

**TEATR**

**8**

**1967**



М. Пожарская

## Художники в Манеже

«Революция сказала театру: театр, ты мне нужен!» Эти слова Луначарского были эпиграфом театрального раздела выставки «Декорационное искусство Советского Союза», развернутой с 7 марта по 10 апреля в Центральном выставочном зале Москвы. Показать, как художники сцены на протяжении полувековой истории многонационального советского театра отвечали на призыв Революции, — эту задачу ставили себе организаторы выставки. Она была итогом пути, пройденного декорационным искусством, торжественным парадом сил этого участка художественного фронта. Она была и школой, обогащавшей новыми знаниями в области одной из самых увлекательнейших творческих профессий.

Год юбилейный — год отчетный, на очереди все новые и новые выставки, сроки их действия жестки. Наша выставка давно уже закрыта, и в здании Манежа выставлены совсем другие экспонаты. Но нам, устроителям выставки декорационного искусства, все еще трудно представить себе пространство Манежа в новом облике, все кажется, что по-прежнему в сумраке вводного зала светятся краски панно, а дальше, за тусклым блеском зеркал, вправленных в белое лепное кружево орнаментов головинской декорации к «Маскараду» (давно погибшей, лишь фрагмент был специально восстановлен для выставки), раскрывается отдел ретроспекции, пройдя через который, мы попадем в громадный зал, где перед нами предстанут работы современных театральных художников всех республик нашей страны.

Такой выставке не было еще никогда — ни по количеству участников (800 художников!), ни по количеству работ (около 4000!), ни по территориальному (весь Советский Союз!), ни по временному (50 лет!) охвату. Комплектовать выставку и разрабатывать ее экспозицию было

трудно. Одной из основных сложностей (до конца так и не преодоленной) была настоятельная необходимость самоограничения. Для экспозиции раздела Российской Федерации ВТО предоставило фойе Дома актера — там разместился филиал. Но колоссальный объем выставки, повлекший за собой множество технических осложнений и неполадок, был все же не главной трудностью. Найти принцип экспозиции, приемы показа, отвечающие специфическим задачам театрально-декорационного искусства, — решение этой задачи потребовало наибольшей затраты сил. Художники разговаривали на выставке языком образительного искусства, представленные ими эскизы и макеты были настоящими художественными произведениями, имеющими самостоятельную ценность. В то же время за ними

тоялись в далекие путешествия по всему миру, в Монреаль, Сан-Паоло, Прагу: выставка вызвала большой интерес со стороны зарубежных гостей и на нее поступило много заявок.

Попробуем же мысленно вновь пройти по ее разделам, вспомнить, о чем существенно важно она говорила.

Итак, мы стоим в начале отдела ретроспекции на блестящем паркете площадки Головиной декорации к «Маскараду», Торжественная, парадная зрелищность эскизов Головина, тяготеющих к гонзаговским высотам, разливает в симфонию цвета трагическую тему драмы Лермонтова. Это кульминационный пункт развития сценической декорации предреволюционной поры. Спектакль, созданный Мейерхольдом и Головиным на рубеже двух эпох, со всей

И. Милотин.  
«Борис Годунов».  
Эскизы костюмов.  
Театр Московского Совета рабочих депутатов, 1918



Г. Мосеев.  
«Маскарад».  
Эскиз декорации.  
Театр имени Е.в. Вахтангова, 1941

должна была вставать и живая практика современного театра, и летопись его полувековой жизни, то есть основные этапы всей истории советского театра.

Как выковывались и оттачивались отличительные свойства советской школы театрально-декорационного искусства, как набирало оно силу, каков был поступательный ход его роста, и должна была рассказывать выставка.

Сейчас ее экспонаты вернулись либо на привычные свои места в экспозициях и запасниках музеев, либо в мастерские художников и частные собрания. Другие отправились или го-

его пышностью и сумрачным блеском, стал как бы символом мира, уходящего в прошлое.

Непосредственно в поле нашего зрения попадает скульптурная белая группа (неокрашенное дерево) — перепоясанное меридианами и параллелями земное полушарие, корпус скорее корабля, чем ковчега, взрезающего торосы льда — сценические площадки. Это своеобразный памятник первой пьесе о революции — «Мистерии-буфф» Маяковского, выполненный одним из старейших художников театра В. Киселевым (участником оформления мейерхольдовской постановки 1921 г.). А на обратной

стороне фрагмента декорации «Маскарада» мы найдем эскизы самого Маяковского к этой его пьесе — задорные, сатиричные. В просвете рядом — эскиз Л. Чулыгова к балету «Красный вихрь». Дома-коробки с узкими рядами окон, но алая мостовая между ними на перекрестке улиц горит яркой пятиконечной звездой, сразу меняя характер пейзажа, вызывая в воображении многоголосый гул толпы демонстрантов, трепетание знамен на ветру. Впереди — эскиз Ю. Анненкова к массовой инсценировке «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади Петрограда в дни празднования Октября в 1920 году и его громадное фотоувеличение. Какой разительный контраст с декорацией Головиной! Уже в самом начале экспозиции сталкиваются две эпохи, два мира. Новые формы, рожденные революционной действительностью, врываются в театральное искусство.

Экспозиция 20-х годов дает ощущение нескончаемого разнообразия исканий, несхожих по результатам, но коэффициенту полезного действия, во захватывающего своим необычайным творческим размахом.

Новое содержание, новые воззрения на мир, ритм дыхания революционной действительности не только помогали рождаться новым формам

театра, но и старые «традиционные» формы наполняли иным звучанием. В разных аспектах, приемах, средствах осуществлялось воздействие революционной действительности. Она переросла и вытеснила и зритель и самих художников. Активность, непрерывность творческого горения, энтузиазм преобразований — характернейшая черта времени — приобщила художников к событиям большого общественного значения, которыми жила страна. Подводя итог исканиям первого революционного пятилетия, П. Марков писал, что в этот период «театр принял на себя мужество строить небывалые театральные формы и петь небывалые песни» и «все соблазны театральных теорий, казалось, воплотились в живую конкретность; книжные странички и лирические мечтания реализовались в ряде спектаклей... Искусство этой поры было искусством «перелома, итогов и мечтаний. Но музыка театра стала музыка революции».

За эскизами и макетами И. Нивинского («Принцесса Турандот», «Эрик XIV»), А. Лентулова («Демон», «Сказки Гофмана»), Г. Янулова («Принцесса Брамбилла», «Царь Эдип»), Н. Альтмана («Гадюбка», «Уриэль Акоста»), В. Дмитриева («Зорин», «Стенька Разин»), Эуген Несчастный», «Дальний звон»), А. Экстер

## Размышления у стендов

Борис Мессерер

По существу, мы впервые смогли так широко и полно познакомиться с работой художников в театре, кино и телевидении на недавно закрывшейся выставке в Манеже. Прекрасно, что наконец была такая выставка. Несмотря на то, что по-настоящему важной, интересной и полезной эта выставка стала для специалистов — художников, искусствоведов, — мне думается, что она имела и огромное значение, выходящее за рамки сугубо специальных задач. Поэтому она и привлекала внимание широкой общественности.

