

*Юрий Григорьян*

## Культура универсального понимания

*Владимир Глебович Серебровский (1937—2016) — Народный художник России. С 1991 года и до конца жизни — главный художник МХАТ им. М.Горького. Создал декорации для двух сотен спектаклей в оперных и драматических театрах России, Литвы, Германии и Чехословакии. Помимо сценографии Владимир Серебровский оставил след и в живописи — его работы посвящены природе Таджикистана, Японии, Индии; последние тридцать лет основной темой картин художника стали пейзажи средней полосы России.*

Я не фаталист, но иногда мне кажется, что моя встреча с Серебровским была одной из тех редких ободряющих улыбок судьбы, которые потом счастливо сопровождают тебя всю жизнь. А если учесть, что наше знакомство состоялось в самом начале моей профессиональной деятельности, то я должен быть благодарен судьбе вдвойне.

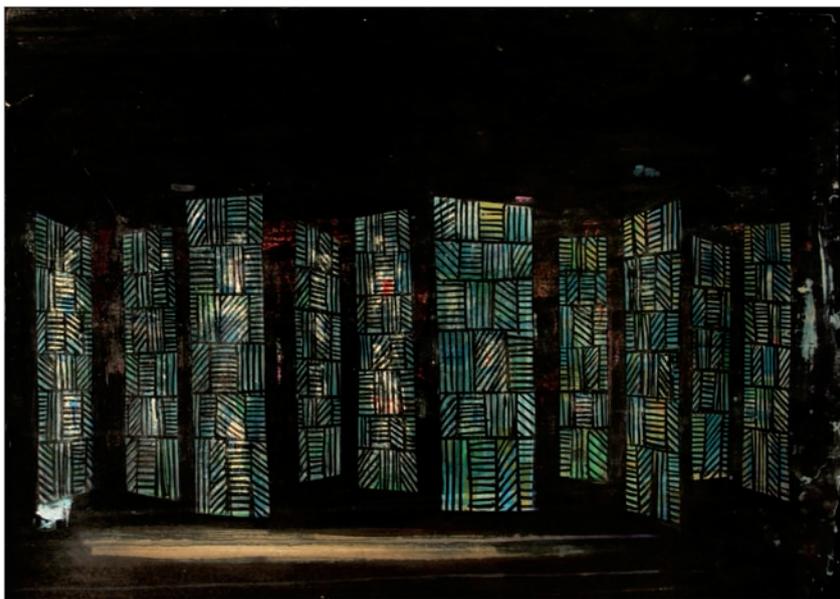
Обстоятельства сложились таким образом, что необходимо было ускорить работу над оформлением «Обыкновенной истории»: времени было упущено много и цеха простаивали. Меня откомандировали в Душанбе, где Серебровский любил проводить время, а заодно и сотрудничать с местными театрами. После пасмурного и слякотного Екатеринбурга уютный, почти летний Душанбе казался райским уголком. Я был совершенно очарован, заинтригован тем, с каким вкусом и естественностью мой новый знакомый, стопроцентный европеец, наслаждался покоем и погружался в бесцельную созерцательность: так восточный отшельник с аристократической медлительностью гурмана разгрызает «рисинки» времени. Очень скоро я осознал, что Восток занимает важное место в сфере духовных приоритетов Серебровского, и мне было интересно наблюдать, как этот ценностный опыт проникал в творчество художника. Я вернулся в Екатеринбург полным впечатлений: в чемодане лежали замечательные эскизы декораций, а моя профессиональная заинтересованность в Серебровском дополнилась глубоким интересом к его личности.

Оформление «Обыкновенной истории» составляла композиция из восьми-десяти равновысотных плоскостей. Все эти произвольно расставленные плоскости были помещены в «черный кабинет» сцены и создавали впечатление чего-то вечного, неизменного — это был некий символ первичного мира, насыщенный напряженным ожиданием. Однако, что очень важно, это не была чисто символистская декорация: в процессе спектакля она вдруг обнаруживала удивительную «податливость» и неожиданно создавала вполне реалистические картины. Достаточно было подсказывающей детали — мебели, уличного фонаря, церковной лампы, — и мы уже в доме русского дворянина, или на улицах Петербурга, или на службе в православном храме...

