

# ХУДОЖНИКИ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

Настоящий альбом — одна из первых попыток в таком большом объеме познакомить читателей с работами художников советского театра, с их поисками и достижениями.

За сравнительно краткий исторический срок — пятьдесят лет — сформировалось советское театральное-декорационное искусство, овеянное героикой революционной борьбы и пафосом трудовых подвигов народа. Распахнув двери для самого широкого круга зрителей — рабочих и крестьян, советский театр стал одним из наиболее демократических и действенных видов революционного искусства. «Декрет об объединении театрального дела», подписанный В. И. Лениным в 1919 году, превратил театр в мощное средство общественного воспитания народа, его идейно-нравственного совершенствования в свете задач, выдвинутых ленинской партией.

Всесоюзная выставка художников театра и кино 1967 года — одна из первых в юбилейном году, поразила грандиозностью масштабов и богатством ярких творческих индивидуальностей. Благодаря национальной политике Коммунистической партии пробудились к творчеству художественные силы всех народов, населяющих Советский Союз. Выставка показала идейную зрелость многонационального театральное-декорационного искусства, вооруженного методом социалистического реализма, его способность отвечать на самые актуальные запросы времени.

За плечами советских театральных художников большой и сложный путь, путь творческого переосмысления лучших традиций прошлого и поисков новых многоликих художественных решений.

Революционная действительность определила содержание и направленность советского театра, а вместе с ним и декорационного искусства; в поисках реалистической образности художники активно использовали новые сценические формы и изобразительные приемы. Творческие проблемы, вставшие перед театром после Великой Октябрьской социалистической революции, были грандиозны и сложны. Советский театр сразу вышел к новому зрителю. Актеры с увлечением выступали в агитпоездах и на агитпароходах, на площадях городов и в условиях фронтовой обстановки.

Несмотря на разруху и голод в годы гражданской войны, размах театрального строительства принял невиданные размеры. Новые театры и студии, самодеятельные драмкружки на фабриках и заводах, в частях Красной Армии и флота росли, привлекая к себе широчайшие народные массы. Нетопленные театральные залы заполняли люди в солдатских шинелях, матросских бушлатах, рабочих ватниках. Многие из них через театры и клубные сцены впервые приобщались к искусству и литературе.

Не сразу родилась драматургия, способная рассказать о революционной современности и ее героях. Но уже к первой годовщине Октября, а затем и к другим ре-

волюционным празднествам осуществлялись массовые театрализованные инсценировки. На улицах и площадях разыгрывались народные «действия» — «К мировой коммуне», «Действо III Интернационала», «Взятие Зимнего», «Блокада России» и многие другие, где участвовали сотни актеров и любителей, горящие желанием запечатлеть великий исторический акт освобождения народа.

В бурном, порой противоречивом процессе определялась роль художника театра — создателя изобразительной режиссуры спектакля, созвучного идеалам нового времени.

Первое десятилетие после Великого Октября — период разнообразных экспериментов. Одновременно — это период продолжения лучших традиций русской театрально-декорационной школы и традиций русского демократического реалистического театра, завоевавшего еще до революции мировое признание и славу.

Важную роль в сложении принципов советской декорационной школы сыграли Московский Художественный театр и новаторская режиссерская деятельность К. С. Станиславского. МХАТ всегда видел в художнике сорежиссера, активно вторгающегося в идейную трактовку, в общие принципы построения спектакля, стремящегося к целостности художественного ансамбля.

Достижения Малого театра, творческий опыт Большого и Мариинского театров, а также другие прогрессивные явления русской художественной культуры развивались параллельно новым исканиям.

Вот отчего рядом с корифеями русского декорационного искусства, такими, как А. Головин и К. Коровин, М. Добужинский и А. Бенуа, Б. Кустодиев и Е. Лансере, В. Симов и Н. Крымов, творят художники И. Нивинский, Г. Якулов, А. Веснин, А. Экстер, Л. Попова и тогда совсем молодые художники — В. Дмитриев, Ф. Федоровский, И. Рабинович, В. Шестаков, М. Левиц, Л. Чупятов и другие.

Художниками театра начинали свою деятельность выдающиеся советские режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Козинцев, С. Юткевич, Н. Акимов, И. Шлепянов и другие. В острых диспутах и дискуссиях, в жаркой полемике с буржуазной эстетикой рождались новые художественные принципы и критерии.

Общая картина состояния театрально-декорационного искусства 20-х годов необычайно ярка, насыщена, подвижна. В декорациях активно используется фактура новых материалов, в драматический спектакль нередко вводятся кинокадры, проекция, музыка, совершенствуются техника сцены и световая аппаратура. В целом — это время завоевания пространства сцены разнообразными театральными приемами и изобразительными средствами, завоевания ради того, чтобы сделать спектакль масштабным, динамичным, действенным.

Творческие задачи обновления системы художественного мышления по-разному решались представителями различных направлений в искусстве. Но именно в коренном переломе мировоззрения, отношения к действительности, формирующей идейные и эстетические взгляды современного человека, смыкались на первый взгляд, казалось бы, взаимоисключающие точки зрения и художественные концепции.

Процесс перестройки сознания художественной интеллигенции, переход ее на новые творческие позиции, отвечающие задаче построения социалистического общества, был сложным, трудным, порой болезненным. В бурной театральной жизни начала 20-х годов в борьбе за новый советский театр сталкивались разные тенденции. Одни, сохраняя верность реалистическим традициям, медленно, но последовательно переходили на новые идейно-творческие позиции, другие — в основном «левые» театры — отрицали преемственность реалистического наследия, принципы академических театров, отождествляя революцию в области социально-политической с революцией в эстетике и искусстве.

Между тем, те и другие театры, еще подвластные противоречиям, доставшимся им от буржуазного искусства предреволюционных лет, настойчиво ищут пути их преодоления. Недаром МХАТ, особенно его студии, и даже несколько консервативный в вопросах декорационного искусства Малый театр в эту пору охотно экспериментируют в области оформления спектакля, привлекая художников, которые могут обновить сложившиеся нормы декорационной системы.

«Левые» театры, наряду со стремлением разрушить банальный мирок сценического украшательства и обывательского натурализма, утверждают новые сценические приемы, но при этом обычно игнорируют образную основу декорационного искусства. Отрицая его изобразительность, они прокламируют техницизм, машинерию. Ритм, свет, пространство трактуют как самодовлеющие моменты, формирующие облик современного спектакля, зачастую лишающие его исторической конкретности, а порой и содержательности. Кубофутуризм, экспрессионизм, конструктивизм продолжают развиваться на подмостках театров в начале 20-х годов. Наиболее сильные и талантливые режиссеры и художники сумели по-разному использовать эти тенденции для театральной декорации, не замыкаясь в русле чисто формальных проблем. Однако, если академические театры в это время доигрывают или ставят преимущественно классические пьесы, то «левые» театры активно обращаются к современному репертуару.

В годы становления советского театра особую роль сыграла революционная драматургия В. Маяковского. Поэт считал, что театр это не отражающее зеркало,



и увеличивающее стекло. В нем, как в фокусе должны концентрироваться прогрессивные силы истории, сметающие со своего пути обломки старого мира. В те годы Маяковский так определил свои задачи в театре: «Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации.

Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы»\*.

Эти принципы В. Маяковского целиком разделял режиссер Вс. Мейерхольд, возглавивший сразу в после-революционные годы открыто тенденциозный, политически заостренный театр, способный быстро реагировать на нужды времени.

Мейерхольд дал «путевку» в жизнь «Мистерии-Буфф» Маяковского, впервые поставив ее в Петрограде 7 ноября 1918 года в оформлении К. Малевича.

В Москве 1 мая 1921 года «Мистерия-Буфф» пошла в декорациях В. Киселева, А. Лавинского и В. Храковского с участием самого поэта в качестве актера. Площадь действия героической, эпической и сатирической феерии — весь Земной шар. Строенные декорации художников, изображавшие огромное земное полушарие, призваны были передать космический масштаб мистерии.

В начале 20-х годов «Мистерия-Буфф» совершила триумфальное шествие по театрам Киева и Харькова, Омска и Казани, Саратова, Иркутска и ряда других городов.

Убежденно и страстно участвовал Мейерхольд в создании нового революционного театра. Его созвучные эпохе гражданской войны спектакли-митинги обладали широкостью агитационного плаката и адресовались к широкой народной аудитории; его постановки отметили иллюзорный бытовизм и пытались различными формами народного театра. В них органично уживались патетика и гротеск, героическое и буффонадное; нащупывались пути для новых пространственных и обобщенных решений декораций символического и метафорического плана и т. д. Многие ценные находки Мейерхольда тех лет стали своего рода трамплином для дальнейшей работы не только советского, но и прогрессивного зарубежного театра.

Опираясь на опыт народного театра, Вс. Мейерхольд ставит в 1920 году «Зори» Э. Верхарна в театре РСФСР I в декорациях В. Дмитриева. Включая в текст пьесы сводки с фронтов гражданской войны, он превращает театр в политическую трибуну, с которой борется за интересы народной власти против белогвардейцев и наемников Антанты. Декорации служили не

только игровой площадкой, но своего рода пьедесталом актеру, определяли ритм, динамику и пространственную композицию спектакля.

В 1922 году Вольная мастерская Вс. Мейерхольда ставит «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка с декорацией — машиной из колес и лестниц, сделанных из фанеры и дерева художницей Л. Поповой. Декорацией сугубо условной, на которую затрачены минимальные средства, но неожиданно оживающей в руках режиссера с помощью актера. Декорацией-станком, который можно вынести из театра для представления на площади.

От традиций народного театра отталкивалось и стремление Мейерхольда вынести сценическую площадку в зрительный зал (спектакль «Хочу ребенка» Н. Третьякова, художник Эль Лисицкий). Начинание, продолженное позднее Н. Охлопковым в спектаклях (художники Я. Штоффер, Б. Кноблук), где неожиданное размещение площадок и разыгрываемых на них мизансцен, врывающихся в зрительный зал, преследовали идею слияния актеров и зрителей в общей атмосфере постановки. Параллельно режиссерским принципам, основанным на активно действенной форме спектакля, по-новому разрешающим проблему актера и окружающей его среды, в которой аскетизм декораций возникал как противовес разного рода стилизаторским приемам, как попытка найти простейшие элементы вещественного оформления, разрушающие дешевую красоту на сцене, появляются постановки, как бы синтезирующие опыт разных творческих направлений и театральных систем. Среди таких спектаклей начала 20-х годов предстала праздничная, искрящаяся неподдельным весельем и юмором, сотканная как бы из произвольной импровизации постановка Евг. Вахтангова сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот» в декорациях И. Нивинского. Это был спектакль, в котором Вахтангов сумел использовать завоевания новейшего театра — от актерской игры до разнообразнейших средств театральной выразительности — для утверждения светлого начала в жизни, показав зрителю «перипетии борьбы людей за победу добра над злом, за свое будущее».

Пафос борьбы за будущее составлял и основной «нерв» блестящей постановки Вл. Немировича-Данченко «Лисистраты» Аристофана в музыкальной студии МХАТ. Декорации художника И. Рабиновича сочетали в архитектурно-пластической композиции достижения пространственного завоевания сцены с лаконичным образом древней Эллады. Состоящие из белоснежных портиков, площадок и лестниц, установленных на вращающемся круге на гладком фоне голубого горизонта, декорации обладали богатством ритмов и ракурсов, использованных художником в качестве элементов,

\* В. Маяковский. Полн. собр. соч. М., 1959, стр. 200.

формирующих образ этого интересного и значительного спектакля.

Одновременно в Большом театре шла опера «Кармен» Ж. Бизе в декорациях Ф. Федоровского; они отличались повышенной звучностью цвета и масштабностью архитектурных объемов, дающих в полную меру зрелищное, живописное решение музыкального спектакля. В те же годы осуществляет свои постановки Камерный театр с его обобщенным пониманием красоты, очищенной от всего случайного, негармоничного. Это был театр, ищущий крупную форму трагедийного спектакля или сверкающую праздничным великолепием красок комедию, сложными путями пришедший к воплощению на сцене современной революционной темы.

Режиссер А. Таиров привлекал в Камерный театр художников с яркой индивидуальностью — Г. Якулова, А. Веснина, А. Экстер, братьев Стенбергов и других, которые путем синтеза различных видов пространственных искусств как бы заново творили особый мир, мыслимый только на подмостках театра.

В декорациях к «Благовещению» П. Клоделя А. Веснин творчески переосмысливал наследие средневекового искусства. «Федра» Ж. Расина в декорациях А. Веснина выглядела монументально и величественно. Размеренному ритму классицистической трагедии художник подчинил и архитектуру декораций, и структуру костюмов в духе античного искусства.

«Принцесса Брамбилла» Э. Гофмана в карнавальных костюмах и переливающихся цветами радуги декорациях Г. Якулова возникала перед зрителями как чудесное новшество, сотворенное неуемным воображением и темпераментом художника.

В «Ромео и Джульетте» В. Шекспира художница А. Экстер искала особую архитектуру формы и цвета театрального костюма, передающего ритмическую основу движения, жеста актера, которые выражали его эмоции.

Новое в советском театрально-декорационном искусстве рождалось в творческом соревновании разных направлений и режиссерских систем: Художественного театра с театром им. Вс. Мейерхольда и, в свою очередь, театра им. Вс. Мейерхольда с Камерным театром и другими театральными течениями.

Партия чутко и бережно руководила тонким и сложным процессом развития искусства. Под ее руководством сохранялось то ценное, что было создано художниками в прошлом, одновременно поддерживалось то прогрессивное, что рождалось в огне революции.

В речи, произнесенной на III Всероссийском съезде РКСМ, В. И. Ленин подчеркивал: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя

специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»\*.

А в беседе с А. В. Луначарским (в связи со столетним юбилеем бывшего Александринского театра в сезон 1918—1919 гг.) В. И. Ленин рекомендовал поддерживать «... и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений»\*\*.

