Любовь Овэс

Пуговицы в профиль

Сохранилось около тысячи эскизов, набросков, рисунков театральных костюмов Инны Габай. Многие утрачены. Она не придавала значения их экспонированию, публикации, сохранению.
Порой рисовала на одном листке с двух сторон. Не заботясь о композиции, могла разместить от трех до семи сюжетов на одной бумажке. Главным и единственно важным считала работу над спектаклем, жизнь костюма в нем. А лист можно подарить, можно и выбросить. Удивительно, что часть ее работ все же оказалась в государственных собраниях[1]. Во-многом, благодаря Э.С. Кочергину.

Первый свой спектакль – «Маша-Снегурочка» в Театре драмы и комедии (ныне Театр на Литейном) – она сделала в 1963 г., последний – «Шут Балакирев» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – в 2001-м. Было еще возобновление «Кошек-мышек» в АБДТ им. М. Горького в 2009-м, но повтор спектакля 1974 г. вряд ли бы она сама, с присущей ей гипертрофированной честностью, включила в список работ. Да в этом и не было надобности. До 2000-х г. она работала много и ритмично, по четыре-пять спектаклей в год, а то и больше: в 1974-м их было восемь, в 1976-м – семь.

Неполный список спектаклей Инны Габай включает сто двадцать наименований. Легко поддаться искушению и объяснить столь блистательный результат жизненным и творческим союзом с Эдуардом Степановичем Кочергиным, известным сценографом, одним из тех, кто изменил художественный язык отечественного театра, создал школу. Так обычно и делали. И до известной степени были правы. Но только «до известной».

Годы ее учебы в Ленинградском государственном театральном институте им. А.Н. Островского – одни из самых блистательных в истории этого учебного заведения. Еще работали актеры и режиссеры, начинавшие творческий путь в 1920-е – первой половине 1930-х гг.: Б.В. Зон, Л.С. Вивьен, Л.Ф. Макарьев, В.В. Меркурьев, А.А. Музиль, Е.И. Тиме-Качалова, Т.Г. Сойникова. Но уже преподавало и следующее поколение: Г.А. Товстоногов, Р.С. Агамирзян, З.Я. Корогодский, А.И. Кацман, И.П. Владимиров, Д.И. Карасик.

Инна поступила на постановочный факультет в 1960-м, к Т.Г. Бруни. Это был шестой набор созданного Н.П. Акимовым факультета. Татьяна Георгиевна была известным художником, равно успешно работавшим в оперном, драматическом и кукольном театре. Но главной ее любовью был балет. Как художник этого вида сценического искусства она пользовалась известностью. Была высокопрофессиональна, добросердечна и неконфликтна. Кроме Акимова и Бруни, на факультете преподавал Илья Григорьевич Сегаль, дипломированный музеевед, выпускник Института истории искусств, широко образованный в сфере изобразительной культуры человек и опытный художник. Однако, некоторые студенты и выпускники Бруни и Сегаля посещали мастерскую Г.Н. Мосеева, в институте не работавшего. В прошлом он был макетчиком, помощником В.В. Дмитриева, легенды отечественного театра, знаменитого художника, представителя ленинградского сценографического авангарда,

И. Габай. Эскизы костюмов. Калерия. Ольга Алексеевна.
«Дачники» А.М. Горького. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1976

во второй половине жизни успешно работавшего во МХАТе. Именно Мосеев связал для них два берега отечественной сценографии, между которыми, не будь его, зияла бы пропасть. Он и сам ловко прошел по заминированной в годы сталинизма территории, не подорвавшись, как многие, отдавая дань живописной декорации, но не изменив при этом наследию авангарда.

Мастерская Мосеева с огромным окном, обращенным на Пантелеймоновскую церковь, была в пяти минутах ходьбы от института на ул. Пестеля, 5. В шестидесятые она стала центром творческого притяжения, где молодые художники – Э. Кочергин, Г. Сотников, Т. Ратнер-Сотникова, В. Паршиков, С. Мавлюбердин, И. Ведерникова, И. Габай и другие – приобщались к наследию формальной школы. То, что Мосеев по-прежнему был востребованным художником, а не только хранителем исторической памяти, имело значение. Собиравшиеся в его мастерской могли видеть спектакли учителя на сцене Малого театра оперы и балета, Театра драмы им. А.С. Пушкина[2]. Он прекрасно рисовал, писал, в совершенстве владел профессией. Мог и хотел учить.

