

ХУДОЖНИКИ — МУЗЫКАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

**БОЛЬШОМУ
ТЕАТРУ—
200 ЛЕТ**

Когда я думаю, что Большому театру в этом году исполнилось двести лет, то особенно остро чувствую молодость искусства, которому посвятил жизнь. Ведь театральная декорация, какой мы ее привыкли видеть, существует не больше века. А до этого было другое искусство — наивно-солонное, помпезное и весьма изощренное в средствах. Тогда на европейских сценах высились грандиозные дворцы и статуи, журчали ручьи и сверкали молнии более яркие, чем в жизни. Художник-декоратор тех времен был, наверное, очень умелым человеком — волшебником и фокусником. Это по мановению его руки совершались страшные и великие театральные чудеса: кораблекрушения, извержения вулканов, головокружительные полеты под колосниками. Теперь в Театральном музее имени А. А. Бахрушина и музее Большого театра рядом с яркими листьями современных художников хранятся сделанные тушью и сепией эскизы, на которых изящно тонут корабли, склоняют гибкие ветви восточные деревья, невесомые нимфы и царьцы водят бесконечные свои хороводы.

Холодный, анемичный мир старой декорации...

«Классическая эпоха» русской дореволюционной сценографии была очень короткой. Она длилась всего двадцать лет, но за это последнее предреволюционное время сценическая живопись поднялась на невиданную до толе художественную высоту и стала театальной в полном смысле слова. В эти годы закладывались традиции, которым суждено было развиваться уже в советское время. Имена Константина Коровина и Александра Головина, Александра Бенуа, Льва Бакста и других художников «Мира искусства» — это имена новаторов. И все эти живописцы пробовали свои силы в музыкальном театре. На сцене Большого теперь вместо плащавых, розовато-бирюзовых пейзажей А. Гельцера появились декорации, созданные Коровиным, Головиным, Бенуа. Каждый из классиков русской сценографии имел свою собственную концепцию театра, свое понимание роли и задач сценической живописи.

Александр Бенуа... Его театр исполнен гофмановской странности, горечи и таинственного очарования. Он обольщает, манит обещанием больших чудес, которых никогда не будет... Здесь детское, далекое ощущение театра — волшебного, обещающего мира, и взрослое, может быть, подсознательное желание вернуть разоблаченное, скомпрометированное чудо дают эффект напряженно-хрупкой и несколько «засахаренной» театральности. Театр Бенуа — это театр взрослого скептика, утонченного мастера, взыскующего детской душевной ясности и цельности.

Эскизы А. Бенуа к «Петрушке» И. Стравинского — самое лучшее, что удалось сделать художнику в музыкальном театре.

Александр Головин совсем другой. Если Бенуа был блестящим театральным эрудитом, чутким и утонченным стилистом, то этот — мастер-волшебник, осваивающий один за другим разные театральные миры-государства со своими внутренними законами, со своей объективной правдой и художественной атмосферой. Головин живет в каждом своем спектакле-государстве с исчерпывающей полнотой. Кажется, здесь он весь. Но нет! Следующий спектакль — и новый мир, совсем иной, непохожий, но

такой же истинный и единственный, раскрывается на сцене.

Головин не делал условных декораций, где на весьма скупое оформление падает огромная смысловая нагрузка, и выдерживают ее только работы мастеров, умеющих с высочайшей точностью выразить свой замысел. Но ведь чаще бывает по-другому: вся сцена уставлена какими-то таинственными и весьма многозначительными символами-знаками. Однако все эти «знаки» не вызывают у сидящих в зале никаких образных представлений, и художественная условность предстает безусловной нехудожественностью. А Головин любил вещи за их естественную убедительность на сцене, за не зойливую образность. Художник «знал» души предметов, их силу над человеком, поэтому ему и удалось построить театр — волшебный мир, в котором у людей и вещей были сложные отношения. Действие происходило не на условном, безжизненном фоне, а в живой среде, где каждый предмет излучал свое настроение и был не безличной деталью быта, а образом его. «Маскарад» Головина и Всеволода Мейерхольда — не оперная постановка. Но этот спектакль, я думаю, оказал на художников музыкального театра не меньшее влияние, чем работы Головина в Большом: «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова и «Лебединое озеро» П. Чайковского. Головин воздвигает на сцене душно-смертный мир вещей, который уже как бы отделился от человека и более принадлежит природе. Он тайно враждебен живым, мятущимся и страдающим существам, исполнен стихийной самостоятельности и роковой мощи...