**ВЛАДИМИР СЕРЕБРОВСКИЙ:  
КУЛЬТУРА УНИВЕРСАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ**



«Конец — делу венец» Уильяма Шекспира.  
Студенческий Театр МГУ. 1965. 80x100. Темпера, бумага



«Обыкновенная история», инсценировка В.Розова по А.Гончарову.  
Режиссер Ю.Григорьян. Драматический театр, Свердловск, 1968



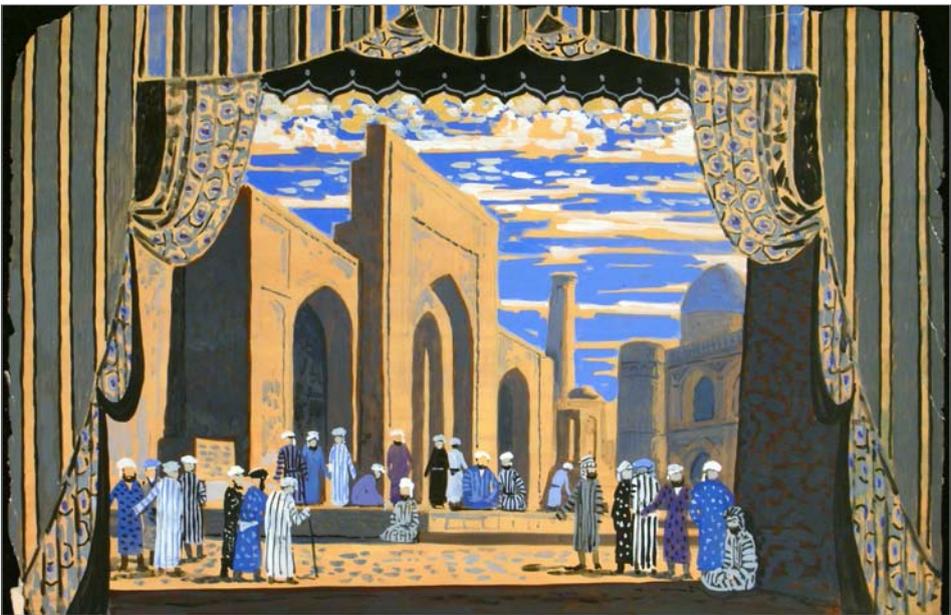
«Щелкунчик» П.Чайковского. Балетмейстер Л.А.Серебровская.  
Театр оперы и балета имени С.Айни, Душанбе, 1971



«Ревизор» Николая Гоголя. Режиссер Х.Майбалиев.  
Таджикский академический драматический театр им.Лахути,  
Душанбе, 1974



«Восход над Гангом». 60x83. Смеш.техн. Бумага. Таджикфильм.  
Реж. Фазиев,1976



«Смерть ростовщика» Толиба Шахиди. Балетмейстер С.Азаматова.  
Театр оперы и балета имени С.Айни. Душанбе,1978



«Женитьба» Николая Гоголя.  
Русский драматический театр им.Маяковского. Душанбе, 1981



«Белая гвардия» Михаила Булгакова. Режиссер Т.Доронина.  
МХАТ им. М.Горького. Москва, 1991

Эта способность не выпадать из культуры реалистического театра при самой условной декорации — одна из тайн сценографии Серебровского. Любопытна была и техника изготовления декорации. Эти плоскости были собраны из деревянных фрагментов, обработанных раствором, по цвету сравнимым с вековой пылью. В результате, декорация обрела необъяснимую способность поглощать сценический свет и в то же время излучать холодное мерцание. Этот эффект придавал спектаклю особую выразительность. Например, в сцене прогулки по ночному Петербургу молодых героев, это «мерцание» декорации размывало физическую основу их движения, и возникало впечатление, что они парят в невесомости. Мизансцена, благодаря необычному освещению, очень точно отражала состояние влюбленности персонажей.

Фрост как-то заметил, что поэт не должен говорить очевидные вещи, но сказанное должно быть ясным. И в этом смысле максима Фроста вполне приложима к творчеству Серебровского. Однако природа ясности художника имеет более глубокие корни. Ее истоки питаются его особой духовно-целостной ментальностью. В наш век безоглядной специализации Серебровский сохранил способность универсального восприятия и понимания бытия.

Именно благодаря этой культуре универсального понимания Серебровский рано осознал границы искусства — это избавило от мессианского надрыва, раздвинуло содержательное пространство его сценографии и сообщило ей ясность и глубину. Для Серебровского его художественное дарование служит лишь инструментом реализации интересов, которые находятся далеко за пределами чистой сценографии и располагаются где-то на пересечении искусства, этики и духовного учительства. Чтобы подкрепить это соображение примером, я думаю, уместно будет упомянуть еще одну нашу совместную работу — я имею в виду «Меру за меру» Шекспира, постановку которой мы осуществили в Смоленске. Еще заметнее это в живописных работах Серебровского, в них явственно виден отблеск некой светлой религии, где вера неотделима от поэзии.

Для меня же, как и прежде, творчество Серебровского — это длящийся во времени разрешающий аккорд, после которого в душе наступает покой и чистая радость. В такие минуты яснее понимаешь, что в искусстве, в конечном счете, важнее не *что* и *как*, а — *кто*. И чем незауряднее личность, тем неотразимее её воздействие. Особенно когда это касается театра, с его феноменом сцены, способной таинственным образом «просвечивать» личность творца.