Место его мастерской среди аналогичных неформальных объединений и альтернативных художественных сообществ не изучено, а значит и не оценено. Такие центры притяжения в советское время были невероятно важны. Они давали опору и веру, выстраивали человеческие и

творческие ориентиры, помогали профессиональному становлению. Под руководством Г.Я. Длугача, руководителя группы «Эрмитаж», молодые живописцы изучали образцы западного искусства, собираясь у В.В. Стерлигова, осваивали наследие русского авангарда по методикам Института художественной культуры. К наследникам школы К.С. Малевича принадлежал и П.И. Басманов, с дочерью которого Мариной Инну связывали близкие отношения.

Творческая биография Габай началась на сломе эпох. Многое зависело от политических, социальных и культурных установок, но не исчерпывалось ими. За сорок лет, что она проработала в театре, идеологические установки менялись, нарастало и ослабевало их давление, никогда окончательно не исчезая. Но появилась возможность не реагировать, особенно у женщин. Они словно бы говорили себе: «Ко мне это отношения не имеет» – и были правы. Их крепостью становились дом и семья.

Инна провела детство в заповедниках, среди лесов, кустов, трав, земли и песка. Ее отец, ученый-лесовод, кандидат сельскохозяйственных наук, специализировался на укреплении почв. Семья часто переезжала. Жили натуральным хозяйством. Когда девочка пошла в школу, ей выдавались из дома и завтраки, и обеды. А она мечтала оказаться в магазине и купить конфет. Смогла осуществить это лишь в третьем классе в Бендерах[3]. Позже был переезд из Молдавии в Башкирию, окончание школы, отъезд родителей в Сталинград и самостоятельная жизнь в Уфе в течение года. Работа экскурсоводом в Государственном художественном музее им. М.В. Нестерова и целевое направление от Министерства культуры Башкирской АССР для поступления на постановочный факультет Ленинградского государственного театрального института им. А.Н. Островского. В 1964 г. она вышла замуж за Э.С. Кочергина, и их профессиональные судьбы соединились. Творческая биография Габай оказалась производной от его биографии. В 1963 г. он стал главным художником Театра драмы и комедии, в 1966-м – Драматического театра им. В.Ф. Комиссаржевской, в 1972-м перешел в АБДТ им. М. Горького.

Удачей обоих было, что учились они и начинали работать в узкий отрезок времени – десять–пятнадцать лет – относительно мирного сосуществования трех поколений режиссуры, когда старшее еще не утратило силы и авторитета, среднее не чувствовало себя уверенно и нуждалось в талантливых помощниках, благодаря чему появились молодые, не воспринимавшиеся пока конкурентами и потому ставившие

спектакли. Лет через семь двери ленинградских театров перед ними плотно захлопнутся, и единственным, кто будет давать работу, окажется Я.С. Хамармер, главный режиссер Театра драмы и комедии[4].

Первые шаги супружеская пара сделала под руководством Г.И. Гуревича[5]; профессионально окрепла в театрах Р.С. Агамирзяна и Г.А. Товстоногова; поиском собственного пластического языка была обязана сотрудничеству с Е.Л. Шифферсом, Ю.Б. Дворкиным, К.М. Гинкасом, Е.М. Падве, Г.Н. Яновской, В.М. Фильштинским, Л.А. Додиным. То, что они работали со сверстниками, существенно. В совместной работе сформировалась новая эстетика ленинградского театра. С годами такие явления, как театр Падве, Голикова, Додина, Гинкаса, Яновской стали данностью. У многих появлялись «дома». В закладку фундаментов вошли и камни Кочергина – Габай[6].

