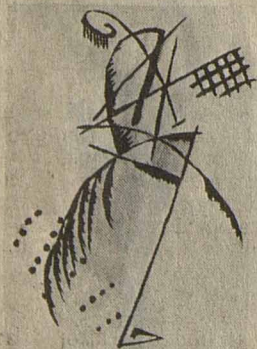


ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН



В прошлом номере мы опубликовали интервью с князем Лобановым-Ростовским, коллекционером из Лондона, который в эти дни приехал в Москву в связи с выходом из печати в издательстве «Искусство» полного каталога его собрания театрально-декорационного искусства. Еще один важный повод его визита в Москву — намечающаяся на 3 ноября выставка в Музее частных коллекций, которая представит панораму русского театрального дизайна за полувековой период его расцвета. Нельзя не восхищаться энтузиазмом князя Лобанова-Ростовского и его жены Нины, составивших ценой великого труда и больших жертв «не только лучшее, но грандиозное», как писал коллекционер И. С. Зильберштейн, собрание такого рода из ныне существующих за рубежом.

Удивительна также их благотворительная деятельность и неустанная работа по пропаганде искусства русского модернизма во всем мире. Нина Лобанова-Ростовская более четверти века кропотливо и методично по крупицам собирала информацию о русских художниках-эмигрантах, работавших для

Дягилевских сезонов. Она составляла каталоги, написала книгу о русском агитационном фарфоре.

Имя князя внесено в биографический справочник «Who's who in the world», в котором дана краткая, но впечатляющая информация о его общественной деятельности: «Он директор «Ассоциации театрального музея» в Лондоне и пожизненный член союза благотворителей музея Метрополитен в Нью-Йорке, член совета Музея изящных искусств в Сан-Франциско, член правления Института современной русской культуры в Лос-Анджелесе (Калифорния), а также член Ассоциации американских ученых русского происхождения в США (Нью-Йорк)».

К этому надо добавить, что он написал книги «Финансирование торговли», «Банковское дело», «Русские художники и театр». В настоящее время является советником фирмы «Де Бирс» (добыча и продажа алмазов) и аукционного дома «Сотби». Думаем, что нашим читателям будет интересна статья Лобанова-Ростовского об уникальном явлении в мировом искусстве, которое называется русский театральный дизайн.

Князь Лобанов-Ростовский:

Русские художники покорили мир

Благодаря художественным достоинствам русского театрального дизайна начала нашего века как коллекционеры, так и более широкая аудитория, имеющая отношение к исполнительским видам искусства, уделяют ему особое внимание.

Глубокое знание предмета всегда предопределяет способность к эстетическому переживанию. В данном случае показательным является тот факт, что на протяжении почти 20 лет «Сотби» устраивает в Лондоне ежегодную продажу работ русских театральных ху-

дожников, в то время как редкие работы французских или немецких дизайнеров кажутся достаточно привлекательными для того, чтобы появиться на аукционе. Так же обстоит дело и с выставками русского театрального и балетного дизайна, которые регулярно проводятся в различных частях света.

Отношения художника с театром принимают самые различные формы, и превосходство русского дизайна определяют наряду с артистическим дарованием организационные факторы.

Если вернуться к 1880 годам, можно проследить закономерность того, что театральное оформление в Европе, как и в России, находилось в руках ремесленников, которые зачастую были постоянными сотрудниками определенного театра. Даже спустя десятилетие французские художники вносили свой вклад в театральное искусство лишь рекламными плакатами. В России же в 80-х годах начались радикальные изменения в этой области искусства, инициатором которых был московский железнодорожный магнат и покровитель искусств Савва Мамонтов. Его друзья и художники, гостившие в его поместье в Абрамцеве или в его московском доме, в 70-х годах прошлого века стали свидетелями начала постоянно усложнявшихся любительских театральных представлений.

С точки зрения Мамонтова, театральная декорация долж-

на представлять прекрасную картину, пробуждающую соответствующее чувство стиля и атмосферы. Чтобы провести свою идею в жизнь, Мамонтов приглашал для работы в своем домашнем театре известных художников — своих современников, а не ремесленников. Результатом их творчества стали костюмы и декорации, созданные, так сказать, станковистами, сочетающими в своей работе большое техническое мастерство и талант профессионального художника с надлежащим образованием и культурной базой. На этой почве развились таланты таких известных художников, как Валентин Серов и Виктор Васнецов. Их подход к театральной сцене был естественно артистическим, их декорации были двухмерными в зависимости от эффекта в сочетании с занавесом из прозрачного тюля. Однако они в основном опирались на глубокие познания в области качества ткани, цвета, ее соотношения со светом, на конструкцию изделия и тому подобные технические стороны дела.