В порядке творческого соревнования разных режиссерских систем возникали разнообразные спектакли. И среди них — одна из самых замечательных и новаторских работ К. Станиславского в Художественном театре середины 20-х годов — «Горячее сердце» А. Островского. В этом спектакле сочные, выразительные, с элементами гротеска и народного юмора декорации Н. Крымова, необычные для традиций этого театра, способствовали беспощадному разоблачению купеческих нравов.

В многоголосом хоре разнообразных постановок ярко и самобытно звучали: красочные, исполненные в духе народного лубка декорации Б. Кустодиева к «Блохе» (по повести Н. Лескова) во II МХАТе; превосходные декорации В. Егорова в Малом театре к спектаклю «В чужом пиру похмелье», быть может, впервые с такой прозорливостью вскрывавшие подтекст комедии А. Островского; выразительный образ старой дореволюционной провинции в декорациях А. Арапова к «Растеряевой улице» (по роману Г. Успенского) и много других.

Важнейшим стимулом развития театрально-декорационного искусства был неуклонный рост советской драматургии, прокладывавшей путь правдивому и жизненному воплощению на сцене современной революционной темы. Эта тема приковывала внимание лучших художников разных направлений, отдававших свои силы, знания и опыт для создания приподнятых, обобщенных социальных образов, пронизанных дыханием большого искусства.

К 10-летию Октября были созданы разные по содержанию и жанрам, по художественным средствам спектакли, объединенные стремлением утвердить общественные устои советского строя, торжество ленинских

\* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304.

\*\* А. В. Луначарский. Ленин и искусство. — В кн. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 592—593.



идей. Художники вместе с режиссерами и актерами осуществили постановки, ставшие этапными в истории советского театра. Пронизанные поэзией и романтикой революции, они свидетельствовали о подлинном взлете театрального искусства, о политической и творческой зрелости его создателей.

Классическим спектаклем советского театра стал «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, поставленный Художественным театром в декорациях В. Симова. Художник сочетал в них жизненность и простоту с выразительностью новых театральных приемов.

В другом юбилейном спектакле — постановке Малого театра — «Любовь Яровая» К. Тренева художник Н. Меньшутин удачно использовал принцип единой архитектурной установки. Объемная декорация пластически организовывала пространство сцены и концентрировала действие спектакля, сообщая ему завершенность и целостность.

Иные возможности извлекает из активного овладения сценой художник Н. Акимов в своих декорациях к многокартинной пьесе «Разлом» Б. Лавренева, поставленной к 10-летию Октября театром им. Евг. Вахтангова. В вертикальных разрезах черного бархатного занавеса художник применил в театре своеобразный принцип «диафрагмирования», отчего быстро сменявшие друг друга эпизоды появлялись то справа, то слева, навверху, внизу или в центре сцены, напоминая собой смену кадров на киноленте.

В те же годы новое слово в искусстве театральной декорации сказал и грузинский художник И. Гамрекели. Освобождая сцену от всего лишнего, внешнего, он создает четкую, лапидарную, пространственную композицию в «Анзоре» С. Шаншиашвили (по пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»), воплотившую строгий и вместе с тем неожиданно богатый по пластике и музыкальным ритмам образ горного аула.

Обогащенное творческими завоеваниями первого десятилетия, советское декорационное искусство 30-х годов переживает новый этап развития. Постановление партии и правительства от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» сыграло решающую роль в консолидации деятелей советского театра, направив их творческие усилия в единое русло искусства социалистического реализма.

В этот период принципы декорационных решений приобретают относительную устойчивость, подчиняясь более глубокому и образному раскрытию в спектаклях социальной и жизненной правды. В драматических постановках, а в музыкальных особенно, роль живописного начала в декорациях неизмеримо возрастает. Цвет выполняет теперь не только эмоционально-изобразительную, но и идейно-содержательную функции. Он становится действенным компонентом в общей режис-

серской трактовке спектакля в целом. Вместе с тем, многие новаторские декорационные приемы теперь утрачивают свою полемическую, декларативную интонацию. Эта интонация уступает место серьезному подходу к драматургическому материалу, не исключая к определенной приверженности тех или иных мастеров к определенным способам его сценического воплощения. В лучших работах заметно совершенствуется, оттачивается мастерство художников. Теперь их искусство отличают четкая идейность и логичность театральных образов, цельных по замыслам, богатых интересными находками, а порой и художественными открытиями. Немеркнувший след в истории советского театра оставила постановка А. Таирова в Камерном театре «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского в оформлении В. Рындина, создавшего обобщенный и монументальный образ современного героического спектакля.

Его декорации носили метафорический характер. Они как бы вобрали в себя суровый образ гражданской войны — образ эмоционально насыщенного и напряженного действия. Простая и лаконичная установка в виде туго свернутой ступенчатой спирали, амфитеатром расходящейся по сцене, исполнена динамики. В окружении безбрежного неба, с несущимися облаками, проектируемыми на горизонт, она концентрировала внимание зрителей на актере, отвечая, как говорил автор пьесы, ее главной задаче: «...дать радостную оптимистическую трагедийность становления нового человека...»

Новый человек с его миром чувств и мыслей, живые образы героев предвоенных пятилеток, пафос их борьбы и труда — вот темы, которые постепенно занимают центральное место в советской драматургии и ставят перед декорационным искусством новые проблемы.

На подмостках театров возникают панорамы новых городов с современными жилыми и общественными зданиями, производственные цехи и заводы — все это новый облик родины, образ страны, строящей социализм.

Эти приметы времени ощутимы и в декорациях И. Шлепянова к пьесам Н. Погодина «Поэма о топоре» и «Мой друг». Гражданственность погодинской драматургии, одухотворенная лиризмом, помогла художнику найти масштабные решения декораций, которые служили своего рода окном в широко распахнутый мир — мир претворенной ленинской мечты, светлой, активно созидательной.

В 30-е годы сформировались яркие творческие индивидуальности художников театра и в союзных республиках: в Украине — А. Петрицкий, А. Хвостов-Хвостенко, В. Меллер; в Грузии — И. Гамрекели, П. Оцхели; в Армении — М. Сарьян, Г. Якулов, М. Арутчян, А. Сарксян, А. Шакарян; в Азербайджане — Азим

Азимзаде, Р. Мустафаев. Многие из них явились основателями национального декорационного искусства.

Программная для театров установка на современный репертуар определяла их основную тенденцию, не исключая широкого интереса к новому прочтению классики.

Все большее влияние на театрално-декорационное искусство 30-х—40-х годов оказывает МХАТ. Художественный театр, последовательно утверждающий понимание спектакля как целостного во всех своих компонентах произведения, становится своеобразной школой для целого поколения театралных художников. Крупнейшие из них, как правило, непосредственно сотрудничали с МХАТом. В 30-е годы многие художники вступили в полосу творческой зрелости, подарив советскому театру свои талантливые работы.

В их числе — работы В. Дмитриева. С его именем связан не один десяток постановок, ставших классикой советской декорационной школы. Вдумчивый, разносторонне образованный, театрално мыслящий, В. Дмитриев был превосходным живописцем. Обладая не только музыкальным слухом, но и музыкальным глазом, Дмитриев властно подчинял себе краски, то вызывая цветовыми контрастами ощущение драматизма событий, то гармоничными сочетаниями воплощая поэтические чувства и образы; в зависимости от замысла спектакля или характера пьесы он мог быть и тонким лириком и страстным публицистом, дающим социальную оценку общественным явлениям.