В связи с этим мне хочется сказать несколько слов о спе-

цифике работы художника в театре.

Я различаю две грани в нашем творчестве. Одна заключается в том, что работу театрального художника как сопоставителя спектакля публика оценивает в полной мере лишь тогда, когда она **смотрит** спектакль — из зрительного зала. Это несомненно наиболее полное и правильное представление о нашей работе, так сказать итог этой работы.

Но этому итоговому моменту предшествует длительный период собственно работы художника по созданию спектакля. Он начинается с эскиза будущего оформления, продолжа-

ется в макете и затем — во время исполнения декораций и костюмов в натуре. Эскиз, как правило, отличается от того, что будет воспроизведено на сцене, он сильно трансформируется при воспроизведении. Поэтому в эскизе должно видеть зрительный, живописный образ будущего действия, дающий лишь эмоциональный толчок восприятию спектакля в процессе работы над ним. И вот, когда художник выставляет свои эскизы на выставке, открывается вторая грань его творчества, особая грань профессионального мастерства. Здесь театрального художника судят уже на профессионально-художественном уровне, по законам и критериям изобразительного искусства, хотя в этих эскизах всегда учитывается и утилитарная сторона дела.

Мне кажется, что выставка продемонстрировала это высокое профессиональное мастерство художников театра, дала

(«Саломея», «Ромео и Джульетта»), А. Веснина («Благовошение», «Федра»), Б. Матрушина («Евгений Онегин»), И. Рабиновича («Карменсита и солдат», «Лизистрата»), работами Фердинандова, Ходасевич, Якужиной, Левина, раскрываются многие события театральной жизни, работа режиссерской мысли таких мастеров театра, как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, С. Радлов... Выдержавшая испытание временем образная сила лучших работ этого периода имеет своей основой сотрудничество крупных режиссерских и художнических индивидуальностей. И это — первый вывод, на который наталкивает обзор выставки.

Существовали органичные связи между отдельными режиссерами и художниками, связи, спемтированные общностью взглядов, увлеченностью общими задачами. И все-таки многие крупные художники часто работали в различных театрах. Тем большее распространение получал приобретенный ими опыт, усиливались возможности взаимодействия и взаимообогащения. Имена Веснина, Экстер, Якулова наиболее органично соединены с именем Таирова, но эти художники работали и с другими режиссерами, на других сценических площадках — в Малом театре или в МХАТ 2-м, бывш.

Корша, бывш. Опере Зимина и т. д. Дмитриев был художником первого спектакля Театра РСФСР I, БДТ и Ленинградской оперной сцены, работал и с Мейерхольдом, и с Радловым, и с другими режиссерами. «Когда перелистываешь театральные журналы последних пяти лет, когда видишь снимки и зарисовки постановок и по ним воскресает сам спектакль, делается жутко от сознания той вихреподобной быстроты движения, с которой несется наша театральная жизнь», — писала в 1924 году Н. Гиляровская, один из первых исследователей советского декорационного искусства. (Ей принадлежит заслуга собирания и обобщения его опыта и постановки ряда существенных проблем его развития.) В одних театрах художник становился «душой и создателем» новых открытий, в других сила сложившихся традиций властно подчиняла его своим требованиям. Малый театр чуждался «моды и увлечений» и воспринимал новые достижения лишь «когда отстоится порыв и достижение натски новаторства». Театр бывш. Корша предоставлял свои подмостки для разнообразных экспериментальных поисков, быстро, хотя не всегда органично и глубоко, откликаясь на все новое. Путем психологической жизненной правды шел Художественный театр, сдержанный и

возможность широкой публике ознакомиться с творческими процессами, протекающими в период подготовки спектакля. Но не учитывать, что эскиз все-таки имеет лишь относительное касательство к будущему спектаклю, — невозможно. Гораздо нагляднее и понятнее макет, максимально приближающий посетителя выставки к будущему оформлению сцени.

Эскизы, особенно современных спектаклей, на выставке воспринимались часто безотносительно к театру, тем более что многие из них были написаны специально для экспозиции. Эти эскизы жили как бы отдельно от театра, говорили, чаще всего, о живописном мастерстве и живописной фантазии декоратора и редко — о его истинной пригодности в театре, умения работать со сценическим пространством, пластическими объемами и т. п. Выставочный эскиз прежде всего бросается в глаза красо-

той. А как же быть со спектаклями, где нет и не может быть такой чисто живописной, декоративной расцветки?

Тут возникают серьезные претензии к нашей театрально-искусствоведческой критике, которая предпочитает или вообще обойти работу художника в подобном спектакле, или отдалаться общими словами.

А ведь самыми трудными для художника становятся именно такие спектакли.

Из собственной практики я знаю, что трудности работы над таким вот «неброским» оформлением иногда рожают принципиально новые решения. Они становятся этапом в творчестве лично для художника, а для критики эталонным считается совсем другой спектакль, в котором может быть просто удачно соединились оформление с драматургией, режиссурой, музыкой, исполнением и т. д. И обидно бывает, когда выстраданное, найденное с огромным трудом решение

остается без внимания критики.

У меня был спектакль «Гусиное перо» в театре имени Ермоловой. Там просто нельзя было делать «яркого и зрительного образа». В трех скучных, серых стенах учительской на кругу выежали к зрителю в неожиданных ракурсах то класс, то учительская, то пионерская комната и т. д. Вот и все. Но для меня лично это было наиболее сложное и удавшееся оформление.

«Красный» спектакль сделать легче, это своего рода праздник в творчестве художника. И, видимо, не случайно на выставке в общем мало работ художников, занимающихся повседневной работой...

Будет очень хорошо, когда критика начнет заниматься исследованием творчества художника в самых разных спектаклях на самые разные темы, когда работа художника будет рассматриваться с учетом всех нелегких ее условий...

осторожный в работах своей «метрополии». Зато смело экспериментировали его драматические и музыкальные студии. Сложившиеся эстетические концепции режиссуры определяли ход декорационных поисков и взаимоотношений с художником в театрах Мейерхольда и Таирова.

