

TEATP

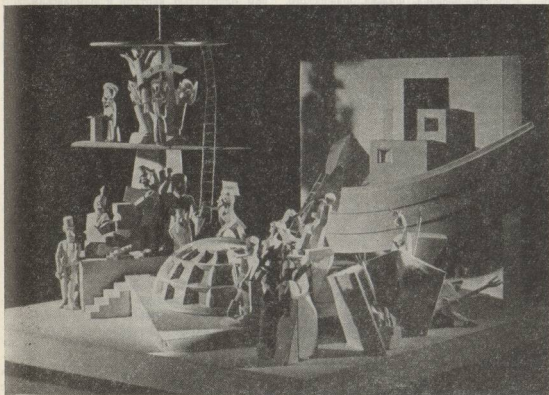
8

1967

50 лет театральной декорации

А. Михайлова

Заметки о выставке



В. Киселев.
«Мистерия-
буфф».
Макет
декорации.
Театр
РСФСР 1,
1921

Такая выставка собиралась впервые. Она должна была подвести итоги работы художников советского театра за полвека. Она представляла театрально-декорационное искусство всей страны, всех ее республик. Первый раз художникам театра и кино был отдан весь Манеж.

Как делать такую экспозицию? Как показать пройденный путь, если он огромен и сложен? Этого никто не знал.

Странное зрелище представлял собой Манеж за несколько дней до вернисажа.

Он пуст, но наполнен какой-то напряженной и непонятной работой.

Мотки кабеля и шлагата; подрамники, подмакетники, странные каркасы; стекла и тряпки на полу; зияющие дыры там, где станут макеты...

Среди этой свалки, которая только-только начинает приобретать какие-то внутренние формы, люди двигаются как-то медленно, испеша.

Все это почти неправдоподобно. Станным образом не зябнет с тем, что до открытия выставки осталось несколько дней. Кажется, надо куда-то бежать, что-то тащить, торопиться, нервничать!

Груды эскизов, повернутых лицом к стене.

Поворачиваем первый.

Цветистая, тесная *кухенская комната* уютно пахнет в подборках и подушках, самовар кипит на овальном столе. Гоголь — «Женитьба». Великолепно по цвету, по непохожести ни на кого, по озорству. Г. Парусникова. 1943 года рождения..

У другой стены — еще радость. Занавес к спектаклю «Меч Казхабери» с головастыми грузинскими мужиками, найзными святыми и веселыми чудеса. М. Малазюка, 1936 год рождения.

Серьезные и красивые эскизы Ш. Акмухамедова из Туркмении, веселые — кукольника В. Акудина из Ташкента, еще, еще...

А у стен стояли и ждали своего часа работы Маяковского, Петрова-Водкина, Коровина, Кустодиева, Головина, Буну, Лентулова, Экстер, Сарьяна, Веснина, Фалька, Фаворского, Дмитриева, Шифрина, Гамрекли, Арапова, Татлина, Петрицкого, Рабиновича, Вильямса, Рындина, Козлинского, Волкова, Нивинского, Альтмана, Лансере...

Из хаоса вырывались шедевры. Их было много. Подтверждение историй творения мастеров соседствовали с поисками молодежи. Соперничали стили и школы, национальные традиции и новые вехи.

По мере того как развертывалась экспозиция, предчувствие искусства вырастало, торжествовало, становилось ощущением большого художественного события.