Первое упоминание Инны как художника по костюму находим в 1965 г. в программке спектакля «Маклена Граса» по пьесе М. Кулиша Ленинградского областного театра драмы и комедии. Режиссер Евгений Шифферс, сценограф Эдуард Кочергин. До этого Габай участвовала в создании четырех спектаклей, но ее имя ни разу не указывалось. В те годы профессия художника по костюму воспринималась как второстепенная. В перечне постановочных бригад 1950-х – 1957-х гг. ее представители зафиксированы лишь четыре раза[7]. Театры заключали договоры с художниками-постановщиками; а кого те приглашали «на костюмы» для дирекции, значения не имело.

В архиве Михайловского театра эскизы костюмов Габай к опере Д.Б. Кабалевского «Кола Брюньон» числились за Кочергиным, декорации спектакля делал он. Никакого ущемления авторских прав и умысла тут не было. Особенно, когда спектакль делала семейная пара. Происходило так и потому, что костюмы художники-постановщики обыкновенно брали на себя[8]. Далеко не ко всем спектаклям Кочергина Габай создавала костюмы. Часто он делал все сам. И приглашение в БДТ получил, как мастер театрального костюма. В «Генрихе IV» У. Шекспира декорации принадлежали Г.А. Товстоногову.

Из двенадцати постановок, оформленных Кочергиным за время службы в Театре В.Ф. Комиссаржевской, Инна работала только в четырех. (В тот год, когда он стал там главным художником, она родила сына.) На одном из них – «Насмешливое мое счастье» (1968) – впервые осознала, что такое драматургия костюма. К.М. Гинкас, постоянно работавший с ними в те годы, считал, что Кочергин давал ей колеры, указывая пределы,

И. Габай. Эскизы костюмов. Глумова. Мамаев. «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1985

в которых должна вестись работа. «Начиналось все… с борисово-мусатовского… зыбкого… нереального, застывшего пространства. И костюмы поддерживали это странное ощущение. <…> Костюмы первых сцен… были замечательно белесые, светленькие, чуть розоватые, сиреневатые, сероватые. Мужчины – в полотняных летних, типично чеховских пиджаках и брюках, не в исторических буквальных, а с помощью линий передающих ощущение того времени. У дам… доминировал исторический силуэт без подробностей, ведь и у Мусатова их не разглядишь: все немножко таяло в пространстве. Люди казались прозрачными. И костюм Чехова в начале спектакля был светлый, легкомысленный, потом возникало что-то серое, элегантное, милое, появлялось пенсне, затем черный костюм, уже с жилеткой, то есть застегнутый, в запонках, и наконец в конце спектакля на Чехова надевали черное пальто, до боли знакомое нам по фотографиям. <…> Впервые у нас с ней возникла драматургия костюма. Она многое решала в спектакле, потому что сама декорация не менялась, все было неизменное, свет почти не менялся, но менялось настроение, менялось напряжение на сцене. И конечно, менялись персонажи, в первую очередь сам Чехов. Это происходило благодаря… изменениям цветовой и тональной гаммы»[9].

1980 – 1990-е – время интеллектуальных рефлексий. Активно осмыслять происходившие в театре процессы стали не только критики, но

И. Габай. Эскизы костюмов. Ряженые. «Детоубийца» («Царь Петр и Алексей») Ф. Горенштейна. Москва. Малый театр. Режиссер В.М. Бейлис. 1991

и практики театра: режиссеры, сценографы[10], художники по костюму. В 1991 г. у сценографов появляется своя трибуна, специализированное издание по вопросам сценографии, сценической техники, технологии и театральной архитектуры – журнал «Сцена». Художники по костюму, осознавшие себя важной составляющей постановочного процесса, обсуждают в формате круглых столов[11] место костюма в драматической структуре спектакля, недостатки обучения, материального обеспечения, качества исполнения в мастерских и комбинатах, сетуют на недостаточную популяризацию профессии на телевидении и в прессе, чуть ли не подсчитывают количество слов в рецензиях, посвященных их ремеслу. Ни в одной из этих многочисленных дискуссий на страницах журнала «Сцена» Инна Габай участия не приняла. Работала, как работала.

