ГОРЬКОВСКАЯ ПРАВДА
г. ГОРЬКИЙ
3 МАР 1970

Мастера искусств

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

ХУДОЖНИК Виктор Яковлевич Герасименко, заслуженный деятель искусств РСФСР, работает в Горьковском театре драмы 24 года, а всего в театральном искусстве—с 1931 года. В юности готовил себя совсем к другой деятельности, но нашлись чуткие и умные «театральные» люди, разглядели в юноше его истинное призвание, и жизнь круто и счастливо повернулась.

Трудная эта профессия — театральный художник... Живописец-станковист отвечает только за себя, предельно свободен в своих исканиях и решениях. Театр— искусство коллективное...

Режиссеры говорят, что с Герасименко работать интересно и легко—легко в том особом творческом смысле, как это понимают в театре. Что же — податливость, компромиссы? Нет, мне кажется, Герасименко всегда мягко и настойчиво поворачивает режиссерский замысел к своему решению, убеждая партнеров в его художественной целесообразности.

Есть в современном оформлении спектаклей два крайних течения: одни художники предпочитают создавать на сцене правдоподобную «иллюзорную» среду действия, избегая условности, другие отстаивают прямо противоположную позицию — голая сцена, символические детали, которые нужно зрителю мысленно расшифровывать, чтобы понять суть происходящего.

Думается, что художник В. Я. Герасименко, стремясь к полнокровному реализму, умеет сочетать прямое изображение жизни и метафорическое ее претворение в образе спектакля, разумно и тонко совмещая условность с достоверностью, и это, наверное, самый рациональный путь современно мыслящего художника сцены.

Есть театральные художники — «живописцы» или «графики» по преимуществу, есть «инженеры - конструкторы», есть «архитекторы»... Художник Герасименко мыслит на сцене и как конструктор, и как архитектор, ему близко виденье художника-монументалиста.

Детали отбираются лишь такие, какие имеют образное значение, по принципу жесткой экономии. Сам художник свой принцип детализации объясняет так: у стола четыре ножки, если отнять четвертую, стол упадет, но пятая и шестая — явно ни к чему. На сцене нужны только те детали, которые «держат» образ, не дают «столу» упасть. А сколько «столов»-сороконожек у иных театральных художников!

Герасименко не выносит так называемого «витринно-магазинного» оформления, когда на сцене—плоскости с разными символическими изображениями, как вывески в старых трактирах и харчевнях. У него всегда все выпукло, объемно, трехмерно, имеет и прямой жизненный, и образно-символический смысл.

Самые значительные работы Герасименко — в прошлом и сегодня — всегда воссоздают на сцене единый образ спектакля, иногда более яркий и определенный, чем тот, который возникает в результате самого сценического действия, игры исполнителей. Актеры в таких случаях сердятся: «Декорации подавляют, душат, отвлекают внимание зрителя». Но здесь уж художник вовсе не виноват! Сумей переключить внимание на себя, чтобы оформление тебя дополняло, овладей им, чтобы возникло гармоническое единство красоты общей картины, слова, мысли, чувства...

«Обрыв»... Лирической силой насыщены волжские пейзажи, обрыв, взятый в разных планах, — и сверху, и снизу, у разрушенной беседки, где происходят свидания Веры с Марком. Большие деревья, закрывающие небо, могучие корни, выступающие из-под земли, световые эффекты грозы, насыщенный электричеством воздух; даже обои в маленькой гостиной, где происходит бурное объяснение Веры с Райским, тускло-синего цвета, как сгустившиеся грозовые тучи. Иллюзорно? Как будто, но ведь это как раз та самая среда — образ среды, в которой происходит борьба сильных русских характеров, победа и поражение, «обрыв».

Что же — разводить руками и жаловаться: «Уберите всю эту красоту, она мешает моему самовыражению»? «Кто сумеет совладать? Можете? Попробуйте!» И попробовали, и сумели, и победили...

Удивительной красоты и мягкой гармонии интерьеры «Анны Карениной», контрастные по цвету эффектные пятна костюмов... Кто-то из любителей сверхсовременной «наготы» брюзжал насчет «альбомного оформления», «старомодности» и т. д., не понимая, что здесь образ дворянского эстетизма, великосветской изысканности, прикрывающей черную пустоту души, а бунт Анны — взрыв, вспышка живого пламени истинной красоты, задавленной колесами паровоза.

Финальная сцена спектакля «Царь Федор Иоаннович». Надвигается на зрителя громада Архангельского собора. Отшумели страсти, крики толпы замолкли. Годунов уходит с войском навстречу наступающим татарам. Царь и царица остались одни, без свиты, на крыльце. Монах закрывает двери собора, сгущаются сумерки, мрак наползает со всех сторон, меркнет золото царских одежд. И со ступеней храма в темно-серое слепое небо возносится жалкая мольба: «Боже, боже! За что меня поставил ты царем!». Единство действия и оформления создает сильное эмоциональное звучание.