В отделе ретроспекции зритель встретился с этапными произведениями, обозначившими «узловые» моменты развития декорационного искусства. Для того чтобы акцентировать на них внимание, мы прибегали к различным приемам показа: «Лизистрата» Рабиновича, «Двенадцатая ночь» Фаворского, «Молодая гвардия» Рындина, «Мой друг» Шлепянова были представлены не только макетами или эскизами, но и укрупненными моделями, примерно в три четверти натуральной величины. Вращались белые

колонны на синем фоне «Лизистраты», возвышались на приподнятой площадке тонкие, легкие колонки «Двенадцатой ночи», алело зная «Молодой гвардии», высоко вздымалась фигура Ильича на фоне панорамы строительства в «Моем друге»... Декорации вписывались в экспозицию, сообщая ей свой, особый, театральный характер. Крошечный макет симовской декорации сцены «На колокольне» совмещался с фотоувеличением знаменитой мизансцены спектакля МХАТ, помогая почувствовать монументальный его масштаб, революционную пафетику. Специально были реставрированы или заново восстановлены погнбшие и пришедшие в ветхость макеты: «Царь Эдип» Якулова, «Великодушный рогоносец» Поповой, ряд макетов «внесцениого» оформления спектаклей Реалистического театра и многие другие.

Экспозиция демонстрировала и работы, не занимавшие столь значительного места в историческом процессе, но ценные по своим художественным качествам, дополняющие наше представление о размахе исканий, о широком круге художников, соприкасавшихся с театром. Здесь было много неожиданного даже для специалистов. Мало кому были ранее знакомы эскизы Фешнина к «Кармен», Малюгина к «Грозе» и «Борису Годунову», обширный цикл эскизов к набросков к декорациям, костюмам, гримам байроновского «Кайна» скульптора Андреева, эскизы Петрова-Водкина к «Женитьбе Фигаро» и «Дневнику сатаны», эскизы Нивинского для «Голема» в Габиме, Петрицкого к «Северным богатырям», Альмана для парижской постановки «Бронепоезда 14-69», групповой эскиз костюмов придворных, сделанный Н. Ульяновым для пьесы Булгакова «Мольер», не получивший осуществления на сцене, но поразительный по образной экспрессии.

Ошеломляет обилие обрушивающихся на нас творческих зарядов мысли и эмоций, сохранивших свою силу и энергию до наших дней. Вряд ли можно назвать сценические принципы и приемы, оставшиеся неиспробованными, неисследованными нашим театром. Сценическая живопись Головина в «Женитьбе Фигаро», Н. Ульянова и П. К. Кончаловского в «Кармен», поразительная по мощи, темпераменту цвета «Кармен» Федоровского, «Виринея», «Волки и овцы», «Блоха» Б. Кустодиева, «кубистическое барокко» в эскизах костюмов Экстер к «Ромео и Джульетте», «кубистическая готика» А. Веснина в «Благовещении». Архитектурно-скульптурные декорации Фердинандова и Якулова (различные решения пространства в макетах к «Царю Эдипу» для Опытного-Героического и театра бывш. Корша), Гамрекели — к «Анзору». Конструкции Шестакова, Поповой и т. д. И вот что симптоматично. Делая попытку в этом

Кукрыницкы.  
«Клоп».  
Эскиз  
костюма.  
Театр  
имени  
Вс. Мейерхольда,  
1929



перечислении разграничить принципы «живописной» и «архитектурно-пространственной» декорации, испытываешь затруднения. Материал сопротивляется, не хочет укладываться в узкие рамки классификации (легко поддаются «изоляции» лишь более менее «чистые» конструкции («Озеро Люль» и «Великодушного рогоносца»). «Живописная» декорация не может существовать вне объема и пространства, «архитектурная», живя вне пафоса и кулис, тем не менее использует воздействие цвета, сочетаний его с фоном, гаммой костюмов и т. п. Это взаимодействие естественно, и оно обладало тенденцией к усилению, ибо определялось задачами искусства сцены, синтетическое по своей природе. Только путь к этому синтезу у каждого художника — свой. В первые пореволюционные годы внимание к решению пространственных задач на определенный период приобрело большую экспансию, как реакция на господство живописи в предшествующий период. Освоение пространства сцены по горизонтали и вертикалям в 20-х годах занимает центральное место, оно воспринималось как более новаторский, «современный» подход художника к созданию зрительного образа спектакля. Как известно, примеров «чистого» конструктивизма в истории советского декорационного искусства можно найти немного: «Великодушный рогоносец» Поповой, ее же «Земля дьбом», «Озеро Люль» Шестакова, «Человек, который был четвергом» Веснина да еще «Копилка» Эрдмана — одна из самых ранних, сейчас забытых, работ. Но и эти конструкции были не очень «чистыми». В постановке фарса Кромельника крутились крылья ветряка, локализуя место действия «на мельнице», в декорациях Шестакова и Веснина сновали лифты, светились экраны, возникал образ западного города. Пробразом конструкции Эрдмана была башня Эйфеля, а кран в «Земля дьбом» был подвешен.

Сейчас уже невозможно придерживаться одностороннего отношения к конструктивизму, не видеть того ценного, что он дал искусству. Мейерхольдовские спектакли 20-х годов, осуществленные с Половой, Шестаковым, Шлепяновым, Степановой, Родченко, — это настоящее исследование сценического пространства, открытие его возможностей и динамики. За короткий период в несколько лет был пройден путь от оголенной сцены к применению трансформируемых установок, подвижных щитов («Д. Е»), кольцевых тротуаров-транспортёров («Мандат»), единой декорации («Ревизор») с выезжающими на просцениум фурками — площадками действия. Эти приемы, безусловно, обогатили наш театр. Но потерпел крах принцип внеобразности, самодовольного техницизма. Он изживался и практикой

самого Мейерхольда, который не только вставал против многочисленных бульваризаторов, насаждавших бездумные «выгородочные» декорации (увы, столь привлекательные сегодня для некоторых художников), но и пересматривал собственные опыты.

В театре 20-х годов происходил мощный синтезирующий процесс. Задачи создать искусство, способное отразить закономерности революционной действительности, показать новое в жизни общества, заставляли оттачивать метод реализма, всесторонне обогащать его. Сильное своей чуткостью к жизненной характерности, умением передать обаяние жизни, психологию человека, искусство художников МХАТ. Малого театра должно было освободиться от мелочей, научиться мыслить обобщенно, масштабно. Художники «левых» на-

Кукрыниксы  
«Клоп».  
Эскиз  
костюма.  
Театр  
имени  
Вс. Мейерхольда,  
1929



правлений должны были высвободиться из пут самодовлеющего эстетизма, холодной рационалистической абстракции.