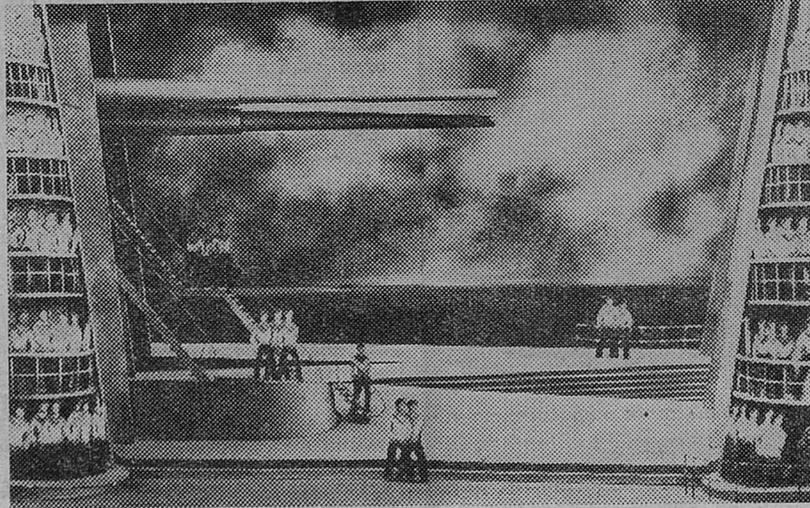
Головин одним из первых русских художников сцены понял, что значит работать с крупным режиссером, испытывать влияние его личности, вместе стремиться к единому художественному результату.

Константин Коровин принес в Большой здоровое, свободное от комплексов чувство театра — музыкально-пластического единства, гармоничного, радующего глаз. Театр Коровина — это театр эпикурейца. Цель его одна — чувственное наслаждение божественными созвучиями, переливами красок. И все же влияние Коровина на работающих после него художников музыкального театра, может быть, значительнее, чем влияние Бенуа и Головина. Этот мастер был как бы рожден для оперы и балета — он поразительно точно выражал в своей театальной живописи идеи композитора, виртуозно «переводил» музыку на язык изобразительного искусства. Мир Коровина не знает застенчивой хрупкости мира Бенуа и импозантности головинских созданий. Он раскованнее, свежее и непосредственнее. Коровин больше всего любил в театре атмосферу светлого и роскошного праздника, и ему, пожалуй, чужды были сложные концепции мирискусников. Со всей силой своего стихийного, чувственно-радостного таланта этот художник стремился к созданию спектакля — своеобразного живописно-музыкального синтеза. Коровин оформил в Большом театре «Сказку о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, «Конька-Горбунка» Ц. Пуни, «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова и тем самым заложил традицию оформления оперного спектакля как ослепительно-красивого, ласкающего взгляд зрелища.

Замечательные мастера русского декорационного искусства создавали свои спектакли в содружестве с известнейшими балетмейстерами, режиссерами — А. Горским, В. Шафером, М. Фокиным; дирижерами — С. Рахманиновым, В. Суком, Н. Головановым; замечательными певцами и артистами балета — Ф. Шаляпиным, Л. Собиновым, Е. Гельцер, В. Тихомировым.

Н. ЗОЛОТАРЕВ,
главный художник ГАБТа,
народный художник РСФСР

В советское время работать в Большом театре пришли многие талантливые мастера сценографии — Ф. Федоровский, В. Дмитриев, П. Вильямс, В. Рындин и другие. Все эти художники не только развили традиции, завещанные классиками русского декорационного искусства, но и сумели внести свое в понимание декорации в музыкальном театре. Конечно, нельзя забывать о том влиянии, какое оказали художники драматического театра первых послереволюционных лет — И. Рабинович, А. Веснин, Г. Якулов, А. Экстер, Л. Попова — на развитие оперной и балетной сценографии. Ведь, в сущности, задачи художника, оформляющего музыкальный спектакль, не так уж разнятся от задач мастера, интерпре-



«Оптимистическая трагедия».

тирующего драматическое произведение.

В послереволюционные годы заявило о себе и возмужало дарование Ф. Федоровского, одного из самых известных и любимых зрителями художников Большого театра. Пожалуй, я не ошибусь, если скажу, что Большой театр для многих людей среднего поколения в первую очередь ассоциируется с искусством Федора Федоровского, который почти целиком посвятил себя работе над музыкальной классикой. Звучность, драматическая выразительность цвета эскизов Федоровского заставляли вспомнить работы Коровина, а монументальность, масштабность зрительных образов напоминали о декорациях Головина. Однако Федоровский не был только продолжателем традиций этих больших мастеров. Художник утвердил живописно-объемную декорацию как универсальную для оперно-балетных постановок. «Кармен» Ж. Бизе, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского составили целый этап в развитии советской сценографии. К сожалению, увлечение эффектным искусством Федоровского приводило некоторых художников к грубой, крикливой красочности, описательной иллюстративности.

В. Дмитриеву принадлежат также многие классические решения в музыкальной сценографии. Это был художник очень русский, с национальным складом характера и дарования. Если у Федоровского — российская широта и размах, то у Дмитриева — другое. Какое-то глубоко драматическое ощущение бытия, страстное внимание к жизни и кристальная искренность. Была у Дмитриева и особенная, «раскольниковская» строгость ко злу, к пороку. Эти человеческие качества и делали неповторимым театральное творчество этого художника, изумительного мастера кисти. «Пиковая да-

ма» П. Чайковского, до сих пор идущая на сцене Большого театра, настоящий шедевр. Я думаю, что здесь декоратору удалось гениально проникнуть в дух музыки и создать произведение огромной эмоциональной силы и выразительности. Истинно классическое произведение. Кстати, у Дмитриева есть что-то от Головина. Психологическая и философская сложность мироощущения, может быть.

