

СИМЕНЕМ народного художника РСФСР, лауреата Ленинской премии **Симона Вирсаладзе** связаны высокие достижения советского Большого балета. Его сценическая живопись во многом определяет сегодня лицо изобразительной культуры современного хореографического театра — ему удалось по-новому решить проблему синтеза живописи, хореографии, музыки, проблему, глубоко волновавшую многих выдающихся деятелей музыкального театра.

Об этом размышлял в своих трактатах знаменитый декоратор русской сцены начала прошлого века П. Гонзага. В том же направлении шли поиски Р. Вагнера и А. Скрябина, Вс. Мейерхольда и М. Фокина, Ф. Лопухова и К. Голейзовского... Выдающиеся мастера советского декорационного искусства в отдельных своих спектаклях добивались подлинно проникновенного раскрытия средствами живописи эмоционального содержания музыки. Шел процесс количественного накопления, который привел в конце пятидесятих годов к качественно скачку в развитии искусства оформления балетного спектакля.

Однако еще в тридцатые годы наиболее пронзительные критики в работах молодого Вирсаладзе заметили черты будущего реформатора балетной декорации. Так, в рецензии на постановку «Лауренсии» на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Любовь Блок писала о Вирсаладзе: «Он чувствует танец; он знает, что в его костюмах будут танцевать, что эти костюмы будут взлетать и развеваться. Он умеет одеть танец». И еще: «Когда сюжет балета потребует от художника лишь свободного и безудержного применения фантазии, свободного творчества, Вирсаладзе почувствует себя в такой постановке, как в родной стихии».

Действительно, предсказание крупного знатка балета сбылось в полной мере, когда художник встретил творчески близкого ему балетмейстера. Им оказался Юрий Григорович, а первым их совместным спектаклем стал «Каменный цветок» С. Прокофьева. Так началось сотрудничество Григоровича с Вирсаладзе. После «Каменного цветка» последовала «Легенда о любви» А. Меликова. Затем постановки всех трех балетов П. Чайковского — «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Затем «Спартак» А. Хачатуряна, за который С. Вирсаладзе вместе с Ю. Григоровичем, Г. Рождественским, артистами М. Лиепой, В. Васильевым и М. Лавровским был удостоен Ленинской премии. И, наконец, последняя премьера — «Иван Грозный» (на музыку С. Прокофьева).

В чем же состоит существо реформы, совершенной Вирсаладзе в искусстве оформления балетного спектакля? Прежде всего в понятии по-новому главной задаче художника музыкального театра. Вплоть до недавнего времени эта задача виделась в создании на сцене образа лишь «места действия», в котором происходят события хореографического спектакля. В искусстве Вирсаладзе произошла существенная перестановка акцентов — живопись как бы соединилась с танцем. Изобразительные образы стали создаваться как динамические развивающиеся пластические и цветовые мотивы, которые являются зримым воплощением соответствующих тем музыкальной драматургии. Творческий метод художника получил название «живописный симфонизм».

Вспомним некоторые из сценических образов, созданных Вирсаладзе в союзе с Григоровичем и являющихся синтезом музыкального, танцевального и живописного симфонизма.

В «Каменном цветке» — образ драгоценных камней, предстающий перед зрителем как развращенная фантастическая танцевально-живописная композиция, остроритмичная и сверхакая искристая по своей пластике. И образ ярмарки. Радостно горели красные тона костюмов толпы. На какое-то время они уступали сцену печально сиреневому сарафану одинокой Катерины, а затем вновь вспыскивали, чтобы угаснуть, померкнуть к концу танца цыган...

В «Легенде о любви» по законам «живописного симфонизма» строились образы золота и придворного шествия, воплощающего тему депотии, развитие которой достигало трагической кульминации в эпизоде погони.

...Ферхад и Ширин бегут из дворца. Из-за ширмы появляется первая группа стражников в черно-белых мундирах. Затем на сцену высыпает краснорободые, в белых чалмах старцы, куски серой и коричневой ткани зло вьются вокруг их возмущенно скидывающихся рук. Следом за старцами еще группа воинов — уже в черно-красных одеяниях. Погоня все нарастает. Преследующие своим танцем образуют страшный смерч, венчает который Визирь в черном с алтым плащом и экспрессивная огненно-красная фигура царицы, которую стремительно



люди искусство

ЖИВОПИСНАЯ СИМФОНИЯ

В. БЕРЕЗКИН

проносят через сцену придворные.

На какой-то момент они все исчезают за кулисами. По опустевшей сцене проносятся одежды в белое Ширин и в бирюзовое — Ферхад. Вновь сцена заполняется еще более разросшимися рядами преследующих. В центре мечется, словно пламя, в гневном фуэте царица — она как бы придает погоне новые импульсы энергии. И еще раз пустеет сцена, будто заманивая в западню обреченных любовников. Толпа преследователей образует вокруг них черно-бело-красное кольцо, в центре которого — черная молния — Визирь. Еще мгновение — и оторванные друг от друга Ширин и Ферхад повисают в руках стражи. Визирь рабленно склоняется перед царицей...

