Любовь Овэс

СКАЗОЧНЫЙ ХУДОЖНИК

ВАЛЕРИЙ ДОРРЕР

В 2017 году Российская государственная библиотека искусств пополнила свое собрание эскизами костюмов к «Трем толстякам», опере московского композитора В.И. Рубина, поставленной в далеком 1959 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Режиссером спектакля был Эмиль Евгеньевич Пасынков. Художником – Валерий Иванович Доррер. Теперь, если какому-нибудь театру захочется порадовать детей музыкальным воплощением сказки Ю. Олеши, нужно лишь найти молодого хорошего веселого режиссера. Вряд ли эскизы Доррера оставят его равнодушным, они современны по пластике, поразительно остры, будят фантазию и провоцируют на игру. Не выезжая за пределы Москвы, можно собрать полный декорационный комплект: костюмы – в РГБИ, эскизы декораций – в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Задумай кто реконструкцию, спектакль отснят полностью. Материал хранится в архиве Мариинки, а двое из создателей того спектакля – композитор В.И. Рубин и хореограф Ю.Н. Григорович – вряд ли откажут в помощи.

Художник Валерий Доррер родился в 1928-м, умер – в 1984-м. Из пятидесяти шести лет – сорок в театре. На киностудиях, где в разное время работал, знали: он – из другого цеха. Для многочисленных представителей Союза художников и прочих мастеров и подмастерьев пластических искусств, с которыми делил застолья и экспозиционные площади, был, прежде всего, художником театра.

Наследие Доррера огромно: сотни и сотни эскизов, декораций и костюмов, живописных и графических работ, дизайнерских проектов. Множество утрачено, сгорело в мастерской в 1982 году, раздарено, находится неизвестно где.

Неоднократно отмечались стремительность его жизни, блистательное начало и трагический конец. Первый театральный порог он переступил в 1943-м в пятнадцать лет, последний – за год до смерти. В 1944 году написал первые театральные эскизы, в 1948-м сделал первую самостоятельную работу. Всего – двадцать семь театров в семи городах страны. Из восьмидесяти пяти сценографических решений семнадцать не осуществлены, в том числе «Гамлет», над которым размышлял семнадцатилетний юноша.

Доррер получил самое блестящее образование из возможных – цеховое. Свою науку мастера прошлого передавали из уст в уста, из рук в руки. Переданные ему знания были сугубо профессиональными и не носили умозрительного характера.

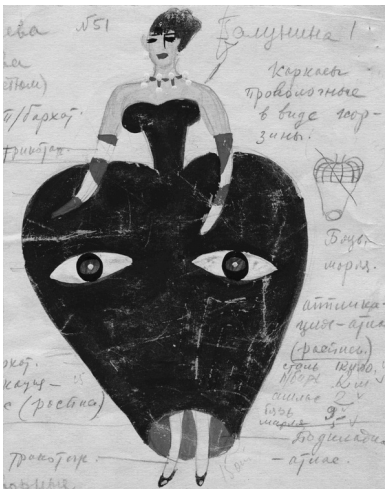
Чем больше окостеневала в стране творческая жизнь, тем настойчивей было

желание сохранить цеховые традиции, старые нормы общежития, художническое братство. Каким-то таинственным образом учителя и ученики находили друг друга. Предвоенные и послевоенные репрессии лишь усилили дух миссионерства, присущий в первую очередь мастерам неофициального искусства. Наставничество было сознательным. Страшно было уйти просто так, не оставив наследников. Вместе с культурой, знаниями, профессионализмом передавалось желание жить.