Выдающийся спектакль о В. И. Ленине и революции — «Человек с ружьем» Н. Погодина был поставлен в театре имени Евг. Вахтангова с участием Дмитриева. Декорации художника, сочетающие подлинную историчность с чертами героической революционной романтики, воссоздавали на сцене напряженную атмосферу кануна Октябрьских событий, помогли трепетнее донести живой образ великого вождя.

В своем страстном отношении к миру, к людям, с их сложной внутренней жизнью — что всегда отличало передовых представителей отечественной художественной культуры, — Дмитриев был глубоко русским, национальным художником, оставаясь в то же время современным художником-реалистом, активно вторгающимся в трактовку спектакля. Вот отчего так запоминаются его декорации к «Егору Булычову» М. Горького. В вертикальном разрезе булычовского дома с несколькими комнатами нижнего и верхнего этажей словно бы читается биография семьи, устои которой рушатся под натиском приближающейся революции. Богатством и содержательностью творческой мысли Дмитриева, раскрывающей психологический и эмоциональный подтекст произведений А. Чехова, Л. Толстого, А. Островского, отмечены и декорации к «Трем

сестрам», «Анне Карениной», «Последней жертве», осуществленным во МХАТе.

Дмитриев открыл на сцене поэзию простых вещей. Обыгрывая их, он создавал такие декорации, которые срастались с действием и становились той единственно возможной средой, в которую зритель входит как в привычный мир.

Много незабываемых страниц в историю театра вписал П. Вильямс. Человек широкого круга интересов и знаний, Вильямс обладал врожденным артистизмом. Он тяготел к красоте декоративных форм, их живописному совершенству.

Остроумны, написаны в преувеличенно гротесковой манере панно и портреты, которые вместе с актерами «играли» в «Пиквикском клубе»; изящны живописные картины с пейзажами Венеции — ранним утром, в сумерки и карнавальная ночь — с пенящимися кружевами костюмов в опере «Травиата», по-новому зазвучавшей в постановке Вл. Немировича-Данченко; пышны порталы и искусна отделка деталей в интерьерах к «Тартюфу» Ж. Б. Мольера и к «Мольеру» М. Булгакова, где действие воспринималось сквозь призму едва уловимой ироничной улыбки художника, и наконец, масштабны и глубоко содержательны декорации Вильямса к операм «Тихий Дон», «Иван Сусанин» и особенно — к балету «Ромео и Джульетта». С каждой постановкой все больше раскрывались возможности художника.

Значительное место в советском декорационном искусстве занимает творчество Б. Волкова — художника драматического и музыкального театров, осуществившего много постановок. Его искусство привлекает простотой и человечностью, а порой неожиданным взлетом романтической фантазии.

Волков — автор декораций к разным по темам и жанрам спектаклям — «Шторм», «Мятеж», «Рельсы гудят», а также операм «Тихий Дон», «В бурю», «Фрол Скобеев», «Война и мир» с их типично русскими, глубокими по настроению и содержанию сценическими пейзажами. Художник создает яркие, многоплановые живописные решения, выражающие психологические нюансы оперы Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» и драмы М. Лермонтова «Маскарад», монументальный образ эпохи в трагедии В. Шекспира «Макбет» или брызжущие жизнерадостностью красок декорации, исполненные в традициях русского народного творчества к сказке С. Маршака «Умные вещи».

Призвание другого крупнейшего мастера советского театра Н. Акимова — главным образом сатирический и комедийный жанры. Колко ироническая изобразительная манера художника, со свойственной ей резкой оконтуренностью предметов обстановки и костюмов, придает замыслам Акимова характер ожившей на сцене сатирической графики — остроумной, подчас



беспощадно язвительной, порой исполненной подлинного трагизма.

Акимов — художник с большой изобретательностью и выдумкой. Он мастерски строит композицию на плоскости листа и в пространстве сцены. Умеет заставить «играть» на сцене придуманные им вещи, формирующие стиль постановки. Оживляет предметы, совмещая вымышленное и реально существующее и с одинаковой мерой серьезности преподнося то и другое зрителю («Свадьба Кречинского», «Дело», «Тень»).

По-своему преломлялась линия сатирической драматургии в творчестве В. Степановой, А. Родченко, С. Юткевича, В. Татлина, Б. Эрдмана, М. Левина; проявляли находчивость и остроумие в обобщении существенных черт и жанровых особенностей подобных спектаклей и многие художники младшего поколения.

Заметный вклад в эту область театрального искусства внесли художники-сатирики Кукрыниксы. В их эскизах костюмов к спектаклям «Клоп» (спектакль оформлен вместе с А. Родченко) или «Город Глупов» они, говоря словами С. Эйзенштейна, следовали принципу выделения «характера из многослучайности» и создали живые персонажи будущих актерских прообразов на сцене.

Большую роль в театре играли художники-станковисты. Они обогатили и украсили общую картину декорационного искусства: в Российской Федерации это крупнейшие живописцы и графики — П. Кончаловский, К. Юон, А. Лентулов, П. Кузнецов, В. Фаворский, Н. Ульянов, Е. Лансере, К. Петров-Водкин, Ю. Пименов, А. Гончаров; на Украине — А. Петрицкий, Н. Бурачек; в Грузии — Л. Гудиашвили, С. Кобуладзе, Т. Абакалия; в Армении — М. Сарьян. Их имена неизменно напоминают нам о самобытных и ярких театральных постановках, одухотворенных талантом их создателей.

Декады искусства и литературы союзных и автономных республик СССР, проводимые в Москве с 1936 года, свидетельствовали о подъеме различных видов национального искусства, в том числе и о достижениях художников, работавших в театре. Примеры тому — это великолепные декорации к операм «Алмаст» и «Давид-бек» М. Сарьяна, отличающиеся неповторимой легкостью замыслов, глубиной проникновения в историю, силой художественного обобщения, той особой слитностью природы и архитектуры, которые звучат в спектакле в едином смысловом и эмоциональном ключе; это замечательные декорации А. Петрицкого к операм «Тарас Бульба», «Черевички», «Богдан Хмельницкий» и превосходные по живописи костюмы художника А. Тимина к бурятской опере «Энхе-булататор» и многие другие.

Развитие новой и переосмысление старой национальной драматургии расширяли рамки творческих инте-

ресов художников театра и обогащали своим искусством друг друга. Очень важной для их политической зрелости оказалась работа над пьесами М. Горького. В 30-е годы горьковская драматургия особенно широко завоевывает подмостки театров. «Враги», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Варвары», «Зыковы» прочно вошли в репертуар театров нашей необъятной страны.

Советский театр, начиная с 30-х годов, проявляет неослабеваемый интерес к драматургии В. Шекспира. Своего рода «шекспириана» свидетельствовала о сложении нового этического и эстетического представления о поэтике великого драматурга.