Если Вирсаладзе слышит в музыке балета «Спящая красавица» образ сада, то ему нет необходимости этот сад изображать в виде живописной декорации. Сад расцветает на самой сцене, предстает в виде живописно-танцевальной картины. В первом акте — это весенний сад, светло-зеленый, нежно-салатный, с живыми гириндами цветов, во втором акте — осенний, словно обрызганный багрянцем. А когда тема сада кончается и сцена пустеет, принц оказывается уже в серебристо-черной среде умершего леса, из которого его выводит добрая фея Сирени.

Пользуясь теми или иными цветовыми пятнами, художник свободно живописует сценическую картину.

Одним из самых ярких образов «Спартак» является образ восстания рабов, решенный художником с высочайшим мастерством. Вирсаладзе искусно показывает, как по мере превращения разобщенных рабов в организованное войско восставших меняется внешний облик людей — в их землито-серые, бурые лохмотья постепенно вводятся элементы красного цвета. И вот уже в руках воинов щиты и мечи, на голове — шлемы, через плечо — красные плащи.

Незабываемы живописно-пластические образы боя, опричьны, народных сцен в «Иване Грозном». Каждая из них вырастает в грандиозную, поистине симфоническую картину, созданную средствами хореографии и изобразительного искусства.

Таким образом, главной чертой творческого метода Вирсаладзе является раскрытие музыкальной драматургии средствами «живописного симфонизма». Однако при этом художник не отказывается и от решения традиционной задачи декорационного искусства — изображения места действия. Но понимает он «место действия» как обобщенную живописно-пластическую среду, колористически и конструктивно объединяющую спектакль. Например, герои «Щелкунчика» совершают путешествие по новогодней елке, которая оказалась сложной и многообразной, как и сама жизнь. Ее черная хвоя полна опасностей, зла, коварства. Она «выкинет» навстречу героям полчища мышей. Разные на ней будут висеть игрушки. Одни оживут и, щедро расцвеченные художником, превратятся в добрых спутников героев. Другие, как, например, страшная рыба со злым красным глазом,

станут напоминать о том, что плавание в игрушечном паруснике по елочным ветвям далеко не безопасно. Даже изумительной красоты вальс снежинок идет на фоне зимнего пейзажа и сияющей серебристой елки, которая окружена черным небом и разбросанными среди сугробов черными домиками с белыми шапками крыш и горящими красными недобрыми глазами окон.

В «Лебедином озере» Вирсаладзе соединил в едином образе традиционно противопоставляемые два разных мира: обыденно-прозаический и возвышенно-идеальный. Дворец в спектакле Большого театра столь же нереален и столь же сумрачно тревожен и драматичен, как и лебединое озеро. Контуры архитектуры едва намечены, словно размыты блекло-золотыми и серо-черными потоками. Дворец переходит в озеро и в небо с черными вислоухами — границы не обозначены, неуловимы. А в лебединых сенах от дворца остается только легкий абрис — прямо посреди серо-золотистого озера.

Римские камни, хранящие память веков, стали декорационным образом «Спартак». Спектакль был словно закован в монументальные арки и стены, сложенные из серых каменных громад с темными швами грубых стыков.

Три полукруглые абсиды, как пластическое воплощение архитектуры русских соборов, явились ее концентрированной театральной формулой и единым образом декорационной среды балета «Иван Грозный». В глубине центральной абсиды возникали мотивы древнерусской живописи. Когда абсиды были повернуты к зрителям своей вогнутой стороной, действие происходило во внутреннем помещении. Выпуклая сторона обозначала мгновенный перенос действия на площадь перед собором. Здесь вступала в действие колокольная звонница, управляемая группой звонарей, которые созывали народ на площадь.

Если пытаться определить, кто же из выдающихся художников Большого театра может быть назван как предшественник Вирсаладзе, то это прежде всего, конечно, Константин Коровин. «Аккорды цветов и форм в куске холста — это и есть задача декоратора. Красота сочетаний красок, их подбор, вкус, ритм — это и есть радость аккорда, взятого звучно», — так понимал Коровин задачи сценической живописи — своеобразной «музыки для глаз». Эту традицию сегодня развивает Вирсаладзе.

Значение творчества Вирсаладзе для современного Большого театра является выдающимся. Если по отношению к оперным спектаклям мы можем говорить пока еще лишь об интересном начале поисков молодой коллегой Вирсаладзе В. Левенталем новых путей изобразительного раскрытия музыкальной драматургии, то балетные постановки демонстрируют высокие образцы синтеза музыки, хореографии и живописи. И в этом заключается самая большая заслуга главного художника Большого балета.

● Художник С. Вирсаладзе

Фото А. Евстигнеева.