Это ощущение покорило зрителей выставки. По проспектам, площадям, улочкам, в которые выстроилась экспозиция, многие ходили изволнованные, потому что они видели не только прекрасные произведения, но и свои воспоминания о театре, свою молодость: «Мистерия-буфф» и «Бронепоезд 14-69», «Принцесса Турандот» и «Лизистрата», «Оптимистическая трагедия» и «Азвэр»... Можно было охватить единым взором и прошлое советского театра и его сегодняшний день, который тоже когда-нибудь станет историей. В страну воспоминаний мы входили через две невысоких ступеньки, которые вели в декорацию А. Головина к «Маскараду». К тому самому легендарному «Маскараду» в режиссуре В. Мейерхольда, с музыкой А. Глазунова, с Ю. Юрьевым в роли Арбеняна. К тому самому «Маскараду», сюита эскизов к которому является не только шедевром Головина, но и сокровищем живописной традиции русского театрально-декорационного искусства. Эта традиция представляла на выставке таким собранием выдающихся произведений мирового масштаба, в таком разнообразии и неувядаемости, что это само по себе уникально.

К. Петров-Водкин с прекрасно проработанными суховатыми акварелями декораций к

«Дневнику сатаны» Л. Андреева и «Женитьбе Фигаро», где мы вновь увидели красного кося... Архитектурная декорация В. Щуко. Великолепное, доскональное знание историко-этнографического материала у Е. Лансере. Его декорации к «Горю от ума» (в которых много шел спектакль Малого театра еще и после войны) — энциклопедия русского дворянского быта.

Б. Кустодиев — веселый русский живописец. Он очень много успел сделать для театра в те десять лет, что прожил в советское время. Именно для театра, куда он принес не только превосходную свою живопись, но и точное чувство сцены «Голуби и гусары» В. Волыкиной (Малый театр, 1927) открываются водевильного настроения занавесом с радугой, по которой скачут драгуны и бабы, с канканом, благодатью, картами и шампанским. Две редакции «Блохи»: одна для Большого драматического в Ленинграде (1926) — как спектакль бродячих актеров в провинциальном театришке, и лубочный, озорной в МХАТ 2-м в режиссуре А. Дикого. И даже «Волки и овцы» Островского в Акраме (Ленинград, 1927) решены отнюдь не традиционными павильонами, а через систему условных, крайних ширм.

Театр привлекал к себе самых разных, самых крупных живописцев, архитекторов, графиков. Даже скульптор Н. Андреев не избегал этого искусства — мы увидели его театральные искания в «Канье» (МХАТ, 1920) и в зарисовках к «Ревизору» (там же, 1921).

Неожиданным ли было нашествие станковистов в театр? Нет, оно началось давно — декорации писали Левитан и Рерих, Коровин и Поленов, Васнецов и Добужинский. Они искали новых масштабов для своей живописи, искали динамику цвета, которую давали движущийся актер, мизансцена, свет и т. п. Словом, они искали новые пути в искусстве, поэтому и шли в театр. Добровольное подчинение себя определенным условиям — данная пьеса в данном театре за такой-то срок — не считалось унижением. Ибо они были мастерами, — получали удовольствие, преодолевая сопротивление материала, приобретая новые умения, беря новые барьеры.

Кто были эти мастера, названные выше так неточно станковистами?

Художники универсального типа. Живописец делал декорацию, иллюстрировал книгу, увлекался скульптурой, работал в мозаике и фреске. Художник, чья личность рвалась выразить себя, и все ей было мало, мало, мало...

Сейчас несколько изменилось представление о художественном труде, стало более универсальным, а жаль. Хорошо, что эту цеховую узость опровергают сегодня работы

М. Сарьяна, Ю. Пименова, А. Тышлера. Многие могли бы, наверное, сделать для театра и для себя молодые художники, работающие сегодня в живописи. Взяли бы они пример с Таира Садахова, который пришел в театр, поставил «Антония и Клеопатру» Шекспира — и победил.

Но не только свое представление о художнике и его задачах привело в театр известных живописцев. В первые послереволюционные годы еще не определились социальные функции станкового искусства, а революция требовала деятельности, звала к непосредственному контакту с массовым зрителем. Поэтому художники шли туда, где их труд получал практическую реализацию: работали на монументальную пропаганду, сотрудничали с агитпропами, шли в театр. Они принесли на сцену огромную культуру цвета, разнообразие пластических решений, совершенство стиля. С ними в искусство театральной декорации входило то, что бурлило, рождалось в смежных искусствах.