В 1943 году Доррера отвели в декорационные мастерские Кировского театра, где властвовал ученик А.Я. Головина Михаил Павлович Зандин, и приняли на должность ученика маляра. Год спустя перевели в ученики художника. Он постигал грамоту исполнительского мастерства, азы профессии, секреты сценической кухни. Писали декорации клеевыми красками – Доррер освоил их как живописный материал. Работая исполнителем в головинском зале, тут же создавал станковые вещи: пейзажи, натюрморты. В 1943 году написал первую из известных нам живописных работ – «Смольный собор» (холст, масло), заявив о себе как о колористе. Это качество определит все его работы вплоть до середины 1950-х годов, когда наступит эра минимализма, и декоративность станет синонимом поверхностности. Изобразительный язык Доррера изменится. На смену живописи придет графическая форма. Он будет одним из первых. Рядом еще двое: Э. Стенберг и Б. Мессерер. Многие проблемы решались Доррером раньше, чем были осознаны другими сценографами. Сильнейшей стороной его творческой индивидуальности была художественная интуиция. Она вела его, обеспечивая прозрения, осмысленные следующими поколениями, введенные в свод профессиональных законов. Доррер провидел, опережал, но не развивал, не закреплял. Он летел все дальше и дальше, и след его находок терялся, заволакивался, оставляя возможность следующему поколению пройтись по тому же вновь заросшему и непаханому полю. Личность, сравнимая по масштабу с В.В. Дмитриевым и Д.Л. Боровским, но, в отличие от них, недооцененная.

В анонсе театрального сезона 1958–1959 годов от имени дирекции Театра оперы и балета им. С.М. Кирова сообщалось, что параллельно с другими репетициями будет вестись работа над молодежным спектаклем – оперой-сказкой «Три толстяка»

В. Доррер. Эскизы костюмов Гаспара и Придворной дамы. «Три толстяка». Государственный академический театр оперы и балета С.М. Кирова. Ленинград. 1959. РГБИ



В. Доррер. Эскизы женских костюмов (хор)

В. Доррер. Эскизы мужских костюмов

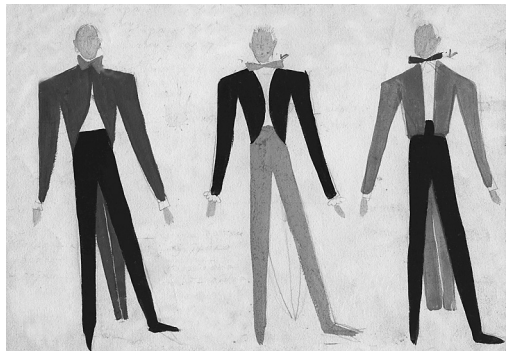
молодого московского композитора В.И. Рубина[1]. Выпуск спектакля был назначен на июль.

Дирижировал Э.П. Грикуров. Режиссер Эмиль Пасынков предупреждал: «Своеобразие оперы “Три толстяка” заключается в том, что она адресована не только детям, но и взрослому зрителю. Почти всем актерам приходится осваивать не совсем привычный для них стиль исполнения гротесковых и сатирических ролей»[2].

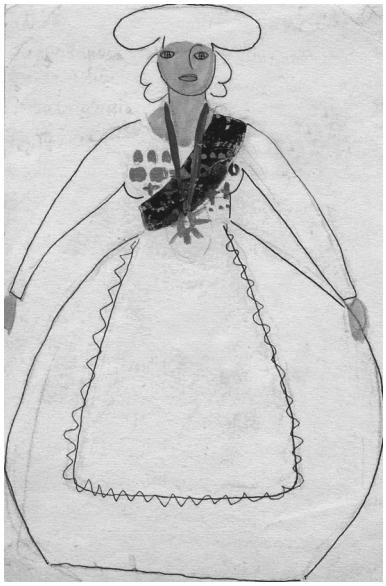
Спектакль был внеплановым. Работа протекала в радостной атмосфере. Увлечение коллектива было очевидным, эскизы декораций и костюмов столь изобретательными, остроумными, неожиданными и эффектными, что театр пошел на солидные траты. Декорации писались лучшими художниками-исполнителями.

Доррер с удовольствием отзывался на все предложения Пасынкова, который был неистощим на выдумки.

Среди придуманных им трюков – скачущая лягушка и ползущая змея; надувная кошка-ищейка и заводные игрушки; светящиеся книга и жидкость в пузырьке; превращение букета в коробку конфет; улетающий продавец воздушных шаров; объятый пламенем Тибул… Художник использовал приемы театра теней. В картине «Зверинец» под ногами придворных горел пол.