Влюбленный в эскизы А. Головина, Станиславский настойчиво ведет художника к усилению специальных контрастов в «Женитьбе Фигаро». Добродушная ирония лубка в «Блохе» сменяется у Б. Кустодиева в «Волках и овцах» и особенно в «Голубях и гусарах» злой сатиричностью. Н. Крымов в «Горячем сердце» при внешнем сохранении традиционных форм живописной декорации «стужает» реальное до гротескового звучания. «Жизнеподобные» декорации «Бронепоезда 14-69» у Симова наполняются внутренним пафосом больших обобщений. Н. Акимов в «Разломе» применяет принцип киноадаптации, смелые, ракурсы, помогая обнажить внутренние конфликты пьесы. Братья Г. и В. Стенберга с помощью простой и строгой композиции ширм и контрастов света создают удивительнейший образ капиталистического города. В. Рындин в «Оптимистической трагедии», сохраняя атлетические формы конструкции, находит приемы ее конкретизации, помогает спектаклю обрести накал огромной политической страсти.

Процесс синтеза вовсе не вел к нивелировке

богатых в своей разности направлений, как это полагали и полагают сейчас некоторые. А. Луначарский возражал против такой точки зрения еще в 1931 году: «Я не сомневаюсь, что... пролетарское искусство будет весьма разнообразно — и не только в смысле различия жанров, но и в смысле различия основных приемов... Часто говорят о том, что особенность физиономии театров, их характерность поблдеела, они стали похожи друг на друга. В сущности, иначе и быть не может. Поскольку все театры становятся постепенно пролетарскими...» Но он разъяснял, что это единство не приведет к безликости, так как и в рамках пролетарского искусства будут существовать две основные линии, два пути — психологического реализма и искусства «стилизующего», использующего средства гиперболической, карикатурной, открыто и подчеркнуто тенденциозно видоизменяющей формы действительности.

30-е годы продолжают развивать найденное в предшествующий период. Условно-метафорическое решение зрительного образа получает дальнейшее утверждение на сцене. От «Лизистраты» Рабиновича, названной Станиславским «квинтэссенцией Элады», тянутся нити преемственности к «Двенадцатой ночи» Фа-

## Вадим Рындин

Для меня одно из сильнейших впечатлений Всесоюзной выставки — представленное там творчество Владимира Дмитриева. Вспоминая его удивительные произведения, я думаю и о не вошедших в экспозицию эскизах, в частности об одной великолепной работе. Речь идет об эскизах Дмитриева к вахтанговской постановке «Человека с ружьем». Ведь это первый спектакль, где талант выдающегося актера Шукина был создан сценический образ Владимира Ильича. И ленинская тема прозвучала там сильно и художественно-значительно в замечательных дмитриевских эскизах Смольного, кабинета Ленина...

Что же это за мастер был? Впервые, до сих пор как-то странно говорить о Дмитриеве в прошедшем времени — так трепетно, так живо сегодня все, что создал этот величайший из наших художников театра. Ведь что ни эскиз — то открытие глубин, о которых мы даже не подозревали. Вот, скажем, любимая им, все время привлекавшая его тема: «Бесприданница» Островского.

Какое смелое, какое поразительное проникновение в самое существо трагической судьбы героини, в мир образов драмы, в настроение каждого эпизода! Знаменитый эскиз — Лариса, одетая в красное на красном фоне, — по своей экспрессии, безусловно, может быть поставлен рядом с шедеврами изобразительного искусства, — мне всегда тут вспоминается врубелевская «Гадюшка». А эскиз первой картины: Волга с неохватными глазом просторами... Ведь это не только «Бесприданница», но сама Россия

с ее широтой, с ее щедрой и чистой душой, с ее могучими силами и неисчерпаемыми возможностями. Даже в нашей большой пейзажной живописи мало кому удавалось создать такой глубокий, такой типичный национальный образ.

А рядом — другая Русь. Дальняя, но живая для Дмитриева старина в «Великом государе» — живописная роскошь Грановитой палаты, холодный жемчуг волн северного моря близ алого государственного шатра, золотое, лучезарное узорочье терема Марии Нагой. И — пленительная Русь «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февродии», эта жемчужина мирового декорационного искусства по проникновенности раскрытия содержания, по высокой обобщенности, которая придает эскизу ценность самостоятельного художественного произведения.

Мне кажется, что у Дмитриева во многих эскизах есть нечто античное в смысле классиче-

ворского, к «Ричарду III» и «Королю Лиру» Тышлера, к более поздним «Гамлетам» Н. Альтмана и В. Рындина.

Театр продолжает поиски и открытия, оставаясь лабораторией сценических исканий, из которой черпает декорационное искусство всего мира. Экспозиция раздела 30—40-х годов показала ряд макетов, примеров «внесценической декорации», осуществлявшейся Мейерхольдом, а затем Охлопковым в сотрудничестве с художниками — Эль Лисицким («Хочу ребенка», неуспешная постановка ТИМ), Штоффером («Железный поток», «Разбег») и Кюблом («Отелло», «Трактирщица», «Кола Брюньон», «Аристократы» на сцене Реалистического театра). Проблема театра-арены, расположенного среди зрителей, сейчас очень занимает деятелей зарубежного театра, и представленный на выставке материал вызвал оживленный интерес со стороны тех из них, кому привлекла на ней побывать.

Художники современной зарубежной сцены испытывают сейчас обостренное внимание к проблеме так называемого «тотального театра», театра, отвергающего участие в нем всех других искусств, оставляющего актера наедине со зрителем. Практика работы советской режиссуры ставила вопрос соотношения сцени-

ческой обстановки с актером как вопрос центральный. Но решала его иначе. И Таиров, и Вахтангов, и Мейерхольд, и Станиславский утверждали примат актера. Какими бы различными путями они ни шли, они не отвергали взаимодействия актера с окружающей его сценической средой, находя в этом плане неистощимо разнообразные связи, утверждая синтетическую природу театра.

В спектаклях Мейерхольда господствовала «режиссерская» декорация — режиссер заменял живописца, оформление было как бы проекцией режиссерской мысли, порой теряя обаяние пластической завершенности. Но это был лишь определенный этап исканий, а не их конечный пункт. В театре Таирова господствовал художник, эстетизированное арлецине. Но направление развития этого театра шло в сторону большей строгости и большей содержательности внешних средств, к углублению внутреннего содержания. Станиславский многие годы жизни посвящал поискам «незаметной» декорации, не играющей самодовлеющей роли, но помогающей актеру как живой, кровно с ним связанный активный фон. В этом смысле интерес представляют эскизы В. Дмитриева к «Мертвым душам», над которыми художник работал вместе со Станиславским.

