959. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
58. Кноблок Б. «Друг мой, Колька!». 1960. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
59. Шапорин В. Ю. «Иркутская история». 1960. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
60. Чернядев К. С., Новиков Ю. В. «Лиса и виноград» («Эзоп»). 1960. «Красный факел». Оформление спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
61. Шапорин В. Ю. «Маленькая студентка». 1960. ТюЗ. Программки к спектаклю. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
62. Шапорин В. Ю. «Маленькая студентка». 1960. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
63. Чернядев К. С., Рылов И. Е. «Мамаша Кураж». 1960. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
64. Шапорин В. Ю. «Продолжение». 1960. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
65. Шапорин В. Ю. «Три сестры». 1960. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
- 66, 67. Райкин Б. «Тристан и Изольда». 1960. ТюЗ. Сцены из спектакля. – Новосибирский академический молодежный театр «Глобус». 1930–2000. – Новосибирск: Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», 2000.
- 68, 69. Шапорин В. Ю. «Забытый черт». 1961. «Красный факел». Эскизы оформления. – НГХМ, Г-4500, 4502.
70. Шапорин В. Ю. «Забытый черт». 1961. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
71. Коваленко П. Т. «Пусть не близка награда». 1961. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
72. Лютынский К. Г. «Все это не так просто». 1962. ТюЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
73. Мавлюбердин С. Ф. «Собака на сене». 1962. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
74. Лютынский К. Г. «Третье желание». 1962. ТюЗ. Программка к спектаклю. – ТМ, фонд ТюЗ-«Глобус».
75. Лютынский К. Г., Скорюков Ю. Н. «На всякого мудреца довольно простоты». 1963. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».

76. Лютынский К. Г. «Парень из нашего города». 1963. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
- 77, 78. Лютынский К. Г. «Ромео и Джульетта». 1963. ТЮЗ. Сцены из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
79. Баранов Б. «Самая счастливая». 1963. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
80. Лютынский К. Г. «Солнечная невеста». 1963. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
81. Лютынский К. Г. «Стряпуха замужем». 1963. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
- 82, 83. Полуэктов Г. «Алкины песни». 1964. ТЮЗ. Сцены из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
84. Бегенев П. Д. «Нора». 1964. «Красный факел». Оформление спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
85. Лютынский К. Г. «Всадник, скачущий впереди». 1965. ТЮЗ. Макет оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
86. Лютынский К. Г. «Всадник, скачущий впереди». 1965. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
87. Шапорин В. Ю. «Между ливнями». 1965. «Красный факел». Макет оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
- 88, 89. Лютынский К. Г. «После двенадцати». 1965. ТЮЗ. Макет оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
90. Шеслер Р. А. «Приключения Чиполлино». 1965. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
91. Акопов Р. П. «Тети и дяди». 1965. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
92. Шеслер Р. А. «Трудный мальчик». 1965. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
93. Лютынский К. Г. «Дон Кихот ведет бой». 1966. «Красный факел». Макет оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
94. Акопов Р. П. «Топаз». 1966. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
95. Постников С. С. «Изобретательная влюбленная». 1967. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Личный архив С.С.Постникова.
- 96, 97. Постников С. С. «Беспокойная старость». 1967. «Красный факел». Эскизы оформления. – Личный архив С.С.Постникова.
98. Акопов Р. П. «В ночь лунного затмения». 1967. «Красный факел». Эскиз оформления. – НГХМ, Г-1311.
99. Акопов Р. П. «В ночь лунного затмения». 1967. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
- 100, 101. Постников С. С. «Традиционный сбор». 1967. «Красный факел». Эскизы оформления. – Личный архив С.С.Постникова.
102. Лютынский К. Г. «Московские каникулы». 1969. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
103. Лютынский К. Г. «Дон Хиль Зеленые Штаны». 1970. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
104. Лютынский К. Г. «А зори здесь тихие...». 1971. ТЮЗ. Эскиз оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
105. Лютынский К. Г. «Гаврош из Замоскворечья». 1971. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
106. Шапорин В. Ю. «Недоросль». 1971. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».