Только раз, и то вместе с Кочергиным, дала интервью: «У меня получаются персонажи, которых мне жалко. У А. Чехова, например, почти всех жалко. И я люблю его делать гораздо больше, чем, например, Б. Шоу. Я должна обязательно сочувствовать герою. Я стараюсь вживаться в образ. Мне необходимо найти какой-то аналог, человека, реально существующего, похожего на мой персонаж. Рисуя, я даже иногда корчу гримасы. Это как актерское вживание. Я даже не могу объяснить. Вот Давид Боровский говорит: “Сначала рисую физиономию – становится ясно, что это за человек, тогда я его одеваю”. Я так же. <…> Мне нравится… костюм

незаметный. …последнее время работаю в основном с Додиным. А ему нужны такие костюмы. Он стремится…, чтобы костюм был…, как кожа. Чтобы не было никакой театральщины, бутафории. Чтобы они были естественны, как в кино, чтобы лица были похожи, позы соответствующие, чтобы не просто костюм был, а как книжная иллюстрация, чтобы он посмотрел на эскиз и сказал: “Да, это Лопахин”. Кама Гинкас иной, он… любил другое и требовал вещи посложнее. Товстоногов не копался, четко знал, что ему нужно. Ему неважно было, как я нарисовала. Не нужны ему были и наброски, наметки для артистов. Он заранее знал, как все будет на сцене. И не заставлял меня переделывать, если не та поза, улыбка, образ на эскизе. Для него было важно, что я нарисовала тот пиджак, который нужен, светлый или темный»[12].

Вокруг бурлила жизнь, общественная, профессиональная, открывались выставки, устраивались диспуты, круглые столы и конференции, на которых обсуждали границы традиции и новаторства, формализма и реализма. За этим стояли судьбы людей и театров, возникали и рушились режиссерские надежды, «сдавались» художественным советам спектакли, их принимали или нет. Шла тонкая подковерная игра-борьба с отделами культуры обкомов, горкомов, городских и областных комитетов культуры. К ней все это отношения не имело. Она занималась сыном, домом, Кочергиным: по молодости – обеспечением быта в коммунальной квартире, обедами, ужинами, затем – математической школой, репетиторами сына (к поступлению в вуз), с возрастом – нужными людьми (врачами), их надо было пригласить на премьеру, поздравить с праздником, позвать в гости, она искренне с ними дружила. Была кем-то вроде секретаря Кочергина. Подходила к телефону, соединяла или нет.

В молодости приходила в Эрмитаж и другие музеи, изучала мировую материальную культуру, столь важную для художника театра. Общалась с главным хранителем Отдела истории русской культуры Эрмитажа В.М. Глинкой, консультировавшим многие киностудии и театры по историко-бытовым вопросам. Приносила ему фотографии из старинных альбомов и вырезки из модных журналов, выясняла, как называлась и чему служила та или другая деталь военного, чиновничьего, бытового костюма. И все время рисовала, сидя в углу макетной, на кухне в коммуналке, дома или на даче, как когда-то вышивали, плели кружева и вязали в дворянских особняках, гостиных помещичьих усадеб или в русских избах. Любимыми ее материалами были грубые: мешковина, холст, тарная ткань, фильтросетка, под которую она подкладывала

блестящие и яркие ткани: атлас, парчу. Ячеистая фактура использовалась во многих спектаклях, идеально принимая и отражая свет[13]. Создавая костюмы к «Женитьбе Бальзаминова», использовала шторную ткань, в «Недоросле» – холст, полотно.

Работы Габай прекрасно вписывались в создаваемые Кочергиным пространства. «Когда я крашу костюмы, я беру макетные части Эдиковой декорации в красилку и подношу их к костюмам, чтобы потом оранжевое пятно на заднике и на костюме не попали друг в друга и не пропали»[14].

Они настолько срослись , что их театральные костюмы трудно различимы. В листах авторство очевидно, на сцене – нет. Причина еще и в том, что за исполнением костюмов, созданных по его эскизам, следила она. «Я никому не доверяю красить, сама всегда сижу в красилке, копаюсь в оттенках (чуть-чуть теплее, чуть-чуть холоднее…). Для меня период работы в красилке, когда я крашу ткани, – самый интересный. Там я занимаюсь именно живописью. Выкрашу одну тряпочку, другую, отделку крашу, у меня получается набор красивых цветов. Как бывает, если бы я сама создавала какую-то картину. Я не подкрашиваю готовые костюмы. Но, например, голубовато-зеленоватую блузку разбиваю на несколько частей и крашу так, что, допустим, манжеты – чуть теплее, а рукав – чуть холоднее. Хотя в быту мы шьем из одного материала»[15].

