

Не помню другого такого случая в истории нашего театра, когда художник вместе с премьерой оформляемого им спектакля показал бы также выставку целой серии листов, на которых этот спектакль представлен средствами уже изобразительного искусства. Представлен его персонажами в разные моменты действия, узловыми мизансценами, развитием визуального образа от самого первого эпизода до финала. Такую уникальную возможность увидеть «Короля Лира» дважды — на сцене Центрального детского театра и в экспозиции, что была развернута в Музее детских театров, — дал С. Бенедиктов.

Подобный метод творчества, при котором художник как бы выходит за рамки своих обычных обязанностей и рисует свое видение спектакля уже в целом, предлагая сначала режиссеру, а затем, на выставке, и нам, зрителям, нечто вроде развернутой — от эпизода к эпизоду — визуальной интерпретации пьесы, — подобный метод внове и для самого Бенедиктова, и для режиссера А. Бородина (с которым художник постоянно сотрудничает вот уже более двух десятилетий — случай достаточно редкий в наше время).

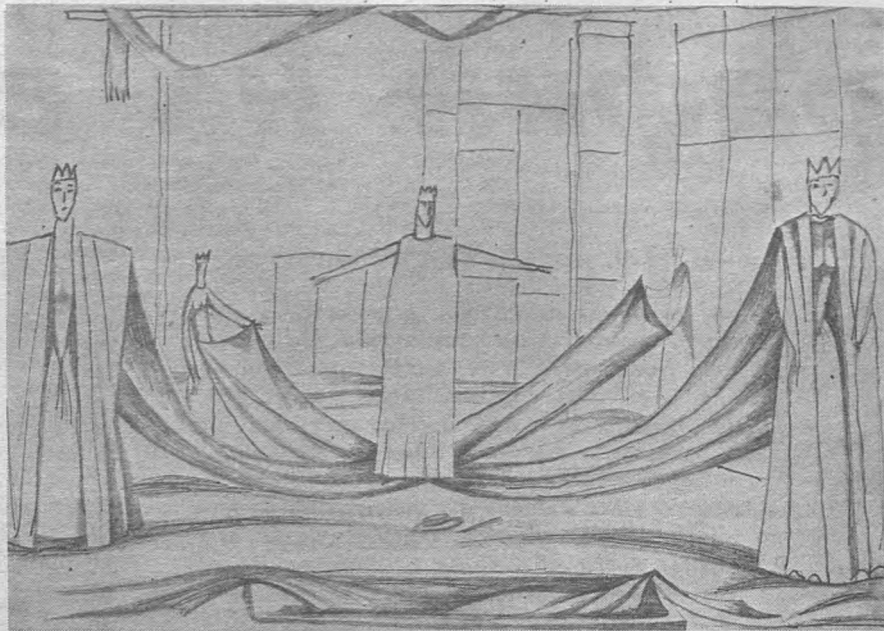
Согласно общему замыслу, в основе работы Бенедиктова лежал принцип игровой сценографии: все оформление и все костюмы создавались будто тут же, в ходе действия и из подручных средств, коими были предметы, аксессуары, детали одежды, якобы случайно оказавшиеся на сцене к началу спектакля и в большей своей части принадлежавшие другим постановкам театра.

Это прежде всего стандартные металлические кофры, используемые для перевозки костюмов и реквизита. Из них составлялось все оформление. Поставленные вертикально друг на друга, они образовывали основную конструкцию, высвечивая в правой части пространства, зрительно вызывая ассоциацию некоей архитектуры вне времени и стиля, — то ли «замка», то ли огромной «крепостной стены» с пилонами и раскрывающимися зратами из тех же параллелепипедов-кофров. А на самой сценической площадке кофры располагались уже достаточно хаотично, и актеры в процессе действия по-разному с ними «играли»: кофры становились тронem или ложем, постаментом для произносящего монолог Эдмунда или пыточной камерой, где совершались экзекуции над Глостером, убиство слуги и прочие акции, или, наконец, гробами, в которых уносили на высоко поднятых руках платя Гонерилль и Регану, обозначая ритуал их погребения. Внутри же этих кофров актеры находили — опять же вроде бы случайно — какие-то предметы театрального гардероба и реквизита, оказывавшиеся необходимыми для их игры.

Визуальный образ сценического действия создавался художником прежде всего как образ костюмный. Строился он на трансформации облика актеров в процессе их игры, на развитии от повседневных прозаических их одежд ко все более усложняющимся театральным, маскарадно-карнавальным. Начинаясь спектакль — и на рисунках Бенедиктова, и на сцене — с выхода исполнителей в самых разнородных одеждах, к выбору которых актерами художник как бы не имел никакого отношения. На самом деле все продумано им до мельчайших деталей. Это его искусство создавало впечатление абсолютной случайности того, в каком виде появляются актеры перед зрителями, — якобы кто во что горазд.