ской, ясной завершенности. И эта законченность классики самым замечательным образом уживается с новаторским существом творчества художника. Вот почему Дмитриев обладал редким умением так повернуть давно известную тему, так неожиданно раскрыть давно известную пьесу. Пример тому — исключительно своеобразное решение «Реализора», истолкованного с такой силой и глубиной, какой не увидишь, пожалуй, ни в чьем ином решении. И такой он всегда — новый, неожиданный, поразжающий. Мне вспоминается самый конец войны, когда на Всесоюзной выставке появились его эскизы к «Грозе» (ими потом воспользовался театр Вахтангова). Опять-таки то был новый, непривычный, чуждый мелкого, обидногого правдоподобия и в то же время неповторимо достоверный Островский. Весь классический русский репертуар Дмитриева, любимые им авторы — Островский, Чехов,

Горький — не случайно показаны на выставке эскизами «Последней жертвы», «Трех сестер», «Егора Булычова», то есть спектаклями, вошедшими в историю советского театра. Сейчас, с дистанции времени, особенно ясно видишь тот поистине великий вклад, который внес Дмитриев в развитие отечественной декорационной школы. Примечательно, что где бы ни работал Дмитриев — в драме, опере, балете, — везде он оставлял яркий, но подластный ходу времени след. Везде на десятилетия вперед предвосхищал новаторские достижения художников будущих поколений.

В его декорациях к оперным спектаклям — от «Дальнего звона» до «Бориса Годунова» — заключен принципиально новый подход к оформлению оперного спектакля, во многом предугаданы те нормы и принципы изобразительного воплощения музыки, которые только сейчас, в 60-е годы, утверждаются на

наших сценах. Его «Пиковая дама» с трагической, траурной «Зимней канавкой», цветистым блеском бального зала, мрачным интерьером игорного дома по справедливости считается нашей классикой.

Одна из ранних его работ — оформление пьесы Верхарна «Зори» (кстати, именно эта выставка открыла нам раннего Дмитриева) — доказывает, как чутко, как импульсивно улавливал Дмитриев манеру режиссера, стилистику драматурга, как в раннем периоде творчества художника уже содержались все предпосылки к тому Дмитриеву, которого знали по спектаклям МХАТ, театра Вахтангова, Большого театра.

И, наконец, еще одно произведение, занимающее особое место в экспозиции. Макет неуспешливой постановки «Гамлета», над которой Дмитриев работал в 1941—1944 годах. Этот макет является своего рода памятником Гамлету по скульптурности, тающей в

Работы Дмитриева были представлены и в самом начале экспозиции, и на стенах театра Мейерхольда, и в конце раздела ретроспекции, так как его творчество связано со всеми этапами развития нашего театра с 1917 по 1948 год — год смерти художника. Лучшие работы Дмитриева удивительно выдержали испытание временем. Через какие бы увлечения различными стилями он ни проходил, образная мысль всегда подчиняла прием, прорывалась к живым эмоциям. Необычайная чуткость к индивидуальности драматурга или композитора, способность к углубленному и в то же время расширительному истолкованию темы — эти качества Дмитриева можно проследить от его ранних декораций до лучших работ последнего периода. Симультанная установка для «Стенки Разина» соединяет воедино и крепостные стены города, и ладьи с парусами, и узорные шатры татарского стана. В мажорности ее цвета есть какая-то удаля, свойственная песне Каменского. Сдвиги плоскостей, зажавших пространство комнаты чердака, взметнувшиеся снизу силуэты домов и хребты крыш в «Эугене Невестном» несут драматизм темы о жертвах войны. Глядя на эскиз к опере Шрекера «Дальний звон», можно только поражаться великолепному мастерству

композиции молодого художника (Дмитриеву было тогда 25 лет), сумевшего разворотом арок, вздымающихся над пролетами мостов и мостиков, передать ощущение Венеции (в которой он, кстати сказать, никогда не был). Скупые суровые линии в эскизах к «Борису Годунову» (1928) и насыщенным ощущением легенды, музыки, проникновенностью чувств краски «Китежа» (неосуществленная работа конца 40-х гг.)...

Не удивительно, что Немирович-Данченко, встретившись с Дмитриевым в работе над «Беспредвищицей», которая не увидела света, затем соединил с ним свои самые принципиальные искания — во «Врагах», «Анне Карениной», «Трех сестрах», «Гамлете», мечтал с Дмитриевым осуществить постановку «Антония и Клеопатры». Но не случайно также, что первые шаги в творчестве Дмитриева связаны с Мейерхольдом, а в последние годы своей деятельности Мейерхольд вновь соединился с ним в работе над «Пиковой дамой». Я сознательно говорю о Дмитриеве подробно, чем о других художниках. В его творческом облике воплотились многие черты, характеризующие тип художника советского театра, мыслителя и режиссера, обладающего редкостным чувством подлинно сценической правды.

недрах черной, обшитой лестницами, окаймленной крепостными зубцами, глыбы. Да, это памятник, который таит нерасказанное. И само творчество Дмитриева — бескомпромиссное, одухотворенное, исполненное порыва к свету, к гармонии, — достойный художника памятник, образованный его мечтами, реализованными и неуспешными. А впрочем, не хочется думать о памятниках, думая о Дмитриеве. Его наследие интересно и живо сегодня, будет интересно всегда, и ход лет принесет еще не вполне оцененным произведениям Дмитриева победу полную, истинную и заслуженную.

## Борис Кноблук

Только месяц блистала эта ослепительная сокровищница искусства. Месяц она была подлинной достопримечательностью столицы.

Мы уже говорим: была. Выставка закрыта. Она нигуда не едет, нигуда не перемещается. Она разобрана. Сокровищница возвращаются в свои места заточений: в папки, сейфы, хранилища — обитать свой новый срок. А у входа в Манеж по инерции все еще толпится молодежь, не веря произошедшему. Да, молодежь! Именно она была основной массой зрителя. Именно ее главным образом притянула к себе эта необычайная выстав-

ка. Необычайная своим сконцентрированным густотом искусства. Вырвавшееся на свет, самое живое из живых искусств, — искусство театра — показало свой многообразный путь, неиссякаемый темперамент, глубокую культуру и совершенное мастерство. Со стен выставки ошутимо-реально воскресали и низвергались на зрителя образы спектаклей, философские и постановочные решения. В этом триумфальном шествии театрального искусства принял участие десятник «Ревизоров», «Оптимистических трагедий», «Гамлетов», «Борисов Годуновых». Драматургия Горького, Чехова, Вишневского, Погодина, Маяковского — вся русская, советская и зарубежная классика. Как на ладони ошутимо реально, виден стал весь 50-летний путь нашего театра, стало ошутимо ясно, чем дорог нам и чем значат наш советский театр, в чем его мировая известность и слава. Со-

Сейчас нередко приходится сталкиваться с неверной, односторонней оценкой искусства 30—40-х годов. Период этот трактуется как время, когда якобы были растеряны завоевания прошлых лет и ничего не приобретено. Я думаю, выставка убедительно опровергала эту точку зрения. В самом большом зале раздела ретроспекции были представлены осуществленные в эти годы работы Федоровского, Сарьяна, Петрицкого, Гагркекли, Оштели, Вильямса, Пименова, Козлянского, Арапова, Быбашева, Мосева, Акимова, Тышлера, Волкова, Рындина, Шифрина и еще многих художников, обладающих ярко выраженной творческой индивидуальностью. Их эскизы и макеты — свидетельство того, какие новые черты обретает искусство декорации в названное время.