Только четыре раза Габай работала без Кочергина[16], а когда ей это стало необходимо, стереотип восприятия уже сложился и сделал невозможным приглашение ее другими художниками и режиссерами. Она долго сохраняла по отношению к мужу зависимую ученическую позицию.

Сначала работала только в ленинградских театрах, в которых Кочергин служил, затем прибавились те, куда его приглашали на постановки. Он мыслил неординарно, был из новой сценографической генерации (то, что в ней происходит что-то радикальное, связанное с обновлением пластического языка театра, осознавалось и представителями старшего поколения режиссеров, не утратившими профессионального чутья). Потом московские: Малый театр, «Современник», МХАТ, Театр сатиры, «Новая опера», Театр им. Моссовета, «Театр на Покровке». Спектакли Г.А. Товстоногова в Хельсинки и Белграде, Западном Берлине и Принстоне. Спектакль за спектаклем, эскиз за эскизом, костюм за костюмом.

За сорок лет совместного творчества, создания костюмов более чем к ста спектаклям в России, Эстонии, Латвии, Германии, Франции,

И. Габай. Эскизы костюмов к дивертисменту. Марион. Пастушок. «Волки и овцы» А.Н. Островского. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1980

Югославии, Японии она умудрилась так и не выйти из тени Кочергина. Никогда не позиционировала себя как отдельную творческую личность. Почти не экспонировала эскизов, хотя в списке ее выставок можно найти и международные, и всесоюзные, и республиканские, и традиционные ленинградские – ВТОшные («Итоги сезона»), и ЛОСХовские («Осенние» и «Весенние»). В творческие союзы (художников и театральных деятелей) вступила лишь благодаря настойчивости Кочергина и осознанию нужности этого в определенных жизненных обстоятельствах (поликлиника, путевки и пр.). Не «светилась» на банкетах и тусовках. И оказалась умней и проницательней многих своих современников. Во времена общественной активности и больших политических иллюзий выбрала частную жизнь и «пуговицы в профиль».

«Пуговицы в профиль» – знак, образ, символ ее отношения к делу и конкретная вещь. Рисунки с изображением пуговиц и подобные им не единичны в ее наследии. Зачем художнику, создающему костюмы для театра, где множество рядов в партере, места за креслами, балконы и ярусы, указывать профиль и глубину пуговиц на военных мундирах к «Трем сестрам»? Кто увидит и оценит? Но она упрямо делала это, потому что для нее в костюме не было ничего случайного и необязательного. В «Братьях и сестрах», где добивались абсолютной достоверности, даже «киношности», шили на одних актеров, а надевали по ее указке на других,

чтобы избежать «пригнанности», создать ощущение деревни. Она отлично понимала совокупную силу мелких деталей, как раз и дающих ощущение правды, художественной достоверности театрального костюма. Каким-то фантастическим чутьем предугадывала, что соединение таких, казалось бы, ненужных вещей и дает тот потрясающий результат, который и сегодня, когда видишь вблизи созданные по ее эскизам костюмы, поражает. Не улетать в заоблачные выси, не торопиться с заявкой творческого «я», не стремиться к броскости, скорости исполнения, а тщательно, не торопясь, как создают газоны в Англии, возделывать сценическую почву, когда важно все, даже профиль и высота пуговиц.

Приехав в Ленинград, в большой и суетливый город, она почти сразу верно и точно определила траекторию собственной жизни, равно использовав опыт родных: отца и матери. Она не хотела играть короткие и яркие блицпартии ни в жизни, ни в творчестве, стремясь к добротному жизненному и профессиональному укладу. Подобно отцу-лесоводу, тщательно укрепляла почву собственных профессиональных навыков и умений, используя для этого каждую свободную минуту. Определила для себя главное в этом городе, выделила его вертикаль, художественный стержень – культуру. И стала одним из ее носителей.