107. Лютынский К. Г. «Одни, без ангелов». 1971. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
108. Лютынский К. Г. «Пеппи Длинный Чулок». 1971. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
- 109, 110. Постников С. С. «Трактирщица». 1971. «Красный факел». Макет оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
111. Постников С. С. «Валентин и Валентина». 1972. «Красный факел». Эскиз оформления. – Личный архив С.С.Постникова.
112. Постников С. С. «Валентин и Валентина». 1972. «Красный факел». Макет оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
113. Акопов Р. П. «Материнское поле». 1972. ТЮЗ. Макет оформления. – Театральные художники Сибири. – Театр, 1977, № 12.
114. Акопов Р. П. «Материнское поле». 1972. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
115. Гороховский Е. Э. «Радуга зимой». 1972. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
116. Дидишвили Т. Д. «Виндзорские насмешницы». 1973. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
117. Шеслер Р. А. «Проходной балл». 1973. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
118. Акопов Р. П. «Пучина». 1973. «Красный факел». Макет оформления. – Театральные художники Сибири. – Театр, 1977, № 12.
119. Дидишвили Т. Д. «Снежная королева». 1973. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Театральные художники Сибири. Выставка работ художников театра Сибири. Каталог. – Новосибирск, Барнаул, 1979.
120. Дидишвили Т. Д. «Капитан Сорви-голова». 1974. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
121. Дидишвили Т. Д. «Чудо в 10 “А”». 1974. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
122. Гороховский Е. Э. «Энергичные люди». 1974. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
123. Гороховский Е. Э. «Интервью в Буэнос-Айресе». 1975. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
124. Акопов Р. П. «Конец». 1975. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
125. Акопов Р. П. «Любовь необъяснимая». 1975. ТЮЗ. Макет оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
126. Дидишвили Т. Д. «Настенька». 1975. ТЮЗ. Эскиз оформления. – НГХМ, Г-1917.
127. Дидишвили Т. Д. «Настенька». 1975. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
128. Акопов Р. П. «Орфей спускается в ад». 1975. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
129. Чередникова И. «Старомодная комедия». 1975. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
130. Дидишвили Т. Д. «Без вины виноватые». 1976. ТЮЗ. Макет оформления. – Театральные художники Сибири. Выставка работ художников театра Сибири. Каталог. – Новосибирск, Барнаул, 1979.
131. Дидишвили Т. Д. «Виктор Сорвин и другие». 1976. ТЮЗ. Эскиз оформления. – НГХМ, Г-1918.
132. Шавловский В. «Да здравствует королева, виват!». 1976. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».



133. Акопов Р. П. «Мяч, в котором сидели два джинна». 1976. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
134. Дидишвили Т. Д. «Тимми – ровесник мамонта». 1976. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
135. Гейдебрехт Э. Д. «Униженные и оскорбленные». 1976. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
136. Гороховский Е. Э. «Большевики». 1977. «Красный факел». Эскиз оформления. – НГХМ, Ж-852.
137. Гороховский Е. Э. «Жужа из Будапешта». 1977. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
138. Клемина Н. Н. «Кот в сапогах». 1977. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Театральные художники Сибири. – Театр, 1977, № 12.
139. Клемина Н. Н. «Кот в сапогах». 1977. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
140. Клемина Н. Н. «Репетитор». 1977. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Архив Новосибирского академического молодежного театра «Глобус».
141. Клемина Н. Н. «Репетитор». 1977. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
142. Гороховский Е. Э. «Таланты и поклонники». 1977. «Красный факел». Эскиз оформления. – Васильев А. Всесоюзная декорационная-79. – Творчество, 1979, № 8.
143. Дидишвили Т. Д. «Был выпускной вечер». 1978. ТЮЗ. Оформление спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
144. Дидишвили Т. Д. «Малыш и Карлсон». 1978. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
145. Гороховский Е. Э. «Провинциальные анекдоты». 1978. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
146. Клемина Н. Н. «Кошка, которая гуляла сама по себе». 1979. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
- 147, 148. Клемина Н. Н. «Ворон». 1979. «Красный факел». Эскизы оформления. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
149. Клемина Н. Н. «Ворон». 1979. «Красный факел». Эскиз оформления. – Тимофеева М. Театральные художники Сибири. – Театр, 1983, № 2.
150. Клемина Н. Н. «Ворон». 1979. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
151. Болле С. Г. «Восемь любящих женщин». 1979. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
- 152, 153. Дидишвили Т. Д. «Жаворонок». 1979. ТЮЗ. Эскизы оформления. – НГХМ, Ж-891, 892.
154. Дидишвили Т. Д. «Жаворонок». 1979. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
155. Александров С. «Милый Эп». 1979. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
- 156, 157. Гороховский Е. Э. «Правда – хорошо, а счастье лучше». 1979. «Красный факел». Эскизы костюмов. – НГХМ, Г – 3287, 3289.
158. Гороховский Е. Э. «Правда – хорошо, а счастье лучше». 1979. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
159. Дидишвили Т. Д. «Сквозь время». 1979. ТЮЗ. Эскиз оформления. – НГХМ, Г – 4118.
160. Гороховский Е. Э. «Вишневый сад». 1980. Эскиз оформления. – Тимофеева М. Театральные художники Сибири. – Театр, 1983, № 2.
161. Клемина Н. Н. «Дядя Ваня». 1980. «Красный факел». Эскиз оформления. – Тимофеева М. Театральные художники Сибири. – Театр, 1983, № 2.