Искусство Петра Вильямса совсем иное. Оно тонко, обаятельно, остроумно. Это, я бы сказал, очень «светское» искусство, искусство большого стиля. У живописца Вильямса радостная, легкая, как бы «танцующая» кисть. И при этом он неизменно тонок и наблюдателен. Мир Вильямса — идеально гармоничный и сказочно-красивый. Вот где хочется вспомнить Бенуа с его театральными фантомами! Впрочем, Вильямс, конечно, легче, светлее.

И Дмитриев и Вильямс работали в основном с выдающимся оперным режиссером Б. Покровским. Искусство В. Рындина — значи-

Хочется вспомнить также и Михаила Курилко, чьи эскизы к балету Р. Глиэра «Красный мак» стали интересным вкладом в развитие советской сценографии.

Теперь в Большом театре работают другие художники. Их немного. Ведь мы выпускаем всего по два спектакля в год. Впрочем, те, что работают, по-моему, достойные преемники известных мастеров.

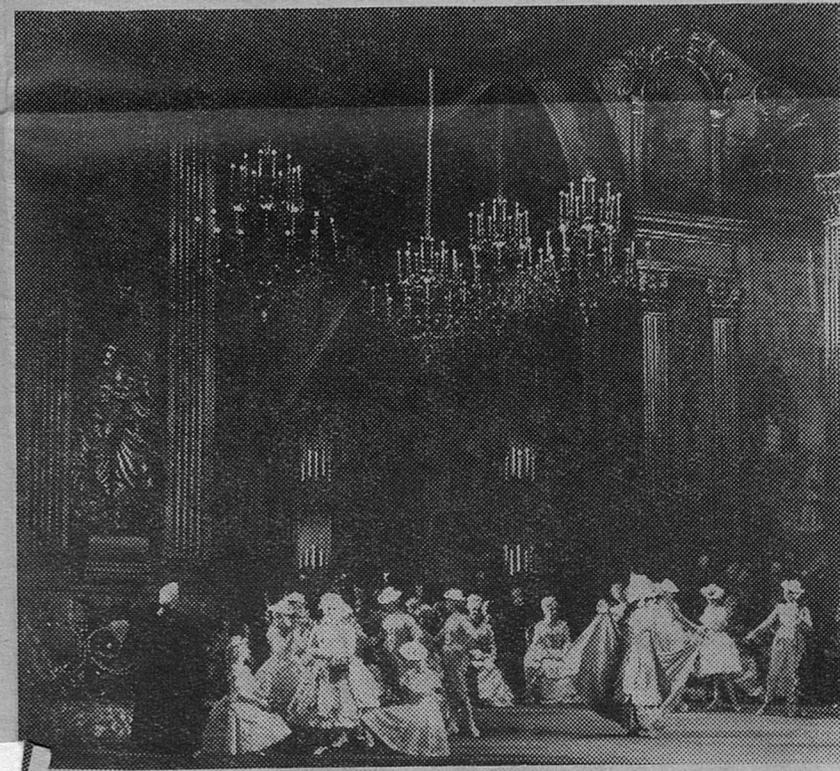
Симон Вирсаладзе — подлинно современный художник. И по стилю, и по характеру образности, и по манере работать. Из основных черт многогранного дарования этого выдающегося мастера я выделил бы философскую метафоричность его художественного языка и изысканность цветового видения. Вирсаладзе понимает особенности балета, и поэтому ему нет равных в искусстве создания костюма для сложной хореографии. Свободно распоряжается художник всеми современными техническими средствами оформления спектакля. Световые решения этого сценографа всегда предельно выразительны, выверенны.

Вообще, фигура Вирсаладзе в большой степени показательна для развития современной музыкальной декорации. Этот художник — идеальный сценограф с точки зрения потребностей оперно-балетного театра. Он интеллектуален, способен к подлинному сотворчеству с постановщиком и, наконец, обладает абсолютным музыкальным слухом, так необходимым театральному художнику.

Много и плодотворно работает в Большом театре Валерий Левенталь, художник неиссякаемой фантазии, тонкого юмора. Если стремиться найти в творчестве этого сценографа какие-нибудь «влияния», то, наверное, надо вспомнить Вильямса, сказочную и прозрачную свежесть его работ, и Льва Бакста с его любовью к старинному быту.

Все современные художники работают в «век режиссуры». Теперь постановщика не удовлетворяет «озерцо на заднем плане, две двери по бокам». Он хочет видеть в художнике своеобразную творческую личность, имеющую собственную концепцию произведения, над которым он работает. Это — и в драматическом и в музыкальном театре.

Сейчас на страницах толстых журналов и в специальных сборниках идут споры о «специфике» музыкальной декорации. Высказываются прямо противоположные мнения. А я бы сказал, что прекрасных результатов можно добиться самыми разными средствами, и история театрально-декорационного искусства Большого театра — убедительное тому подтверждение.



«Пиковая дама».

Художник В. ДМИТРИЕВ.