[1] Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Российская государственная библиотека искусств, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, Мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково», Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, архивы МХАТа, Малого театра, АБДТ им. Г.А. Товстоногова, Михайловского театра.

[2] «Ивушка» О. Евлахова (балетм. Н.А. Анисимова, 1957), «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (реж. Э.Е. Пасынков, 1965); «Крылья» А. Корнейчука (реж. Б.М. Дмоховский, 1955), «Сонет Петрарки» Н. Погодина (реж. В.В. Эренберг, 1957), «Город славы» Л. Хаустова и Е. Мина (реж. А. Музиль, оформл. совм. с Д. Поповым, 1957).

[3] Свидетельство З. Баландиной, близкой подруги И.В. Габай.

[4] См.: *Гинкас Кама*. Я был никто // *Театр*. 2000. № 1. С. 45–48.

[5] Гуревич Григорий Израилевич (1905–1978). Окончил Ленинградский техникум сценических искусств. В 1920-е гг. работал в Театре рабочей

молодежи (ТРАМ). Актер Молодого театра под рук. С.Э. Радлова. С 1951 по 1963 г. – главный режиссер Ленинградского областного драматического театра, до 1966 – Театра драмы и комедии. Затем работал зав. кафедрой режиссуры Библиотечного института (ныне Институт культуры), выпускавшей режиссеров народных театров.

6 С 1967 по 1970 гг. Вадим Голиков – главный режиссер Ленинградского областного Малого драматического театра, с 1970 по 1976 гг. – Ленинградского академического театра комедии. В 1973 г. Ефим Падве возглавил Ленинградский областной театр драмы. Его сменил в 1983 г. Лев Додин, при нем Малый драматический театр получил статус «Театр Европы». Г. Яновская с 1987 г. – главный режиссер Московского ТЮЗа. С этим театром постоянно сотрудничает и К. Гинкас.

7 Летопись театральной жизни Ленинграда 1917–1956 / Сост. И. Михайлова и Е. Табачникова // Театр и жизнь. Л.; М.: «Искусство», 1957. С. 412–420.

8 Так работали Т. Бруни, Н. Акимов, С. Вирсаладзе, С. Юнович, Д. Попов, А. Босулаев, С. Мандель, И. Белицкий, И. Сегаль, В. Доррер и др.

9 *Гинкас К.М.* Литературная запись. Архив автора статьи.

10 *Коваленко Г.* Сценография сегодня – какая она? // *Театр*. 1984. № 5. С. 94–103.

11 Время костюмов. Круглый стол // *Сцена*. 1996. № 10. С. 8–38; Время костюмов. Круглый стол // *Сцена*. 1997. №10. С. 8; Что изменилось сегодня? Круглый стол на тему «Театральный костюм» // *Сцена*. 2009. №1. С. 3–7. Сценическому костюму были посвящены отдельные номера и рубрики журнала «Сцена» (2002, № 22; 2005, № 4; 2011, № 3 и др.).

12 *Овэс Л.* «Человечеством движет испуг…» / Интервью с И.В. Габай и Э.С. Кочергиным // *Петербургский театральный журнал*. 1994. № 6. С. 7.

13 «Мольер» М. Булгакова в АБДТ им. М. Горького, «Петр и Алексей» Ф. Горенштейна в Малом театре, «Кабала святош» М. Булгакова в Театре на Покровке.

14 *Овэс Л.* Указ. соч. С. 6.

15 Там же.

16 Это были: «Татуированная роза» Т. Уильямса в Малом драматическом театре (реж. Л. Додин, худ. М. Китаев, 1977), «Вишневый сад» А.П. Чехова в Театре им. Ленсовета (реж. И. Владимиров, худ. М. Китаев, 1978), «Зойкина квартира» М. Булгакова в Ленинградском театре комедии (реж. Ю. Аксенов, худ. В. Викторов, 1978), неосуществленная постановка «Заката» И. Бабеля в БДТ (реж. В. Воронцов, худ. М. Китаев, 1990).