В 1885 году после отмены государственной монополии на театры в России кульминацией театральной жизни стало создание Мамонтовым профессионального оперного театра в Москве. К работе в опере он также привлек выдающихся художников. По мере того, как в эти годы сменялись границы и свобода творчества распространялась по всей России, такие художники, обогащая те-

атр своими авангардными идеями и современными эстетическими принципами. В результате театральные художники новой формации начали расширять сферу своего влияния на театральный мир в целом. Они завоевали себе право участвовать в создании спектаклей наряду с режиссерами и постепенно стали вносить более важный вклад в постановку театральных представлений.

Будучи режиссером-любителем, Мамонтов оказался инициатором этого процесса. Дягилев — балетный импресарио, разовьет в будущем этот процесс, правда, в основном на благо иностранной аудитории. Ведущие толкователи самых различных течений в русском театре на Родине — его поколения и последующего — сделали многое для пропаганды позиции художника как театрального дизайнера в рамках процесса создания спектакля. Комиссаржевский и Станиславский, Таиров и Мейерхольд были режиссерами, которые предоставили в концепции постановки определенную творческую роль ведущим художникам. Среди балетмейстеров подобную роль сыграли Фокин и Горский. В своей области эти люди были преданы тем же эстетическим идеалам, что и их коллеги-художники. Все они преследовали одну цель — поиск.

Такое сотрудничество режиссера с художником и их общая преданность возрождению русского театрального дизайна сопровождалась развитием русской станковой живописи. В сущности, историю русского театрального дизайна в период с 1880 года можно рассматривать как микрокосм всей истории развития живописного

искусства в России того времени. Например, костюм Ларионова «Танцовщик в движении» мог с таким же успехом быть одним из его полотен периода лучизма, так же, как эскиз грима — того же времени — для «Кикиморы» имеет непосредственное отношение к его фольклорным работам; или эскиз его жены Гончаровой «Испанская танцовщица» 1916 года, который позволяет проследить гамму тонов сельской местности и резьбу по дереву в ее живописи. После революции эта тенденция какое-то время еще продолжалась. Живописные конструкции Поповой были прямо перенесены в начале 20-х годов в ее эскизы для спектаклей Мейерхольда, а декорации Вялова для пьесы Каменского «Стенька Разин» 1924 года сочетают в себе живопись, конструктивизм и архитектурные формы, которые характерны для конструктивистского искусства тех лет.

Закат русского возрождения начался в конце 20-х годов, когда политическое поощрение

или по крайней мере терпимость к экспериментальному искусству были заменены неприязнью к более консервативному артистическому вкусу. В 1934 году эта тенденция укрепились — социалистический реализм стал «единственно правильной» философией в советском государстве.

За те прошедшие полстолетия ни одна страна в Европе, за несколькими редкими исключениями, не сумела создать сколько-нибудь значительной школы театрального дизайна. С другой стороны, лучшие работы русских театральных художников, в особенности дореволюционного периода, были задуманы для европейской аудитории и представлены ей на суд. С 1908 года — года первого сезона Дягилева в Париже — именно с помощью его спектаклей русские художники сумели оказать воздействие на западную аудиторию. Такое взаимодействие Москва — Париж привело к двум важным событиям, имевшим большое значение.

Во-первых, к 1910 году театральные эскизы начали занимать достойное место на русских выставках живописи. По традиции, эскизы костюмов и декораций не выставлялись наряду со станковой живописью в Европе, но, по примеру русских, такая практика изменилась, и работы театральных дизайнеров стали появляться на профессиональных выставках в Париже, а позднее в других частях Европы и США.

Во-вторых, с 1914 года, при явном наличии потенциальных возможностей в этой области, приступили к сотрудничеству с театром богатным средством самовыражения, и к 1929 году их было, согласно записям Дягилева, 42: 22 — русского происхождения и 20 — нерусских. Однако мечта о симбиозе русских и нерусских художников, как и сам импресарио, осуществивший эту мечту, были, несомненно, русскими.



Михаил Ларионов. Эскиз костюма «Танцовщик в движении». Константин Вялов. Эскиз декорации к спектаклю «Стенька Разин». Михаил Ларионов. Эскиз грима для балета «Кикимора».



худ. К. Вялов