Декорации В. Фаворского к «Двенадцатой ночи» (МХАТ II) обобщили опыт в создании веселого, жизнерадостного комедийного спектакля, опирающегося на народные традиции. В решении художника не было места бытописательству и подражанию эпохе в духе иконографических образцов. Но было то чувство внутренней свободы и гармонии, того изящного целомудрия и поэтичности, которые сделали этот спектакль одним из шедевров советского искусства.

Шекспир стал «пробным камнем» для многих художников. И. Гамрекели, А. Тавадзе, Г. Гуния, А. Тышлер, Н. Альтман, В. Рындин, С. Вирсаладзе, Н. Шифрин и другие мастера постоянно обращались к его творчеству; каждый из них по-своему — и притом блестяще — разрешал стоящие перед ним задачи.

Трагической атмосфере декораций Н. Альтмана противостояли прозрачные, светлые и поэтические художественные образы Н. Шифрина к комедиям Шекспира, где правда и вымысел, игра в театр и реальность причудливо переплетались, увлекая зрителя всепобеждающим жизнелюбием и мягким лиризмом.

На драматургии Шекспира своеобразно раскрылся романтический склад дарования А. Тышлера, которому оказались особенно близки философские аспекты шекспировской драматургии. Но что особенно важно, художник опирался на традиции народного театра. «Шекспириана» Тышлера — особый мир, мыслимый как замкнутый пластический образ, как театр в театре, где художник определяет и форму, и характер действия, передает в особенностях живописного решения психологическое состояние актера.

Единая установка, приподнятая над планшетом сцены в «Короле Лире» или «Ричарде III», напоминает то двухъярусный дом-шкатулку, опирающуюся на деревянные кариатиды, одетые почти так же, как персонажи трагедии; то замковые башни с химерами, покоящиеся на конусообразных кирпичных основаниях, или галереи с лестницами и шестами, увенчанными головами казненных, окружающие помост — историческую арену действия.

Параллельно с работой художников в драматическом театре складывались принципы декорационных решений на музыкальной сцене. Здесь господствующим направлением с конца 20-х годов стала живописно-объемная система декораций, определившая на многие годы структуру зрительных образов оперного и балетного спектаклей.

Роль новатора в разработке живописно-объемной системы декораций принадлежит Ф. Федоровскому — живописцу огромного темперамента. Его стихия — оформление оперных постановок, отличавшихся повышенной звучностью красок и весомостью архитектурных масс, зрелищностью. Художник обладал чувством музыкального ансамбля, вообще свойственным русской театральной традиции.

Федоровский почти целиком посвятил себя работе над русской музыкальной классикой в Большом театре. «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко», «Хованщина» и другие произведения композиторов «Могучей кучки» были постоянным источником его творческого вдохновения.

Крупно и широко написанные в свободной живописной манере, эпические и монументальные декорации Федоровского воссоздавали на сцене облик древнерусской архитектуры, яркие картины уклада прошлой жизни русского народа и окружающей его природы.

Одновременно с Федоровским в русле этой быстро сформировавшейся традиции работали такие известные мастера, как М. Бобышов, С. Николаев, В. Ходасевич, А. Константиновский — плеяда художников, достигших в ряде постановок блестящих результатов.

Живописно-объемная система декораций оказалась более устойчивой и менее подвижной, чем другие системы, как, впрочем, и вообще традиции музыкального театра. Иной раз пассивные подражания манере Федоровского приводили к громоздкой парадности, к тем непомерным излишествам, среди которых не было места художественной простоте, правде образов. За пышным декоративным убранством в такого рода постановках тонуло содержание и истинная народность великих творений русских композиторов.

Высокий патриотизм, чувство гражданского долга и беззаветной преданности Родине одухотворяют лучшие работы художников театра в годы Великой Отечественной войны. Многие из них сражались в частях Советской Армии и в народном ополчении. Некоторые отдали свои жизни в боях с фашистскими захватчиками. Иные продолжали напряженно работать в театрах в условиях эвакуации — на Урале, в Сибири, в республиках Средней Азии. Правдивость и жизненность декорационных решений стали основным критерием театральных художников.

Пьесы советских драматургов во многом определили особенности театрального искусства в этот период. «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова — патриотические постановки, над которыми работали В. Дмитриев, В. Рындин, Б. Волков, П. Вильямс, Н. Шифрин, И. Федотов. С огромной силой были выражены в спектаклях гордость за советский народ, прекрасный в своей самоотверженной борьбе, боль за погибших советских людей, взывавших к возмездию. Приподнятые и обобщенные образы, мужественные и героические, были исполнены редкой драматической мощи. Обостренность восприятия и полная отдача духовных сил художников сообщали особую взволнованность и глубину как драматическим, так и музыкальным спектаклям, созданным ими в те суровые годы.

Декорации В. Дмитриева к «Кремлевским курантам» Н. Погодина с их точными и выразительными подробностями, помогающими поэтически возвысить образ В. И. Ленина в спектакле и вместе с тем показать окрыленную романтикой гражданской войны Москву — как центр борьбы с врагами Страны Советов — все это глубоко затрагивало мысли и чувства зрителей, вселяло в них уверенность в победу над фашизмом. В спектакле «Сталинградцы» Ю. Чепурина Н. Шифрин создал в декорациях своего рода художественный монумент — обобщенный и в то же время документально достоверный.

Ощущение решающих судьбу страны исторических событий пронизывает декорации С. Юнович к «Нашествию» Л. Леонова, В. Козлинского к «Юности отцов» Б. Горбатова, оформление Е. Коваленко и В. Кривошеиной пьесы Вс. Вишневского «У стен Ленинграда». Острые приметы военных лет находят место в суровых и лаконичных декорациях В. Татлина к «Глубокой разведке» А. Крона, в работах А. Константиновского, С. Вишневецкой и многих других художников. В историческую летопись о Великой Отечественной войне вошли глубоко пережитые художником П. Вильямсом декорации к «Победителям» Б. Чирского и к «Великим дням» Н. Вирты.

Тема величия и красоты Родины, защиты отечества присуща декорациям художников, работавших в тот период над классическим репертуаром. Шедевром советского театрального искусства останутся декорации В. Дмитриева к операм П. Чайковского «Орлеанская дева» и С. Прокофьева «Война и мир», осуществленные им в первые годы после войны.

Тема защиты Родины продолжает волновать воображение художников в послевоенные, мирные дни. Памятником мужеству советской молодежи стал монументально-героический спектакль Московского театра драмы «Молодая гвардия» в декорациях В. Рындина



(режиссура Н. Охлопкова). Огромный красный стяг, то вздымающийся вверх, то скорбно опускающийся книзу, то гордо реющий как знамя победы, воспринимался зрителем не только символом Родины, но и емкой изобразительной метафорой, отражающей драматические оттенки действия.

Событиям Великой Отечественной войны много позднее будут посвящены оперы С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», И. Держинского «Судьба человека», К. Молчанова «Неизвестный солдат», драматический спектакль «Брестская крепость» и другие. Художники В. Рындин, Н. Золотарев, Ф. Нирод, С. Юнович нашли новые оригинальные образы и решения.

И как бы гимном воспрявшей земле и советским людям, восстановившим из руин города, прозвучат живописные сценические пейзажи Ю. Пименова в «Степи широкой» и в «Весеннем потоке», оказавшиеся намного значительнее и глубже, чем сами пьесы.