Внешне легкомысленные, «Три толстяка» оказались едва ли ни самым трудоемким спектаклем Доррера. Весь спектакль был «отрисован». Монтировочная ведомость насчитывает тридцать два листа и дает полное представление о характере декораций, технике исполнения; материалах, инженерных идеях. Сохранились записи о распределении работы между художниками-исполнителями, перечень трюков, список реквизита и бутафории, женских и мужских костюмов. Доррером написано семьдесят пять эскизов, по которым сшито двести шестьдесят девять костюмов[3]. Денег не жалели. Реквизита и бутафории – девяносто девять наименований. Сачок, очки и губная гармошка, сумка-авоська с лягушками и пятьдесят воздушных шаров, огромная бутылка гуталина, докторская



В. Доррер. Эскизы костюмов Поварихи и Повара

В. Доррер. Эскиз женского костюма

трубка, пузырек с китайской тушью, кресло-гиря, круглая книга, большое гусиное перо, сигары для толстяков, кошелек и три монеты, пузырек с ядом для отравителя, факелы в форме спичек и т.д. Каждый предмет придуман, воплощен в листе, за качеством исполнения – строжайший контроль художника.

Важную роль играет свет. На темном фасаде правого домика три светящихся прямоугольника: дверь и два окна. Все делится на цветные фрагменты. Даже печные трубы. Правый угол стены – черный, основная плоскость белая, по ней летят черные точки. Мотив горошин и штрихов повторяется в других картинах.

Доррер активно пользуется контуром. Ломаная линия перерезает стену домика, обтекает входную дверь, обводит окно. Неожиданные ракурсы и развороты декораций – отголоски его кинематографической деятельности.

В основном критики были благосклонны, художника называли талантливым, декорации и костюмы – изобретательными. Рецензия Г. Карнауховой и В. Дмитриевского помогает реконструировать облик спектакля: «Выбежали цветочницы – прямо на платьях нарисованы горшки с пестрыми цветами; портнихи в пышных юбках с каймой, усыпанной разноцветными мотками ниток; каменщики в сложенных по кирпичику комбинезонах, молочницы в платьях с рисунком, изображающим пузатые молочные бутылки»[4].

Писали об «огромных неуклюжих золотых колоннах во дворце Толстяков», городе «с домами-скворешниками, таинственном ночном парке-зверинце с громоздящимися вверх клетками». Под стать декорациям были золотые фраки Толстяков, «огненно-красные мундиры генералов, голубые – “морской волны” – адмиральские, пушки и бригантины на головах “министерских дам”»[5].

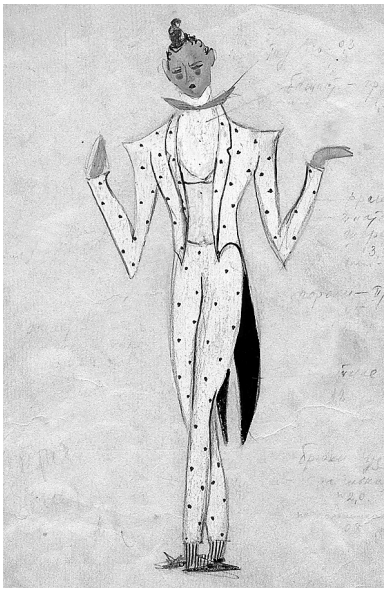
Как всегда, наибольший интерес представляют отрицательные отзывы. Один из них принадлежит режиссеру А.Б. Винеру, имевшему опыт работы в музыкальном театре: «Художник воспользовался давно забытыми в театре стилевыми приемами, в свое время бытовавшими на сцене московского Камерного театра и удержавшимися в отдельных постановках 20–30-х годов. …На сцене перемешаны все эпохи: здесь кринолин XVIII века и современный фрак, а костюм Гофмейстерины носит характер современного модного платья»[6].

Возможно, работая над «Тремя толстяками», Доррер уже думал о «Голом короле» Е.Л. Шварца. Сопоставляя эскизы «Трех толстяков» и «Голого короля», находишь много общего. Не в пространственном решении, но в атмосфере игры и пародийности. В невероятной легкости и свободе выражения.

