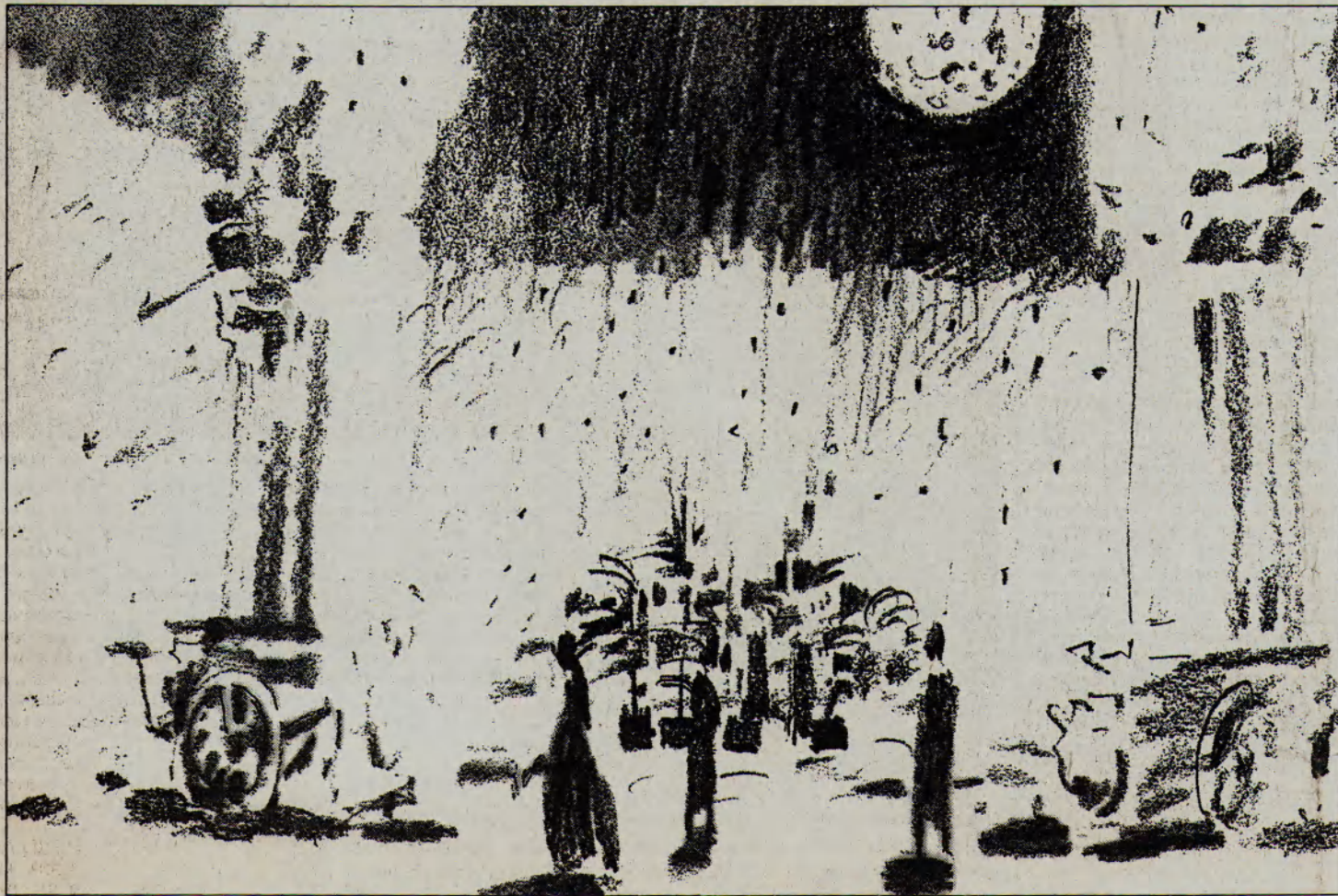


Культура. - 2000, - 9 - 15 марта. - 9

В другом фарватере

Юрий Хариков и его экспонаты



Эскиз декораций к спектаклю "Свадьба Кречинского". Малый театр. 1997 г.