На долгом пути декорационного искусства были трудности и ошибки: пресловутая теория «бесконфликтности» в драматургии, повлекшая за собой в оформлениях бескрылую описательность; попытки свести роль художников театра к бездумному повторению пройденного; порой боязнь театральной условности, несправедливо отождествлявшейся с безыдейным формотворчеством. Подобные явления имели место в конце 40-х — начале 50-х годов.

Решения XX съезда КПСС, направленные на неуклонное и последовательное осуществление ленинских норм и принципов во всех областях нашей жизни, способствовали более глубокому, разнообразному и плодотворному использованию возможностей метода социалистического реализма.

Пристальное внимание к духовному миру человека во всей его неповторимости, многогранности и сопричастности к историческому этапу развития страны вызвало к жизни новые сценические образы, отличающиеся поэтическим обобщением. Начиная со второй половины 50-х годов, заметен подъем в творчестве прославленных мастеров театра. Режиссеры и художники старшего поколения заново прочли и пережили многие пьесы и инсценировки и нашли им более глубокую и современную сценическую интерпретацию.

Так, событием в жизни советского театра оказалась постановка «Поднятой целины» М. Шолохова в Центральном театре Советской Армии. В этом спектакле художник Н. Шифрин достиг редкой живописно-пластической выразительности декораций, доносящих до зрителя эпическую интонацию спектакля.

Не случайно возник повышенный интерес и к революционной пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия», вновь поставленной почти восьмьюдесятью театрами страны.

«Оптимистическая трагедия», осуществленная Г. Товстоноговым в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина, сыграла важную роль в утверждении принципов современного героического спектакля. Декорации А. Босулаева, переключаясь с ранним оформлением этой пьесы В. Рындиным, сохранили масштабность темы. Дорога, крытая серым солдатским сукном, по которой идет революционным маршем первый регулярный морской полк, стала своеобразным символом спектакля. Для последнего десятилетия характерно также широкое обращение театров к драматургии В. Маяковского, в частности к его сатирическим пьесам «Баня», «Клоп», «Мистерия-Буфф». Постановки режиссеров Н. Петрова, С. Юткевича, В. Плучека возродили несколько заглохшую традицию, занявшую опять видное место в театрах страны.

Подобные спектакли были не единичны, а вызваны общей волной нового творческого переосмысления классического драматургического наследия, потребностью решения новых художественных проблем, связанных со сценическим воплощением современного репертуара.

Заслуженное признание снискали замечательные постановки Г. Товстоногова пьес Ф. Достоевского, А. Грибоедова, А. Чехова, М. Горького, в которых он не раз выступал и режиссером и художником («Горе от ума», «Мещане» и другие). В этих спектаклях режиссура связывает сложную духовную сущность героев с исторической перспективой и современной художественной мыслью, неотрывной от глубокого восприятия окружающего мира.

Этот мир предъявляет более высокие требования и к художникам театра. Не случайно в новом творческом аспекте раскрываются, например, работы Г. Мосеева (декорации к спектаклям «Разлом», «Я отвечаю за все») с их страстностью и силой гражданственных идей. Обретают широту дыхания и декорационные замыслы Е. Ладыженского, показавшего эмоциональную наполненность и неповторимость живописно-пластического решения разных спектаклей («Дума про Опанаса», «Поднятая целина»).

Много изобретательности и творческого вдохновения в драматических спектаклях проявила колорист С. Юнович, блеснувшая рядом работ в музыкальном театре («Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже» и др.). Когда художница обращается к русским легендам и сказкам, ее живопись строится на тонких нюансах, мягких переходах цвета, а когда посвящается остродраматичным ситуациям, то становится экспрессивной, напряженной, подчас монохромной. Ее декорации к спектаклям «В глухом переулке», «Добрый человек из Сезуана» или «Трем сестрам» — сценичны,

театральны и вместе с тем всегда индивидуальны в выражении «зерна» каждой пьесы.

Достигает полноты выражения и искусство И. Сумбатшвили. Легкие, словно едва намеченные немногословной графикой декорации к пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» и монументальный образ Древней Руси в «Смерти Иоанна Грозного», до предела скупой и вместе с тем использующий пространство сцены для пластической характеристики действия, говорят о способности художника к перевоплощению, о его поисках современного языка и стиля постановки. Все большее проникновение в особенности драматургии свойственно работам А. Васильева с их настойчивыми поисками театральных приемов для выражения внутренней жизни героев. Его сценическая интерпретация пьес Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, а также произведений современных драматургов заострила внимание на создании общей атмосферы, мотивирующей психологию и поступки людей, побудила шире использовать красноречивые возможности театральной живописи, в том числе и живописной проекции, начиная от спектакля «Дали неоглядные» и кончая сложным духовным миром персонажей в «Преступлении и наказании».

Творческой энергией, богатством художественного воображения и новизной находок отмечены театральные работы П. Лапиашвили, живописный и самобытный дар которого опирается на исконные традиции грузинского искусства. На этой основе созданы и суровые, мужественные декорации к опере «Арсен» и необычные по пластической разработке сценического пространства и красоте живописного решения интерьеры в спектакле «Пиросмани».

Стремление постигать новое, не повторять себя, а находить взволнованный поэтический строй спектакля присущ И. Севастьянову, обогатившему ряд оперных постановок музыкальных театров Новосибирска и Ленинграда. Немало содержательных страниц, изящных и остроумных, вписано в советское декорационное искусство театральными работами В. Козлинского — художника чрезвычайно оригинального, тонкого, острого.

Разнообразен круг интересов Б. Кноблока, в последние годы с увлечением оформлявшего Всемирные фестивали молодежи и студентов, Всемирный конгресс женщин в защиту мира и большие концерты, требующие особого композиционного дара в организации столь грандиозных массовых зрелищ.

Одухотворенностью отличается яркое и талантливое искусство С. Вирсаладзе, говорящее о широте диапазона художника, о его даре подчинять свое воображение и колорит содержанию музыкальной драматургии. Но симфоничность тончайшей живописной гармонии Вирсаладзе не расцвечена многословной палитрой.

В ней присутствуют сдержанность и благородный вкус. Вирсаладзе «извлекает» из эпохи ее дух и стилевые особенности, претворяя их согласно собственному видению и щедрой фантазии.

Ширма бродячего восточного народного театра в «Легенде о любви» и белоснежные тюлевые занавесы для симфонического балета «Спящая красавица», решенного в традициях парадных дивертисментов XVIII века; сказочное путешествие по елке — от реальной до гигантских размеров — в «Щелкунчике» и суровые камни, тяжелые своды и фрагменты архитектуры древнего Рима в балете «Спартак» — каждый раз декорации Вирсаладзе создают среду, определяющую эстетический и философский смысл спектакля, каждый раз — это образное открытие художником партитуры композитора языком живописи, художником, для которого режиссура талантливого балетмейстера Ю. Григоровича неразрывна с его замыслом.