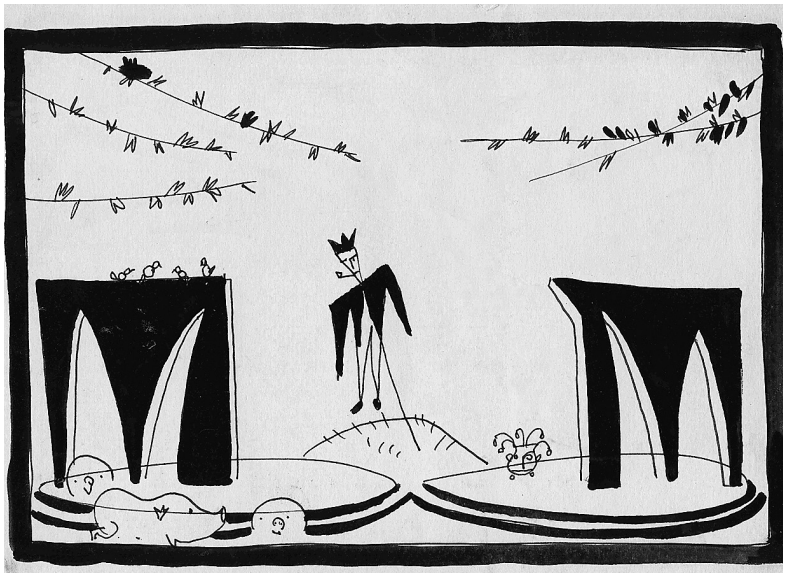
Успех Доррера в «Трех толстяках» был превзойден в «Голом короле». Сыграла роль популярность театра «Современник», бесспорным сценическим шедевром которого стал спектакль. Триумф по праву разделил Доррер.

Своеобразие эстетической программы театра сформулировала М. Туровская: «Когда театр взялся за сказку Андерсена-Шварца, он уже много умел. Умел в то время самое трудное – оставаться самим собой. Различия авторских почерков были несущественны, существенно было то, что совпадало с мироощущением театра. Актеры “Современника” рискнули – первые – всем театром – играть не роли, а самих себя, свое поколение»[7].

В.Л. Саппак отмечает, что тогда внимание О.Н. Ефремова было полностью поглощено организацией демократической структуры управления – этическая проблематика волновала его тогда больше всего остального. Художественное существо определялось нравственным содержанием. Читая дневники Саппака, понимаешь: в «Современнике» в момент становления царила неразбериха; о жестких графиках выпусков спектаклей не могло быть и речи; репертуарная политика театра менялась от заседания к заседанию. И тогда, и позже жили сегодняшним днем. Не берегли документы, не думали об истории. Ни в РГАЛИ, ни в музее театра нет стенограмм



В. Доррер. Эскизы костюмов Учителя танцев Раздватриса и Официантки

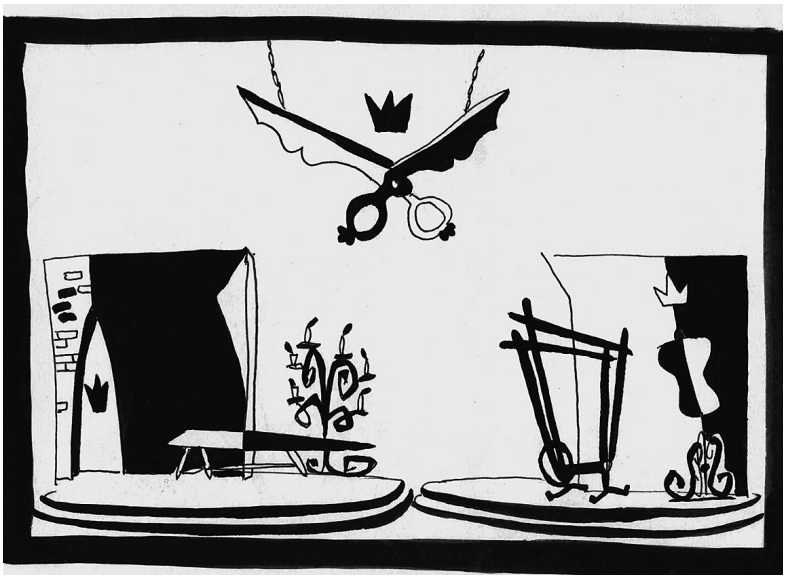


В. Доррер. Рисунок декорации «Свидание со свинопасом». «Голый король». Театр-студия «Современник». Москва. 1961. РГБИ

заседаний Художественного совета и протоколов «приемок» спектакля. Возможно, их и не вели. Нельзя понять, кто и когда предложил Дорреру оформить «Голого короля».