Кажется, никто из сценографов не вызывает к себе столь активного отношения со стороны и коллег, и критиков, как Юрий Хариков. Одни считают его чуть ли не самым знаковым художником русского театра 90-х годов. Другие не принимают, что называется, на дух. Иначе говоря, он сегодня в нашей сценографии — *enfant terrible*, единственный, в сущности, возмутитель спокойствия, работающий в иной эстетике, нежели мастера старшего поколения. Отдавая должное, бесспорно, высоким достижениям этих мастеров, тем не менее заметим, что никогда еще, ни в какой период на протяжении всей истории нашей сценографии, не складывалось такой ситуации, когда ее главные действующие лица уже отметили свой полувековой юбилей, а мастера, которых называем "живыми классиками", и вовсе разменяли шестой десяток. Идущее же за ними поколение пока еще не сказало своего слова, и все, что показывают его достаточно многочисленные представители, находится в фарватере, проложенном предшественниками. А если учесть, что таланта да и профессионального умения многим из нынешней младшей генерации не занимать, то причина такой ситуации носит объективный характер. Возможно, что после периода энергичных исканий и открытий принципиальной значимости искусству сценографии необходимо пережить состояние некоего безвременья, чтобы накопить силы для рождения чего-то нового.

Тем более интересен феномен Харикова. Он единственный из сценографической генерации 90-х годов, кто заявил о себе ярко и самобытно. Сейчас представилась уникальная возможность увидеть его десятилетние творческие искания в их суммарном виде. 3 марта в Музее им. А.А. Бахрушина состоялась премьера его экспозиционного проекта под названием "А4", которая является персональной частью задуманной им же большой выставки с участием коллег-сценографов, а также писателей, композиторов, других творческих деятелей, использующих для фиксации и доку-

ментации своих замыслов листы этого самого популярного сегодня формата — А4.

Начиная с первой же заметной своей театральной работы — аттракциона-мистерии "Вишневый сад" (входившей в семидневный проект "Сад", над реализацией которого на протяжении нескольких лет работала Мастерская индивидуальной режиссуры Б. Юхананова), Хариков утверждает особое понимание визуальной структуры спектакля. Акцент переносится на решение костюмных образов, которые предстают на фигурах актеров как самоценные художественные композиции. Чаще всего полностью нафантазированные, не имеющие аналогов в действительности. Но даже тогда, когда художник использует реальные формы, фасоны, моду того или иного времени, они служат у него лишь основой, на которую он наносит многоцветные красочные пятна, тонов и фактур, порою самых неожиданных, казались бы, несочетаемых, превращающих фигуру актера в нечто немислимо многослойное, пушистое или перистое, развевающееся или облегающее, но всегда изысканно-красивое. Отсюда каждый выход актера в таком костюме — целое событие и самостоятельная визуальная акция. Иначе говоря, Хариков сочиняет в спектакле (всегда в согласии с режиссером) визуальную партитуру сценического действия с контрапунктами появления и исчезновения костюмных образов, с их ансамблевыми группировками, дуэтами и сольными партиями.

Так было во всех основных, наиболее запомнившихся работах художника второй половины 90-х годов: "Королевских играх" Г. Горина, "Блуждающих звездах" Л. Антропова, мюзикле "Свадьба Кречинского" А. Колкера, "Принце Гомбургском" фон Клейста, "Двенадцатой ночи" Шекспира. И в каждом из этих спектаклей столь же оригинально и неожиданно, сколь и костюмы, художник решает сценическое пространство.

Для вводе бы бытовой пьесы "Блуждающие звезды" Хариков сочинил в 1-м акте развернутый во всю глубину сцены доисторический