Целостность художественного решения спектакля свойственна и работам В. Рындина. С середины 50-х годов его особенно увлекают возможности живописи в сочетании со строгими деталями оформления, светом, проекцией, фактурой новых материалов. Обогащение декораций цветом при общем остром пространственном видении спектакля в целом усилило лирико-поэтические, а порой психологические акценты в замыслах художника. Однако единый конструктивный принцип решения декораций в драматических («Ярмарка тщеславия», «Любовь Яровая», «Медяк») и музыкальных постановках остается и на этом этапе основным идейно-смысловым «ключом» в их трактовке. Доведенный до символа изобразительной метафоры, этот принцип входит органичным художественным компонентом в обобщенный образ спектакля. Призвание Рындина — масштабные, героические темы, позволяющие развернуть монументальные полотна, в том числе и в музыкальном театре, которому он отдает предпочтение последние годы. Творчество художника отличается многообразием сложных и простых, но всегда продуманных театральных приемов.

Например, объемные стальные знамена, установленные на подвижном наклонном круге на фоне писанных горизонтных занавесей в опере «Мать» служат и порталом, и кулисами, и непосредственным элементом действия, организующим пространство сцены, и вместе с тем торжественным символом спектакля, посвященного памяти борцов за свободу. В опере «Судьба человека» проецируемые на занавеси монохромные декорации в сценах фашистской оккупации чередуются с «цветными» эпизодами — воспоминаниями героя о мирной жизни. В опере «Октябрь», посвященной великому Ленину и революции, нарядный серебристый занавес, как бы сотканный из потока света, торже-



ственно вводит зрителя в исторический спектакль, одновременно выполняя функции и портала, и части оформления, непосредственно связанной с действием, и своего рода «цезуры» при перемене картин. Наконец, в полную меру зрелищные постановки опер «Война и мир», «Дон Карлос», «Сказание о невидимом граде Китеже» и многие другие работы с их четкой конструктивной основой образного замысла — свидетельство напряженного творчества мастера в Большом театре (режиссеры И. Туманов, Б. Покровский).

В сферу общественного внимания все больше и больше входит творчество художников Российской Федерации. Н. Медовщиков, Э. Гельмс, А. Тимин, И. Сперанский, Н. Ситников, В. Людмилин, М. Арсланов, Г. Имашева заняли достойное место среди своих коллег.

Достигает расцвета деятельность художников театра в союзных республиках. Не замыкаясь в русле узконациональных проблем, обогащая передовым мировоззрением различные виды народного искусства, они творят в широком русле социалистического реализма.

Один из самобытных отрядов многонационального советского декорационного искусства составляют художники Грузии, наделенные острым театральным видением. С. Кобуладзе, И. Аскурава, Д. Тавадзе, Д. Какабадзе, развивая традиции И. Гамрекели, П. Оцхели, всегда согласуют стиль постановки, чувство эпохи с особенностями грузинской природы, фактурой и цветом ее гор, земли, с особенностями народного представления о красоте. В Украинской ССР вслед за А. Петрицким, А. Хвостовым-Хвостенко, В. Меллером, М. Уманским, Ф. Ниродом, В. Косаревым вступило в строй новое пополнение художников — А. Волненко, В. Борисовец, П. Злочевский, Л. Альшиц и много других. В Белорусской ССР — С. Николаев, О. Марикс, П. Масленников.

В основное ядро профессиональных художников театра республик Средней Азии и Казахстана прочно вошли А. Торопов, И. Вальденберг и Д. Ушаков, А. Ненашев, И. Исмаилова, Ш. Шарахимов, С. Миленин, Х. Аллабердыев, Н. Фуфыгин, М. Шипулин.

Огромная заслуга в развитии театрально-декорационного искусства Прибалтики принадлежит таким художникам, как А. Лапинь, В. Палайма, О. Скулме, В. Пейль, Э. Вардаунис, Г. Вилкс, И. Суркявичюс, В. Хаас, Р. Сонгалайте-Бальчиконене, Ю. Янкус и другим.

Рамки вступительной статьи к альбому не позволяют охватить со всей полнотой разнообразные явления советского театрально-декорационного искусства. О многом сказано кратко. Не один десяток различных спектаклей был оформлен за эти годы и ленинградскими художниками — М. Бобышовым, Т. Бруни, Д. Поповым, С. Манделем, и москвичами — Б. Эрдманом, К. Кулешовым, С. Шевалдышевой, А. Лушиным, Е. Фрадкиной.

Огромная работа проделана художниками детских театров. Иллюстрации альбома отражают деятельность только некоторых их представителей. Между тем, с первых лет Советской власти и по сей день эти театры вместе с многочисленными кукольными театрами стали одной из самых популярных форм художественного воспитания. Нельзя не вспомнить первых энтузиастов-пропагандистов кукольных театров — художников Н. и И. Ефимовых, Л. Шапорину-Яковлеву, Е. Данько, не назвать имя руководителя Центрального театра кукол С. Образцова, а также художников, работающих на этом благородном поприще, — В. Андриевича, Б. Тузлукова, М. Артемьева, К. Беклешову — в Москве; М. Артюхову, Е. Якунину, И. Павлович — в Ленинграде; И. Ходырева — в Ижевске; М. Бострэма — в Саратове; Н. Казбеги, И. Мдивани — в Тбилиси; И. Шенгофа, А. Ноллендорфа — в Риге.

Творческой зрелости достигла ныне плеяда художников, непосредственно воспитанная выдающимися мастерами советского театра. Они работают над постановками, идущими в Москве и Ленинграде, а также во многих театрах других городов, способствуя подъему идейно-художественного уровня советской декорационной школы. Разносторонне одаренные, смело мыслящие, эти художники зарекомендовали себя достойными преемниками обширного наследия советской художественной культуры. Выступая со своим видением и пониманием театральной формы, они тяготеют к широте художественных обобщений, несхожим, неизменно образным решениям. Их исканиям сопутствуют и новые разнообразные задачи режиссеров В. Плучека, Б. Равенских, Л. Михайлова, балетмейстеров О. Виноградова, И. Бельского и других постановщиков, уделяющих большое внимание художественному облику спектакля. Эта традиция находит поддержку как в давно сложившихся театральных коллективах, так и во вновь образованных театрах — в «Современнике» (главный режиссер О. Ефремов), Театре драмы и комедии на Таганке (главный режиссер Ю. Любимов). При этом художники сохраняют свою индивидуальность.

Можно всегда узнать работы Н. Золотарева по особой живописной манере исполнения, глубине замыслов, театральности и вместе с тем по зыскательности к себе их автора. Режиссер (Л. Михайлов) и художник по-новому прочитали народную музыкальную драму «Борис Годунов», поставленную Тбилиским театром оперы и балета имени З. Палиашвили. Избежав постановочной пышности, порой еще свойственной оперным спектаклям, художник создал суровый, полный трагедийного звучания декорационный образ, развернув события оперы на центральном помосте-станке, напоминая Лобное место на Красной площади. Концентрированность действий помогла показать историче-



скую эпопею крупным планом, со всей сложностью ее противоречий и психологической глубиной.

Удачей Золотарева стали и декорации к опере «Вирина» (режиссер Л. Михайлов). Художник воспринял глазами нашего современника размах и пафос, преобразующую действенную силу революционных идей. В напряженности цветового строя и динамичности ритма проступают характерные черты нового времени. Они органично вписались в общий принцип оформления, решенного свежо, масштабно, приподнято.