Начало спектакля «Ричард III» — поразительно динамичное, совершенно условное и одновременно неотразимо достоверное. Открывается занавес. Из серого мрака выступает клочок нежной зелени британской весны под бледным лучом солнца (все сделано при помощи света). Этот луч как бы схвачен сухой рукой человека с бледным лицом и темными растрепанными волосами, освещается тяжелое вооружение, тускло отсвечивает металл грубой военной одежды.

Ричард говорит, что не создан для мирских радостей, и, чтобы добиться успеха, он решил «злодеем стать». Темное лицо с глумливой, кривой улыбкой озаряется теперь вспышкой красного света, золотая и зеленая земля встает дыбом, превращаясь в черную, лохматую тучу, — в следующих сценах эта туча станет как бы негативом горностаевой мантии, повисшей над троном кровавого короля.

Земля становится голой, обугленной, растрескавшейся, над ней мечется кровавое пламя костров. Погребальных? Сторожевых? Черная стража ведет в тюрьму герцога Кларенса, черные слуги несут покрытый черным бархатом гроб Генриха VI... Черное на черном, темно-сером, кроваво-красном — это ведь и символы жестокой эпохи, и ее исторически точный колорит. Создается устойчивая колористическая доминанта спектакля, раскрывающая его идею.

В «Столпах общества» удивительно интересно «играет» центральная лестница в доме консула Берника — образная опора всей конструкции сцены. Движение героев по ней — вверх, вниз, многообразные его ритмы, рисунок тревожных цветовых и световых пятен, бурные и тихие сцены, здесь происходящие, создают общий образ спектакля. Красивый, очень стильный, по-настоящему «скандинавский» дом консула рождает образ душевного равновесия, спокойной гармонии — контраст кипящей на этом фоне хаотичной, лживой, мелочной жизни.

Художник хорошо чувствует Горького, особый и сложный мир его драматургии. «Дачники»... Большая, неуютная, бестолковая дача Басовых, временное обиталище «вечных дачников», поворачивается перед зрителем по-разному: комната с ходом на террасу, терраса и площадка перед нею, пригорок с деревьями и стогом сена во время пикника и снова терраса — заколдованный круг «дачного» бытия! Природа — тоже какая-то мелкая, «дачная», захватанная... «Дачные» идейки, «дачная» безответственная и безудержная болтовня...

«На дне»... Сейчас в театре модно стало делать что-то вроде глубокого колодца, на дне которого символически шевелятся и корчатся «бывшие люди». Разные варианты этого колодца и лестницы, ведущие в «никуда», видели мы за последние годы в разных театрах. Герасименко рассуждает более трезво. Символ — символом, но надо же дать почувствовать беспросветный ужас ночлежного быта, если помнить, что Горький — не Леонид Андреев и высокопарную фантастическую символику всегда откровенно презирал. Быт ночлежки у Герасименко — вполне реальный образ, но именно образ, а не натуралистическое копирование жизни.

Ощущение природы драматургического материала у художника всегда представляется очень точным — кажется, что иначе и нельзя решить. Обманчиво-надежный приют в спектакле «Странная миссис Сэвидж» — светящийся островок в наступающем мраке. Из-под крыла самолета словно бросается на зрителя зловещий Западный Берлин («Жаркое лето в Берлине») — и сразу возникает необходимый эмоциональный строй спектакля. В рассказе о юности Ленина («Семья») было бы кощунством и глупой претензией громоздить «символы» — и перед нами до боли знакомые, до сердечной глуби реальные осенние березы и берег Волги, а в «Незабываемом 1919-м» — открытый плакатный образ-символ, ленинский силуэт на фоне огромной карты, постепенно становящийся живым Лениным.

Если материал разрешает какую-то меру стилизации, Герасименко точно знает, какую именно меру, — и на сцене яркие, звонкие русские краски, которые не спорят друг с другом, не гаснут и не тлеют. Не уступающие билибинской узорчатости сказочные образы («Сон на Волге»), изящный силуэт пагоды, красный лак, бамбуковые заросли, ветви с белыми цветами — приметы древней китайской легенды («Пролитая чаша»).

Бывают, разумеется, и неудачи, чаще всего тогда, когда художник в чем-то отступает от своих принципов, изменяет самому себе, ограничиваясь торопливой и прямолинейной символикой («Тяжкое обвинение», «Марсово поле» и др.). Но обычно все-таки в зрительном зале то и дело возникает какое-то радостное узнавание заветного, душевное движение навстречу художнику, когда на сцене мысль, чувство, вкус и яркая образность творчества Герасименко.

Есть ведь в нем что-то сверх всяких частных художественных задач какого-либо сценического произведения — любовь к красоте, которая захватывает. В гармонии с нею люди или попирают ее, она сама по себе — символ всего настоящего в человеческой жизни Именно эта радость познания красоты, преданность ей и сближает художника и зрителя.

А. АЛЕКСЕЕВА.

НА СНИМКЕ: В. Я. Герасименко.

Фото Н. Капелюша.