С начала 30-х годов художники последовательно обогащают свое мастерство использованием живописи. Это возвращение живописи на сцену было необходимо театру, расширило сферу его эмоционального воздействия. Живопись вновь стала той почвой, которая питала реалистическое мастерство художников. Традиции национальной декорационной школы, традиции Коровина и Головина, которым в период увлечения конструктивизмом гро-

зила опасность быть утерянными, возродились и развились по-новому. Их утверждали на сцене музыкального театра Федоровский и Сарьян, позднее, с конца 30-х годов — Юнович, Вирсаладзе, Севастьянов и другие. Театр вновь засверкал всеми многоцветными красками своих одежд. Живописные занавесы, порталыные обрамления, плано становились и комментарием к действию — то ироническим, то лирическим — и принципиальным элементом сценической формы, подчеркивающим театральную условность зрелища.

Но важно и другое. Владение живописью помогало находить более тонкие поэтические приемы воздействия. Художники овладели искусством психологической декорации. Они научились работать более тонко, более углубленно — в этом они далеко ушли от своих предшественников и в этом была их сила. Они научились постигать поэзию и обаяние реальной жизни, возвышать и обострять правду факта до художественного символа. Именно поэтому в это время могли заново родиться на сцене образы Толстого и Чехова.

В это же время были найдены новые, ставшие «классическими», решения пьес Горького и Островского, Гоголя, Шекспира, Мольера. Это время, когда в спектаклях «Гибель ас-

поставляя эти громады искусства со всеми впечатлениями от гастролей зарубежных театров, еще так недавно потрясавших московского зрителя, поражаешься неожиданным выводам: эти решения либо уже давно осуществлены советским театром, либо являются производными от традиций нашего искусства.

Огромная тяга к культуре, жажда сближения с искусством, неожиданность «открытия» для себя сферы и специфики искусства театрального художника заставляли многих из молодежи приходить на выставку не один раз. Этот фактор «открытия» особенно ясно прозвучал на выставке. Именно новизна эстетических впечатлений, неожиданное открытие огромной галактики взаимодействующих искусств поражало и увлекало зрителя. Яркие беседы-вспышки, стихийно возникавшие на выставке, — свидетели глубокого интереса к ней.

Театральные художники в силу особенностей своей профессии — собиратели впечатлений, люди с обостренной зоркостью. Приятно было видеть и наблюдать их состояние, походку, сосредоточенность, внимание и, наконец, огромное уважение к демонстрируемому искусству. Как мгновенно обрастал плотным кольцом любой из нас, отвлечшийся на случайно заданный вопрос, и как настоятельны были просьбы продлить разъяснения, как благодарно-трогательны были расставания с этими импровизированными группами-экскурсиями...

Зрителя поражало огромное разнообразие возможных решений, многогранность путей искусства театра, огромное число индивидуальностей — создателей советского театра, биография театров, эволюция творчества отдельных художников.

Но выставка была «открытием» и для самих художников.

Как будто всем все было известно: и Головин, и Бенуа, и Экстер, и Веснин, и Рабинович, и Дмитриев, и Вильямс, и Шифрин. Было известно все увидевшее и все сегодняшнее искусство, все имена художников и их работы. Но нет! Знать их отдельно или видеть их искусство, собранное вместе, — вещи разные. Выставка связала времена, имена и все сегодняшние проблемы театрального декорационного искусства. Наглядна оказалась преемственность традиций. Ясно стало видно, кто на чем стоит и почему искусство одного художника увядает, а искусство другого, проверенное временем, воспринимается сегодня также живо, как и прежде. Видно, кто — действительный открыватель, а кто уже в который раз изобретает не раз осуществлявшиеся решения. Неумолимо ясны выводы. Невозможно болтаться в воздухе и дрыгать современными ножками — такое искусство (если

кадры», «Человек с ружьем», «На берегу Невы», «Кремлевские куранты», «Мать» Шифрип, Дмитриев, Рылин и многие другие художники находят обобщенные, наполненные патетикой воплощения темы. Поэтическое воспроизведение современной действительности, быта советского человека получает одухотворенное раскрытие в творчестве Пименова. Над темой Отечественной войны работают все художники театра, внося в нее страстность ненависти, веру в победу, бодь сердца. Сейчас молодые художники зачастую склонны видеть в эскизах к спектаклям, созданным в годы войны, излишнее «жизнеподобие», «натуралистичность». Вероятно, им трудно себе представить, какое эстетическое звучание приобрела тогда на сцене жизненная, почти документальная достоверность фронтовых будней, какая кровная связь устанавливалась между сценой и зрительным залом на тех спектаклях...

В лучших работах советских художников утверждалась и развивались принципы «изобразительной режиссуры». Образность утверждалась на основе широкого использования пространственно-объемных и живописных средств. Был сделан новый шаг на пути к синтезу. Нельзя на весь этот период распространять

черты ограниченности, действительно проявившиеся в конце 40-х годов, когда необходимое обогащение сцены живописью стало сводиться к пониманию декорации как увеличенной до размеров сцены станковой картины, когда отвергалась условность и возрождались на сцене пейзажи и павильоны доматовского периода, насаждалась иллюстративность и громоздкая описательность.

Искусство 50-х и 60-х годов развивалось под знаком всестороннего развития личности, раскрытия индивидуальных свойств таланта, раз-кообразования форм и приемов. Современный раздел выставки показал, что театр за последние годы прошел большой путь борьбы за реализм, за свое право говорить присущим театральному искусству образным языком. Всякий раз, входя в громадный зал, где перед нами разворачивалась экспозиция современного декорационного искусства республики Советского Союза, мы заново испытывали чувство потрясения размахом и мощью нашей культуры. Выставка поставила перед нами неотложную задачу освоения этого огромного многонационального опыта.

И в Российской Федерации, и в Закавказье, в Средней Азии, на Украине, в Прибалтике, в Белоруссии мы видим смелые поиски форм,

оно все-таки искусство) будет отброшено завтра же. И каким колоссом незлыбеюмо стоит, например, малютинский «Борис Годунов», — ибо стоит он на традиции, на преемственности искусства, на живом его восприятии, преобразованиях и вольности восхождения. И сколько таких открытий каждый театралный художник сделал для себя на этой необычайной выставке!

Как эта выставка сократила пути блужданий и исканий! То, что в легендах именовалось временем «расцвета», неожиданно оказалось временем огромной работы и борьбы, временем бурных исканий, провалов и взлетов. И то, что было искусством тогда, — осталось искусством и теперь. Оно учит? Да! Ориентирует? Да! И ориентирует на развитие, углубление, продолжение, а не на повторение.