Резко, остро и определенно проводился заявленный с самого начала принцип подхода к костюмам: свободное соединение разных эпох, времен и стилей, то есть своеобразный эклектизм, исконно присущий эстетике игровой сценографии народного и старинного театра, в том числе и шекспировского. В результате каждый следующий момент спектакля был совершенно неожиданным, открывал все новые и новые костюмные варианты, словом, воспринимался как импровизационный.

Типичный пример костюмной транс-



«Король Лир», каким его рисует Бенедиктов

формации — преобразование Гонерилль: на ее репетиционное платье служанки прикрепляют две половинки парчовой

Точно так же, добавляя к репетиционным одеждам те или иные детали театрального или бытового костюма,



юбки и два рукава с буфами, надевают белое жабо — и перед зрителем уже герцогиня в ее парадном облике.

обозначают своих персонажей и другие исполнители. Лир появляется то с красным плащом, то в чешуйчатом



панцире (позаимствованном из «Царя Салтана»), то в одеянии клоуна — циркового рыжего, то к финалу, в белом офицерском кителе. Шут предстает в комедийно поданном фразном костюме (черный фрак плюс пестрый цветной жилет или наоборот), как персонаж из современного кабаре, а перемещается он по сцене в инвалидной коляске, держа в руке куклу, изображающую шута уже в его традиционном облике (дурацкий колпак и т. д.). Реган и герцог Корнуэльский появляются в виде кентавров: всадник и конь объединены художником в единую костюмную форму. А затем нижняя часть костюма (покрытый красивой попоной лошадиный круп с хвостом) отстегивается, и актеры снова остаются в своих репетиционных одеждах с добавлениями, скажем, золототканой драпировки вокруг черного платья Реганы, что превращает ее в нарядно одетую даму. Выезд кентавров обозначал начало карнавально-праздничной костюмной темы, которая по мере движения к финалу все более набирала силу, перекрывая первоначальную тему репетиционно-импровизационного игрового «эклектизма».

В игре использовались и качели, и железная сетчатая кровать, на которую укладывали старого короля после бури, и черная карета с конями в виде исполнителей в черных масках — лошадиных мордах. В карете приезжает из Франции Корделия в костюме «от Кардена»: белое платье, белая шляпа, белые перчатки, словом, современная элегантная женщина, а в руке у нее совдеповский фибровый чемоданчик (взятый из спектакля «Баня» Маяковского). Такие же чемоданчики и у ее свиты — французского войска в черно-белых мундирах морских офицеров (из «Гибели эскадры»). Остроумно и изобретательно использовались также в тех или иных частях сцены и старые театральные кулисы (на игре с ними строилась, к примеру, сцена Гонерилль и герцога Альбаиского, которые по-разному «закручивались» в эти контрастные по цвету полотнища, выявляя игривую витиеватость их монолога), и цветные шлейфы, тянущиеся за Реганой и Гонериллей, «прочерчивая» по планшету зеленую и красную полосы (подобно тому, как это делалось в древних японских мистериях), образуя на полу гигантский крест, а затем оба шлейфа, взвалив их края на плечо и согнувшись от их тяжести, тащил как непосильную ношу Лир. Заканчивался спектакль тем, что из ворот боковой стены появлялся Кент и вытягивал за собой легкое дымчатое полотнище, которым постепенно закрывал всю сцену вместе с убитыми Лиром и Корделией и всеми остальными действующими лицами. Полотнище большими волнами перетекало по сцене, медленно тянулось к рампе, ползло за спускающимся в черный провал авансценного люка Кентом, и как бы смывало шекспировских героев со сценических подмостков, освобождая их для выхода актеров на поклон.

Развернув на сцене Центрального детского, согласно режиссерской партитуре А. Бородина, сценографическое действие, Бенедиктов на выставке продемонстрировал еще и присущее ему, как художнику, высокое изобразительное мастерство. К тому же в параллель этой визуальной интерпретации шекспировской трагедии художник показал также и свое решение оперы «Король Лир», поставленной год назад на сцене Детского Музыкального театра, где он создал совсем иной декорационный образ: бескрайняя плоскость земли и бескрайнее небо с одинокой луной, словом, пространство обобщенно-эпического, мифопоэтического масштаба.

Выставка Бенедиктова состоялась благодаря инициативе Музея детских театров. Этот музей едва ли не единственный в наши дни, где сохраняется живой интерес к творчеству современных театральных художников и регулярно проводятся их экспозиции. Его деятельность заслуживает самого большого уважения и практической поддержки, в которой музей сегодня очень нуждается.

Виктор БЕРЕЗКИН.