пейзаж мощных валунов, который во 2-м акте сменялся плоскостной композицией совсем иного стилистического характера (с барельефными формами как бы расплюснутых по этой плоскости гиперболизированных предметов обстановки комнаты героя). А в финале перед зрителями предстал образ мира после глобального катаклизма, и загоравшиеся в туманном болотном мареве световые точки становились заключительной визуальной акцией на тему "блуждающих огней". В "Свадьбе Кречинского" космический масштаб был задан уже прологом: в черной бесконечности под небосводом — мириады звезд, черные игроки в белых масках растягивали зеленый круг гигантского "стола", из прорези которого выныривал арлекин и метал карты всеобщей игры. Явно космического происхождения был и огромный пустотелый шар, который, словно планета, завис над сценой в 1-м акте, и за его края зацепились последние остатки среды обитания людей, в данном случае — дома Муромских. Для Кречинского же художник создал пространство "сплошной обледелости": занесенные снежными сугробами островки мебели, стены, покрытые вихревым "орнаментом" метели и вертикалями осушенных сталактитов и сталагмитов. И уж совсем неожиданным по отношению к традиционному представлению о том, как следует оформлять драматургию А. Островского, был ироничный и вместе с тем полный драматизма сценический дизайн Харикова в постановке "Таланты и поклонники". Зрителям была предложена визуальная метафора на тему яйца в его древней семантике: вместилища души: огромные белые яйца загадочно лежали на планшете, затем обнаруживались на расположенных в глубине лепных вазонах (когда с них снимали и, держа за ноги, уносили "скульптурные" изваяния кур), а в последнем акте все вместе собирались на подносе, который держала на голове нелепая фигура самого большого вазона и который падал в момент отъезда Негинной, рассыпая яйца по всей сцене.

Значимыми визуальными персонажами сценического действия становятся у Харикова и сочиняемые им фантастические объекты. Вспомним хотя бы НЛО, представший в "Королевских играх" перед зрителями Ленкома. Над сценой зависла гигантская надувная форма с торчащими в разные стороны отростками, она казалась массивной, но на самом деле была легкой, будто невесомой, способной в любой момент изменить свое положение — опуститься, подняться, развернуться в каком угодно ракурсе, а в финале вообще покинуть сценическое пространство и улететь в зрительный зал. "Двенадцатая ночь" началась сценографической акцией появления из-под сцены, со dna морского ажурной конструкции некоего сочиненного фантазийного художника новообразования (отдаленно напоминавшего скелет неведомого гигантского животного), которое становилось визуальным воплощением сказочной Иллирии и смотрелось графическим остовом на фоне бликующего морского горизонта.

Неординарными событиями стали и две оперные работы Харикова: "Пиковая дама" в Перми и "Князь Игорь" в Маринском театре. Не имеющие никаких аналогий в оперном декорационном искусстве, и эти решения вызвали, естественно, активное отторжение у большинства критиков, хотя на самом деле были глубоко продуманными и прочувствованными художником визуальными версиями музыкальной драматургии Чайковского и Бородина. Пространственную структуру "Пиковой дамы" определял дизайн нейтральной среды менявшихся занавесей, которые выполняли функцию "чистого листа", окрашиваемого в разные акварельные тона. На этом фоне графические или живописные силуэты персонажей образовывали удивительной красоты композиции.

В "Князе Игоре" художник трактовал изображаемые места действия как обобщенное пластическое выражение двух типов бытия — на уровне духовных устремлений, противоположных и несовместимых по своей природе. С одной стороны,



Эскизы костюмов к спектаклю "Ромео и Джульетта". Драмтеатр, Белгород. 1998 г.

мир Древней Руси, который был представлен композициями плоскостными, "фресковыми". Эти композиции как бы отсекались от глубины пространства и максимально приближались к зрителям плоскостями фактурных (то ли из меха, то ли из перьев) "гобеленов", будто покрытых изморозью и окрашивавшихся по ходу спектакля в разные цвета. Мир же половцев, напротив, был пространственно максимально раскрыт на всю глубину и высоту сцены; здесь царит стихия движения, постоянного завоевания пространства, причем на его уже глобально-космическом уровне. Даже самим своим обликом половцы у Харикова казались существами из иной, неземной цивилизации: их фигуры — сплошь в сверкающей металлической оболочке, а над ними и вокруг них извивались огненные языки стальных лент вселенского пожара.

Итак, Хариков является одним из немногих художников современного театра, создающих визуальный образ спектакля, как образ одновременно сценографический и костюмный, причем эти сферы творчества (относящиеся чаще всего к компетенции разных мастеров) для него равнозначны. Конечно, не во всех спектаклях сценографические решения выглядят экстраординарными. Это естественно для художника, работающего столь много и на самых разных театральных площадках страны. Но каждый сезон обязательно появляется спектакль, в котором индивидуальность Харикова проявляется самым неожиданным образом.

Виктор БЕРЕЗКИН