Наряду с огромной общей культурой и эрудицией театралные художники поражают

умением видеть, решать и выражать на эскизе свою идейную и «формальную» (живописную или иную) концепцию. Сильной стороной выставки была именно эта сторона художественного выражения. Современный отдел театра, вопреки предвещаниям, прозвучал сильно и ярко. Традиции русской школы, труды ее лучших представителей живут органически в новых именах. Особенно сильна преемственность от Дмитриева, Петрова-Водкина, Кустодиева и других. Не было бы, наверно, «Виринея» чудесного художника Золотарева, если бы не было Дмитриева и Петрова-Водкина. И эта близость имен, лежащая в глубине понимания природы театра, с одной стороны, чистоты и национальной ясности и простоты — с другой, необычайно радуют.

Но в полной мере никто — ни зритель, ни искусствоведы, ни театроведы, ни тем более сами художники театра — не ус-

пели в катастрофически короткий срок не только разобратсья во всех проблемах, но просто осмотреться и оценить выставку как следует.

Даже тем, кто имел удовольствие и счастье держать в руках все принятые и неприятные к экспозиции работы, тем, кто более года внимательно изучал материал, даже тем стали ясны лишь общие очертания громады этого искусства. Недаром же все выставочные, обычно не слишком рьяно посещаемые его членами на других выставках, были здесь «кворумными» (!). Они превратились в интереснейшие семинары по живой судьбе родного театра со всеми его «открытиями» и «неожиданностями».

А для тех, кто больше других касался этих многотысячных листов, закрытие выставки через месяц после двухлетнего ее создания (финал без продолжения или перемещения в крупные культурные центры нашей страны) прозвучал как финал

применение самых разнообразных приемов, направленные на более полное раскрытие темы и ее самостоятельное истолкование. В работах последних лет изживаются черты, свойственные периоду, когда наш театр слишком жил «спасом» восстановления старого, когда использование конструкций и обаяние сценической условности становилось средством своеобразного «патажа». Иногда просто восстанавливались старые спектакли, иногда «цитировались» старые приемы. Это было оправдано, как утверждение права на освоение несправедливо вычеркнутого из истории театра опыта. «Оптимистическая трагедия» Босулаева и Товстоногова возродила на сцене конструкции, близкую решению Рындина и Таирова. Охлопков восстановил «Аристократов» в прежнем оформлении художников Кноблока, Гиевич и Корецкого. Но вскоре условность получила довольно широкое распространение как наиболее легкий путь создания «современного» оформления. Лучшие работы уже в 50-х годах опровергли эти заблуждения. Назову хотя бы «Гамлет», «Судьбу человека» Рындина, «Мистерию-буфф» Тышлера, «Отелло» Вирсаладзе, «Поднятую цепь» Шифрина. Глубокое и сложное ажурвание в материал приводило к поэтиче-

ским обобщениям. Именно эти качества развиваются в искусстве декорации сегодня. В огромном море, каким мне представляется экспозиция раздела современной декорации, я смогу выбрать лишь несколько примеров. Эскизы Н. Альтмана к «Отелло», его макет к «Гамлету»: артистизм исполнения сочетается с точным пониманием образной роли цвета и объемов. Хочется назвать совсем необычного «Гамлета» злонской художницы М. Л. Кюла, нашедшей острую трактовку образов в эскизах костюмов и впечатляющее решение в макете. Если здесь и сказалось воздействие декораций «Пира» П. Брука, то оно воспринимается как правомерное, ибо художница не подражает, но находит свое ощущение суровой атмосферы действия, ее современного звучания. Активно плакатный, открытый цвет у Г. Мосеева в «Разломе» и романтически насыщенная в своей сдержанности жизнь цвета в его макете к «На дне». Совершенно исключителен по силе впечатления, отобранным средствам, выразительности фактуры макет Д. Боровского к «Катерине Измайловой» (сделанный совместно с В. Климентьевым) и его же макет к «На дне», где сходство ночлежки с бароком концентрационного лагеря обнажает каторжную мерзость жизни. Многообразные возможно-

«Вишневого сада». Стоит в ушах звук топоров и неповторимый шум падающих под топором деревьев... Выезжают из служебных ворот Манежа грузожки с бесценным грузом, успевшим только раздражить любопытство широкого зрителя. Из месяца только последние две недели эффективными. Культурная Москва только-только узнала о выставке. Обычная «раскачка», слабая реклама, очевидно, виновной тому, что москвичи только к концу срока валом повалили на выставку. Стоунские «рецензенты» разбудили интерес уже к финалу, — поэтому все дни после закрытия у Манежа толпилась молодежь.. Выставка переросла свое название, но существу — это музейная экспозиция. Она выдержала экзамен на постоянную экспозицию — на звание постоянного музея декорационного искусства СССР. Выставка доказала, что такой музей необходим!

Театроведческие музеи (имени Бахрушина и музеи театров) не заменят и не должны подменять функции такого музея. Советское декорационное искусство доказало блестяще, что оно имеет право на такой музей — музей лучшей в мире декорации, по все времена служившей ориентиром и эталоном театральной культуры, — для всего западного театра, начиная с «Русских сезонов» в Париже и до наших дней. Живая, наглядная история этого вида искусства, доступная в любой момент как специалистам, так и широкому кругу зрителей, — сокращала бы пути блужданий и поисков, давала бы фундаментальные знания, в самом широком смысле слова влияла бы на развитие культуры, и молодежи главным образом.

## Василий Шапорин

Декорации должны быть такими, чтобы грамотный школьник-десятиклассник, взглянув на них, сразу мог бы сказать: это Достоевский, это, скорей всего, Тургенев, а вот это, очевидно, Чехов. На какого зрителя ни рассчитывай — необходимо передать обстановку действия и колорит пьесы. В театральном-декорационном искусстве единственно плодотворным является поэтому метод живописно-психологический, метод Дмитрия — Вильямса — Шифрина. Возьмите «Оптимистическую трагедию» Рындина. Я считаю Вишневого достаточно «характерным» драматургом, — а

сти для выразительных мизансцен предоставляются макеты Саркиса Арутюняна к «Ромео, Джульетте и теме», «Сейлским колдуньям». Подны драматизма эскизы П. Лапизавилли к «Пирсомани». Сдержанность колорита, обобщенность форм позволяют выделить фигуру актера, игру костюмов в декорациях к «Антонио и Клеопатре» Т. Салахова; можно только пожалеть, что на выставке не оказалось эскизов костюмов, что дало бы более цельное представление о спектакле. Совсем молодая художница Г. Парусникова находит неожиданное решение «Женитьбы», используя яркую сочность красок, «цветастых» жестких подносов. Белая на голубом фоне архитектура «Иоланты» в эскизах А. Лушина ассоциируется с красками керамики эпохи Возрождения. Несхожи между собой подходы А. Васильева и В. Шалорина к трактовке «Преступления и наказания»: первый раскрывает драматизм темы Петербурга сумрачной гаммой зеленовато-коричневых красок, ищет точного сценического принципа передачи «многостаяности» дворов-колодезь; второй усиливает до резкости, до грубости насыщенность цветовых контрастов, ломает немислимыми ракурсами привычные представления о решении пространства на сцене,

чтобы повысить ощущение страстной напряженности образов Достоевского.