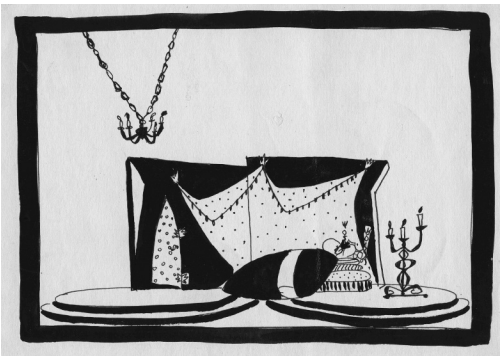
В основе спектакля «Голый король» Е. Шварца три сказки Г.Х. Андерсена: «Принцесса и свинопас», «Принцесса на горошине» и «Новое платье короля». Режиссер М. Микаэлян принесла в театр неопубликованную пьесу. Она же поставила спектакль. Фамилия Ефремова появилась в программке позже. Скорее всего, жесткого руководства не было. Придумывали вместе. Впервые сыграли в одной из комнат Школы-студии МХАТ без рампы, без декораций, с небольшим количеством зрителей. На подоконнике стояли эскизы костюмов. «"Голый король" был капустником, – писала М. Туровская, – потому что никто не стал всерьез перевоплощаться в разных там королей и министров, все просто притворились <…> будто играют кого-то другого, а на самом деле остались сами собой, актерами "Современника" <…> Прием капустника не был способом эстетического "остранения" условностей театра, его магии, как это было в вахтанговской "Принцессе Турандот". Капустник был для "Современника" способом "остранения" явлений самой жизни. <…> Но будучи капустником по смыслу, внешне "Голый король" выглядел спектаклем вполне сказочным. Изысканный и стилизованный наряд, в который одел его художник В. Доррер, уравновешивал житейскость актерской игры, придав спектаклю очаровательный и оригинальный облик городской сказки»[8].

Актуальность спектакля, его разомкнутость навстречу сегодняшнему дню обернулась открытостью ко всему новому. Работу Доррера отличала гротесковость, беспредельная свобода в обращении с художественной формой, отсутствие границ и страха, веселое сценографическое хулиганство. Задник – полотнище, сшитое из десятка разноцветных полос. Разбросанными по его поверхности окнами обозначен город. Аппликированные белым шелком окна кажутся светящимися, а просто нарисованные на стене – погасшими. Черным зияют открытые форточки. Линия, никогда не скрывающая у Доррера формотворческих претензий, активна и на этот раз. Живая, пульсирующая, она обегает утрированно вытянутые прямоугольники



В. Доррер. Рисунок декорации «У портных». «Голый Король». Театр-студия «Современник». Москва. 1961. РГБИ

В. Доррер. Рисунок декорации «Спальня принцессы». «Голый Король». Театр-студия «Современник». Москва. 1961. РГБИ



окон, делит их фрамугами на шесть равных частей. Граница между домами обозначается кладкой цветных кирпичиков. На сцене – площадки округлой формы. Одна служила постаментом для короля, другая – для коленопреклоненного «народа». Народ изображали два артиста. Один был в костюме, напоминавшем одеяние клоуна: черные штаны с редкими крупными горошинами, рубашка, наполовину – черная, наполовину – белая. На голове – бумажный колпак с колокольчиками и флажками. Другой исполнитель – в белой рубашке с кружевными манжетами и большим бантом на шее. Главной деталью его костюма стала большая мягкая кукла, закрепленная прямо на теле артиста – персонаж, синхронно с актерами воздевавший руки во время исполнения гимна. Доррер работает на деталях: ему важна клетка на плаще Принцессы и костюме Гувернантки; висящие в воздухе разноцветные половинки ножниц и короны.

Все делалось буквально «на коленке». Это был «театр бедный», но найденный Доррером в «Голом короле» художественный язык обладал обманчивой простотой. Секрет его «отчаянной многоголосицы, резкости цветовых сочетаний» разгадал Е.С. Калмановский: «В эскизах Доррера к спектаклю – мир яркий, но в то же время не всегда радостный, скорее пронзительно тревожный и неразумный»[9].