Притягательной силой обладают работы М. Мукосеевой, наделенной ярким воображением, тонким лиризмом, фантазией, юмором. Художница свободно владеет «секретами» театральной живописи. В ее руках она бывает драматичной, построенной на ударных локальных цветовых пятнах («Шестое июля»), или легкой, создающей взволнованно-одухотворенную атмосферу, несмотря на то что на сцене обыгрывается минимум прозаичнейших предметов («Мой бедный Марат»). Художница передает поэтический мир чувств и представлений героев, проникаясь народной основой сказок («Японские сказки»).

Философское постижение спектакля отличает наполненные мыслью и эмоциями декорации молодого мастера Т. Сельвинской. Логике их пространственного решения отвечает «выисканность» цвета. Причем световая гамма часто разыграна художницей как бы в пределах одной октавы. Образ эпохи, среда, люди, показанные в той или иной пьесе («Аттракционы», «Зыковы», «Правда и кривда»), осмыслены Сельвинской через масштабное соотношение конкретных событий с общими тенденциями времени, которое подсказывает, в свою очередь, ритм, эмоциональный настрой и стиль постановки в целом.

Искусно владеет фактурой простейших материалов В. Зайцева. Она делает из них на сцене подлинно театральные произведения искусства (декорации к «Каса Маре» и к «Подснежникам»). Напряженностью, драматичностью живописно-пластических образов обращают на себя внимание декорации В. Шапорина («Село Степанчиково», «Кремлевские куранты») — художника, способного поднять большие исторические пласты народной жизни. Много своеобразного в декорациях М. Плаховой, Т. Гусевой, М. Курилко, П. Кириллова, в костюмах В. Араловой и многих других художников, репродукции с работ которых помещены в настоящем альбоме.

Наконец, за последние годы активно выступает талантливая когорта самого младшего поколения художников театра. Переосмысливая достижения всех видов искусства и используя разные сценические приемы, они извлекают новые возможности из цвета, света, фак-

туры и т.д. Мы видим их декорации на подмостках крупнейших театров нашей страны. За рубежом они достойно представляют советское театральное декорационное искусство. Разнящиеся по вкусам и наклонностям, эти художники силой молодости и таланта, безусловно, вносят новую, свежую струю в современную практику декорационного искусства.

Одни из них продолжают развивать живописную традицию. Красива тонкая живопись В. Левентали, в которой современность и острота образов выражены в самом аспекте видения природы, монументальности панорам и всего окружения человека, в использовании света в декорациях как образного носителя, помогающего одно живописное решение увидеть в нескольких эмоциональных ключах. Внутренняя свобода в подходе к драматургии, самостоятельность ее трактовки, неиссякаемая фантазия, воображение — все это делает значительным явлением такие работы живописца, как «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Хованщина».

В русле современных живописных направлений развивается творчество В. Серебровского, отмеченное глубиной мысли, сосредоточенностью, смелостью и вместе с тем требовательностью в выборе сценических средств, будь то декорации к пьесе «Фунт мяса» А. Кусани, «Конец — делу венец» В. Шекспира или к «Мертвым душам» Н. Гоголя. Ярким живописным дарованием отмечены сценические образы и костюмы М. Соколовой. Другие художники охотнее прибегают к многообразным возможностям искусства графики. Так, богатство графического языка и подчеркнутая заостренность формы спектакля отличают работы Б. Мессерера, умело интерпретирующего русский и иностранный лубок, использующего неожиданно простые средства художественного выражения («Подпоручик Киж», «Сирано де Бержерак», «Три мушкетера»). Обыгрывание черно-белой фактуры — излюбленный прием Э. Стенберга, извлекающего из нее эффектные сценические возможности. Своеобразна лаконичная декоративная манера В. Доррера, склонного к гротеску. Острую подачу деталей, краткие, но выразительные штрихи, через которые проступает общее, характерное, неразрывное с пластическим образом декораций в целом, можно заметить в работах С. Алимова и М. Ромадина, А. Тарасова.

Синтетическое искусство театра требует от художника таланта живописца, графика, ваятеля, архитектора. И театральность мышления включает в себе подобную многогранность, которая позволяет художникам разрешить труднейшие задачи, каждый раз возникающие вновь при оформлении нового спектакля. Достаточно сослаться хотя бы на украинского художника В. Кравца, в одном случае выступающего трибунопублицистом («10 дней, которые потрясли мир»), в другом — мастером изобретательных юмористиче-



ских персонажей для кукольного театра («Божественная комедия» И. Штока).

Иные стремятся по-своему использовать принцип единой сценической установки. Убедительное тому доказательство — мужественное, темпераментное дарование художника Д. Боровского, который вместе с В. Клементьевым создал декорации к «Катерине Измайловой» на сцене Киевского театра оперы и балета имени Т. Шевченко. Это оформление, вобравшее в себя концентрированный образ кондовой Руси с ее беспроблемным домостроевским укладом жизни, можно считать одним из самых значительных решений в сценической жизни оперы Д. Шостаковича.

Определился круг интересов, выросло мастерство молодых художников Средней Азии и Казахстана — М. Юлдашева, Х. Икрамова, А. Алмамедова, В. Арефьева, М. Сыдыкбаева, А. Хайдарова, художников Армении — С. Арутчяна, М. Аветисяна, Г. Варданяна и других.

Свежестью и самобытностью, истоками национального народного творчества привлекают декорации грузинских художников М. Бердзенишвили и М. Малозония. Целенаправленны поиски сценической выразительности и у своеобразного творческого «трио» — О. Кочакидзе, А. Словинского и Ю. Чикваидзе.

Порадовало успехами театрально-декорационное искусство Азербайджана, нашедшее в лице Т. Салахова, К. Мамедова, И. Саидовой ярких представителей этой области художественного творчества.

Обращает внимание строгость подхода к драматургии эстонской художницы М. Кюла, особенно в ее декорациях и костюмах к «Гамлету», сделанных с большим художественным тактом и пониманием природы театра. Удачны костюмы Л. Рооса, исполненные тонкой иронии и юмора, работы художницы Н. Мей и многих других. Искусство талантливых молодых художников характеризует возросшая живописно-пластическая культура. Она является результатом не только высокого профессионального уровня, которого достигло современное поколение художников, но и вдумчивого отношения к театру, к способам дальнейшего обогащения образной системы мышления.

Огромный отряд художников театра — от старшего поколения до подрастающей смены — составляет органическую часть многонациональной художественной культуры нашей страны. Художники театра, обогащаясь связью с жизнью, устремлены к решению новых творческих проблем, к новым свершениям. Их практическая деятельность подтверждает еще раз высказанную много лет назад мысль А. В. Луначарского о том, «что почти с самого начала нашего революционного театра сильнейшей его стороной оказалось театрально-декоративное искусство». Пятидесятилетие Советской власти художники театра встретили во всеоружии своего мастерства. Они подарили зрителям незабываемые сценические образы, пронизанные жизнелюбием и глубокой верой в человека.

Е. КОСТИНА