Живопись, как воплощение в зрительных образах эмоциональной стихии музыки, естественно получает наибольший простор в декорациях оперы и балета. Но сегодня масштабная зрелищность, слияние всех видов искусства, возвышенная романтика образов, присущие музыкальному театру, соединяются с раскрытием логики драматического конфликта. Художники стремятся к тому, чтобы цветовая партитура спектакля становилась контрапунктом развивающегося в музыке содержания. Не создание отдельных картин, хотя бы и увлекательных гармонией красок и форм, но единый образ, развивающий тему. Здесь художники музыкального театра не прошли мимо того опыта, которым может обогатить музыкальную сцену театр драматический.

«Дон-Карлос» Рындиня, «Повесть о настоящем человеке», «Ворис Годунов» Золотарева, «Хованщина», «Ромео и Джульетта» Левентая, «Легенда о любви» Вирсадзе воздвигают музыку цвета. В то же время в основе каждой из этих работ — точно найденный сценический принцип, образ, богатый ассоциациями. Он в каждом случае индивидуален, трактуется условно-обобщенно, как «синтез

где у Рындиня передан характер именно этой пьесы? То же и с «Негром» Стенбергов. Я объясняю это тем, что конструктивизм вообще несколько безличен. Нельзя сочетанием голых конструкций и площадок передать разницу между личностью Тургенева и напряженностью, проблемностью Достоевского с обстановкой заплеваннх домов и лестниц. Недаром из конструктивистских работ сейчас смотрятся немногие. А работы Дмитриева волнуют всегда.

Дмитриев умел решать пространство не хуже, чем конструктивисты, но у него была в запасе еще яркая живописность, его композиционные решения были тесно связаны с сюжетом, с психологией действующих лиц, и каждый раз у Дмитриева был новый подход, потому что каждую пьесу он воспринимал во всем ее своеобразии. Иначе мы не имели бы его гениальных «Мертвых душ». Если художник не находит но-

вых живописных приемов для каждой новой пьесы — его работа быстро утратит ценность. Так, у Федоровского был и яркий, сочный цвет, и темперамент, но из одной работы в другую переходили его любимые лады, срубы, огромные бревна, и сейчас все это совсем не смотрится.

Красный цвет и «гравюрность» Мессерера, так подходящие для «Трех мушкетеров» и «Сирано де Бержерака», неприменимы, скажем, к Горькому. Впрочем, в том же «Сирано», хоть и хорошо передана эпоха, стиль пьесы, но опыт показывает, что стихи и дуэли требуют плоскости, а Мессерер выстраивает огромную лестницу.

Но более всего раздражает меня то, что я назвал для себя «бездумное эсперанто». Вот Эмбро, «Король Матиуш». Причем тут Польша? Причем тут вообще искусство театральной декорации? Бездумное эсперанто цвета! А Стенберг, на-

пример, тот в «Жизни Галилея» так же бездумно цветом пренебрегает. Тут подвлет, там подвлет, а где же Брехт? В «Дон-Кихоте» Дмитриева все увидели Испанию — Испанию в декорациях русского художника. «Лизистрата» Рабиновича — это Греция, может быть не Аристофана, но Греция, увиденная глазами русского художника. А где Польша в бездумном эсперанто Эмбро?

эпохи» — будь то средневековая Испания, дни Отечественной войны, древняя Русь, итальянское Возрождение, романтический Восток.

Большой отряд талантливых молодых художников составляет силу современного искусства в декорации. Многие из них работают и в кино, и в графике, и в книжной иллюстрации. Они борются за театральность, за экспрессивность сценических образов, отрицают натуралистический бытовизм и иллюстративность. Но во многих их работах слишком значительное место занимает стилизация прошлого, «игра в театр», любованье подчеркнутой остротой театральности, увлечение «балаганными» формами площадного театра. Преобладают интонации иронии. Распространение получили стилизованные формы игрушки, лубка, искусства примитивов. Создаются красивые вещи с большим вкусом и выдумкой. Но нельзя так сужать круг тем и круг чувств. Нельзя, борясь с фальшивой патетикой, уходить от тем героических, борясь с «бытовизмом», забывать о поэзии быта.

В жизни современного декорационного искусства есть сегодня свои трудности. Искусство оформления во многих театрах периферии (и не только периферии!) еще часто находится в руках художников, недостаточно подготовленных профессионально. Есть и другая сторона вопроса. Немалое число эскизов, впечатляющих «на листе», по сути дела нетеатральны. Эффектностью живописная иногда оказывается лишь видимостью сценичности.

Живописное своеобразие эскиза не всегда включает в себе театральную потенцию, способность сохранить свои ценные качества на сцене во взаимодействии с актером, светом и т. д. На выставке было немало красивых, но неуспешных на сцене работ. Всегда ли это результат несчастливо сложившейся судьбы художника или есть в этом своя справедливость?

В то же время мы не смогли представить на выставке целый ряд спектаклей, сыгравших значительную роль в жизни театра последних лет. Достаточно назвать «Три сестры» Юнович, «Смерть Иодана Грозного» Сумбаташвили, «10 дней, которые потрясли мир» Тарасова. В эту категорию попадают и многие спектакли, связанные с современностью, где декорация живет средствами света, динамической сменой элементов. На плоскости листа передать эту жизнь сложно, иногда невозможно, а макеты в действии с изменяющимся освещением пока остаются почти недостижимой мечтой.

В нашем искусстве сегодня есть все предпосылки для развития принципов, за которые боролся наш театр на своем полувекном пу-

ти. Но всегда ли всеобъемлюще осваивается его опыт, делаются из него необходимые выводы? Не подходим ли мы зачастую к этому опыту односторонне, забывая о важнейших чертах, получивших утверждение в лучших работах прошлого и настоящего времени? Выставка помогла это осмыслить.

Она показала — путь советского художника театра это путь борьбы за всемогущее и всеобъемлющее искусство реализма. Открытие неизведанных возможностей сцены — его неотъемлемое качество, но не самоцель. В глубокой идейной направленности, в единстве жизненной, социальной и театральной правды — живое утверждение традиций советского декорационного искусства, его могучая сила.

Кукрыниксы.

«Клоп».

Эскизы

костюмов.

Театр

имени

Вс. Мейерхольда,

1929