- 162, 163. Клемина Н. Н. «Дядя Ваня». 1980. «Красный факел». Эскизы костюмов и предметной среды. – НГХМ, Г–2043, 2052.
164. Клемина Н. Н. «Святой и грешный». 1980. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
165. Александров С. «Старый дом». 1980. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Тимофеева М. Театральные художники Сибири. – Театр, 1983, № 2.
166. Дидишвили Т. Д., Прокопьев И. «Привет, очкарики!». 1981. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
167. Александров С. «Таланты и полковники». 1981. ТЮЗ. «Таланты и полковники». 1981. НТЮЗ. Эскиз оформления. – Тимофеева М. Театральные художники Сибири. – Театр, 1983, № 2.
168. Дидишвили Т. Д. «Акселераты». 1982. ТЮЗ. Эскиз оформления. – Личный архив А. Е. Зубова.
169. Александров С. «Пиргорой Винни-Пуха». 1982. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
170. Клемина Н. Н. «Человек, который платит». 1982. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
171. Акопов Р. П. «Ревизор». 1983. ТЮЗ. Макет оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
172. Завьялов А. «Анчутка». 1984. ТЮЗ. Оформление спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
173. Франк В. «Двери хлопают». 1984. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
174. Клемина Н. Н. «Женитьба». 1984. «Красный факел». Эскиз оформления. – Художник и сцена: Сб. статей и публикаций / Сост. В. Н. Кулешова. – М.: Советский художник, 1988. – С. 327.
175. Клемина Н. Н. «Милый лжец». 1984. «Красный факел». Программки к спектаклю. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
176. Фатеев В. А. «Раненые». 1984. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
177. Левин С. «Вдовый пароход». 1985. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
178. Левин С. «День рождения кота Леопольда». 1985. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
179. Козьменко-Делинде В. «Комиссия». 1985. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
180. Ставцева С., Эпов Н. Н. «Печка на колесе». 1985. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
181. Карманов В. «Вся надежда». 1986. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
182. Платонов М. «Дурочка». 1986. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
183. Карманов В. «Без страха и упрека». 1987. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
184. Фатеев В. А. «Влияние гамма-лучей на рост бледно-желтых ноготков». 1987. ТЮЗ. Макет оформления. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
186. Фатеев В. А. «Влияние гамма-лучей на рост бледно-желтых ноготков». 1987. ТЮЗ. Сцены из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».
187. Козьменко-Делинде В. «Зимний хлеб». 1987. «Красный факел». Сцена из спектакля. – ТМ, фонд театра «Красный факел».
188. Карманов В. «Музыкальный момент». 1987. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».

- 189. Капитанов И. П.** «Самоубийца». 1987. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 190. Капитанов И. П.** «Скамейка». 1987. «Красный факел». Оформление спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 191. Карманов В.** «Все так просто, господа!». 1988. ТЮЗ. Оформление спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 192. Капитанов И. П.** «Дворянское гнездо». 1988. «Красный факел». Макет оформления. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 193. Капитанов И. П.** «Дворянское гнездо». 1988. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 194, 195. Капитанов И. П.** «Долгое путешествие в ночь». 1988. «Красный факел». Сцены из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 196. Капитанов И. П.** «Зверь». 1989. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
- 197, 198. Фатеев В. А.** «Колыбельная для завтра». 1989. ТЮЗ. Эскизы оформления. – *НГХМ, Г – 2871, 2872.*
- 199. Фатеев В. А.** «Колыбельная для завтра». 1989. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
- 200. Капитанов И. П.** «Московский хор». 1989. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*
- 201. Акопов Р. П.** «Группа». 1990. ТЮЗ. Оформление спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
- 202. Капитанов И. П.** «Жиды города Питера». 1990. ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
- 203. Капитанов И. П.** «Крестики – нолики». 1990 ТЮЗ. Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд ТЮЗ-«Глобус».*
- 204. Орлов А.** «Ромео и Джульетта». 1990. «Красный факел». Сцена из спектакля. – *ТМ, фонд театра «Красный факел».*