Неразумность этого мира фокусировалась в образе Короля, гениально сыгранного Е. Евстигнеевым. «Очень трудно играть Никто, от которого зависит все», – писала М. Туровская. – Е. Евстигнеев <…> сыграл совершенно обыкновенного Человека, такого, как мы с вами, только поставленного в положение, когда каждое его слово – закон»[10].

Спектакль, возникавший в студийной обстановке как пример коллективного творчества, сохранив очарование молодежной

импровизации, стал значительным явлением театральной жизни Москвы, вошел в театральные хрестоматии.

В атмосфере «Современника» Дорреру было легко. Он вошел в коллектив органично, подружился с Ефремовым. Вместе они выпустили еще три спектакля: «По московскому времени» Л. Зорина, «Четвертый» К. Симонова; «Без креста» (по мотивам повести В. Тендрякова «Чудотворная»). Каждый год – по спектаклю. Больше, чем с кемлибо другим. Такое содружество с мастером из другого города – редкость, особенно в театрах-студиях. Его невозможно объяснить только модой на художника. Ефремова и Доррера роднила честность и чистота художественного дыхания.

Постепенно Доррер становился легендой не только московской, но и ленинградской жизни, принадлежностью петербургского ландшафта: Невского проспекта, драматических и музыкальных театров, декорационных мастерских, Ленфильма. В ресторане ЛО ВТО был столик Доррера (второй слева у зеркальной стены, ближе к стойке).

Балетмейстер К. Ласкари вывел его в книге «Ошибки молодости» под именем Вальки Дорье: «Сразу за Аничковым мостом увидел Вальку Дорье с <…> белым королевским пуделем Мишкой, который шел без поводка рядом с его больной ногой; Валя с детства был хром. <…> Художником был замечательным, как, впрочем, и человеком. Сочетание довольно редкое в нашем мире. Пришедшая слава после нашумевшего в Москве спектакля никак на нем не отразилась как в моральном, так и в материальном отношении»[11]. Отблеск мифа лежит на всех близких Дорреру существах, даже на пуделе Мишке, «друге Вали», которого хозяин выучил громко лаять при слове «режиссер»[12]. Дом не меньше хозяина обрастал легендами. Михаил Козаков в своей книге пишет фамилию художника через одно «р», невольно абстрагируя героя от реального человека: «Еще в 60 году, на первых гастролях в Ленинграде, художник спектакля "Голый король" Валя Дорер устроил вечер в своей мансарде на площади Искусств, где присутствовали актеры "Современника", Олег Ефремов, Булат Окуджава и Н. П. Акимов <…> Тот вечер <…> был одним из тех редких, которые хранятся в памяти долгие годы»[13].

Судьбе было угодно закольцевать творческую жизнь художника. Первый и последний спектакль он сделал на сцене Малого театра оперы и балета. И прожил большую часть жизни в соседнем доме, на площади Искусств, 5, в квартире 40.

---

1 На сцене Театра оперы и балета им. С.М. Кирова // Вечерний Ленинград. 1958. 15 сент.

2 [Анонс]. Опера-сказка «Три толстяка» // Ленинградская правда. 1959. 24 марта.

3 ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 795. 1958. Л. 5–6; 7–8.

4 *Карнаухова Г.*, *Дмитриевский В.* Премьера молодых // Смена. 1959. 18 мая.

5 *Левитин Г.М.* Выступление на обсуждении выставки В.И. Доррера в ленинградском Дворце работников искусств им. К.С. Станиславского 23 мая 1972 г. // Библиотека СПбО СТД РФ. № С-2520: стенограмма. Л. 21.

6 *Винер А.* Сказка «Три толстяка» на оперной сцене // Ленинградская правда. 1959. 18 окт.

7 *Туровская М.* Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25–26.

8 Там же.

9 *Калмановский Е.* Театральные огоньки и труд художника: Творчество молодых // Смена. 1960. 9 авг.

10 *Туровская М.* Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25–26.

11 *Ласкари К.* Ошибки молодости. СПб., 2005. С. 165.

12 *Козаков М.* Актерская книга. М., 1996. С. 114.

13 Там же. С. 109–110.