Живописная декорация стала столь же различной, сколь непохожи, разнообразны, контрастны были художественные группы и стилевые течения в станковом изобразительном искусстве. Мирискусники и бубновалетцы, омховцы и ахрвовцы, остонови и лефовцы — все они почти одновременно работали в театрах, споря друг с другом, со зрителем, порой — с пьесой.

А. Лентулов взламывал каноны оперной декорации, ставя «Демона» в стиле бубновалетской живописи и кубофутуристической скульптуры.

Более строгий А. Веснин так же, как свои декорации к «Федре» и «Благовещенью», строил и костюмы, каждый из которых был словно бы движущейся архитектурой.

Аскетические конструкции В. Шестакова к «Озеру Люль» в Теревсате, игрушечная машинерия Л. Половой для «Великодушного рогоносца» в Вольной мастерской, как и более раннее оформление А. Лавинского к «Мистерии-буфф», как и работы В. и Г. Стенбергов в Камерном театре — все это смотрится сегодня не только сухим историческим фактом, но и страстной, человеческой попыткой раздвинуть рамки искусства, найти для него новую питательную среду.

Революция привела в движение миллионные массы, показала индивидуалистическую психологию. Стала привычной атмосфера массового митинга (современное стало звучать даже старинное слово «действие»), возник революционный плакат, зародилась мечта о техническом преобразении России. Мания инженерия, конст-

рукторство — и все это в нищей, разоренной войной стране. Потому и выглядел, наверное, этот оголтелый техницизм интеллигентской утопией, потому и рос он таким — со всей своей наивностью и прожектерством. Рос, боролся, отстаивал себя в самых крайних проявлениях, чтобы потом обогатиться сложными связями с живописной традицией, повлиять на нее, отдав все самое ценное, что завоевал.

В те годы не было еще социалистической драматургии (только «Мистерия-буфф» осталась в репертуаре из пьес первого послереволюционного пятилетия), а театр хотел немедленно установить самый тесный, самый действенный контакт с публикой. Искли эстетического соответствия эпохе в классических пьесах, ставя самые бунтарские из них. Искли возможность выразить разрушение старого уклада, воплотить революционный вихрь, сметающий все на своем пути. Ради этого одни ломали привычное в театре — писаные и строченные иллюзорные декорации, одежду сцены, занавес; вздыбливали площадку, выбрасывали павильоны, выражали эпоху конструкций («мы — инженеры века, а не гипнотизеры», «актер — это рабочий, для которого мы создаем удобные производственные условия»). Другие не собирались отказываться от традиционной театральности, находили в ней новые выразительные возможности.

Это нам теперь кажется все таким ясным — что должно было быть, и что было не так, как должно. Социалистическая революция совершилась впервые. Знал ли кто-нибудь тогда в точности, какое искусство ей необходимо?

Все только складывалось. Людями театра ладела потребность выразить революцию и огромная неудовлетворенность тем, что театр делает это приблизительно и неглубоко. Впервые опробывались самые различные системы искусства в условиях нового общества. Некоторые из них имели к задачам этого общества весьма косвенное отношение. Продолжали действовать художественные объединения, рожденные центробежными силами досоциалистической системы. Эти центробежные силы порождали полярные художественные программы. Тем, кто представляет идеал многообразия в искусстве как сосуществование взаимосключающих противоположностей, полезно вспомнить, что уже к середине 20-х годов все сильнее давали о себе знать иные тенденции — центроостремительные, объединяющие.

В театральных обзорах 1923—1926 годов и А. Луначарский и П. Марков писали о наметившемся взаимовлиянии отдельных художественных течений, о тенденциях синтеза, сменяющих непримиримую борьбу между «левыми» и «актеатрами». В этой борьбе побеждал реализм.