

КУЛЬТУРА

Искусства

Человек театра

Людмила КРАМАРЕНКО

Для меня, театрально-художника, — говорит он, — коллекционерство не просто увлечение, а необходимая часть профессии. Художник, работающий в театре, должен понимать тайну вещей — так говорил мой отец, известный художник, тоже занимавшийся оформлением спектаклей. Для театрального художника важно «ощущение вещи», понимание ее материальной сути. Для этого он должен поддержать ее в руках, испытать личное общение со старинным предметом. Этого не может дать музей, коллекционерство здесь очень помогает.

Знание материальной культуры, стиля разных эпох необходимо художнику театра. Он просто обязан на память нарисовать ножку ампириного стола! Это как гаммы для музыканта. Этому я учу студентов. Вещь — одно из сильнейших выразительных средств на сцене. Помню, как Николай Павлович Акимов, наш знаменитый театральный художник, сказал: «Я мечтаю о таком решении, чтобы на сцене был один стул и зритель зарыдал». Представляете, какой это должен быть стул!

Знание предметного мира, особенно при оформлении исторических спектаклей, входит в профессионализм художника. Сейчас в искусстве в среде очень много дилетантизма. Смотришь на сцену и с огорчением видишь — ни куска правды. Все поверхностно, взято из увражей, и то не точно. Так возникает псевдоисторизм, псевдорусский стиль. Я это остро чувствую.

Вспомним нашего великого исторического живописца Сурикова, его этюды «подсвечник», «шапочка княгини Урусовой», зарисовка миски юродивого — ведь он каждый предмет изучил, прочувствовал, написал с натуры, а уж потом перенес в картину. Вот где истоки подлинного историзма. А сейчас многие художники ориентируются на салонных живописцев вроде Семирадского, Ционглинского, Катарбинского, отсюда внешняя красивость вместо подлинной правды истории.

— Из ваших слов можно понять, что перенос на сцену подлинной вещи, точнее, ее макета, уже обеспечивает успех сценического решения. Может ли предмет из реальной обстановки переключаться на сцену и органично вписаться в сценическое пространство?

— Конечно, нет. Подлинность вещи и театральность вещи — не идентичные понятия. Подлинная вещь может просто умереть на сцене. Я говорил лишь о том, что театральному художнику так же, как художнику прикладного искусства, необходимо знать и понимать форму предмета. Мало того — любить форму, чувствовать ее. Недаром как шутку рассказывают об одном из педагогов рисования, который говорил сво-

Михаил КУРИЛКО:

Репина я бы в свою мастерскую не взял

«Человек театра» — так говорят о людях, связавших свою судьбу с театральным искусством, вовлеченных в театральный мир не только по профессиональной принадлежности, но по сути своей художественной натуры, не мыслящих творческой работы и всей жизни вне театра. Таким «человеком театра» является Михаил Михайлович Курилко-Рюмин, художник, оформивший более ста спектаклей в разных театрах страны, профессор, воспитавший многих учеников в театральной мастерской Суриковского института, знаток истории театра и материальной культуры.

Как формируется творческий почерк театрального художника? Что позволяет ему, погружаясь в разный литературный материал, в разные эпохи, находить им адекватный и в то же время неповторимый зримый эмоциональный образ на сцене?

Беседа с М.Курилко в его квартире частично приоткрывает секреты профессии. А квартира у него замечательная: в ней собрана уникальная коллекция русского и западноевропейского декоративно-прикладного искусства, представленного в таких образцах, что могут позавидовать иные музеи. И каждая вещь найдена и приобретена хозяином лично, она для него живая, одушевленная, со своей биографией.

им ученицам: «Девушки, любите натурщика!»

Реальная вещь на сцене, разумеется, претерпевает большие изменения. Меняется ее масштаб, усиливаются ее декоративные свойства. Она входит в контакт с актером. Это тонкий процесс. И каждый раз конкретная задача. Например, известен случай, как знаменитый петербургский актер Самойлов играл Петра I. Самойлов был небольшого роста, а Петр I был очень высокий. И вот художник так решил обстановку сцены, несколько снизил ее масштаб, изменил ее пропорции, и Самойлов — Петр из зрительного зала казался гигантом.

— Когда речь идет о том или ином спектакле, о сценическом воплощении литературного произведения, всегда подчеркивается роль режиссера, постановщика. А какая роль отводится художнику? Как он взаимодействует с режиссером? Что говорит об этом ваша многолетняя практика?

— Разумеется, режиссерский замысел имеет преобладающее значение, но важно, чтобы режиссер и художник понимали друг друга. Прежде всего решается общий стиль постановки: драматический, трагедийный или романтический, суровый или жизнеутраченный, классически-строгий или комедийно-буффонадный. И художник начинает работать над внешним обликом спектакля. Очень важно решение пространства сцены. Это весьма ответственный момент, пространство — основа, где разворачивается действие. Для меня, например, служит комплиментом, когда актеры мне го-

ворят: «Как в ваших декорациях удобно работать!»

Еще раз подчеркну, главное — взаимопонимание с режиссером. Мне посчастливилось работать с Марией Иосифовной Кнебель, с Алексеем Дмитриевичем Поповым, с Виктором Григорьевичем Комиссаржевским, Борисом Ивановичем Равенских. Это были не только талантливые режиссеры, а люди высокой культуры. Они были чутки к предложениям художника. Конечно, бывали споры, мы убеждали друг друга, а наутро после бессонной ночи приходило решение. В таком взаимном контакте возникает что-то новое.

Хочу назвать примеры чрезвычайно плодотворного сотрудничества режиссера и художника: Ю.Любимов — Д.Боровский, С.Вирсаладзе — Ю.Григорович, Г.Товстоногов — Э.Кочергин. Взаимодействие этих талантливых людей рождало интереснейшие новаторские спектакли. Двигало нашу театральную культуру.

— Среди последних ваших работ — декорации к опере «Пиковая дама» в постановке украинского режиссера Юрия Чайки. Очень красивые декоративно-театральные эскизы можно было видеть на недавней выставке, посвященной вашему творчеству и творчеству вашего отца Михаила Ивановича Курилко.

Кстати, на этой выставке впервые было показано так полно художественное наследие М.И.Курилко, интересного живописца и сценографа, с очень своеобразным художественным кредо. Его изысканная живопись 20-х годов обнаруживает увлече-



жизни, но получилось так, что я оформлял в основном драматические постановки. И вот в последнее время посчастливилось сделать декорации к «Оводу» А.Спадавеккиа, к «Лакме» Л.Делиба и, наконец, к «Пиковой даме». Я вообще люблю

нарядность на сцене, красоту декораций, романтику. Мне кажется, что зритель ждет этого от театра, хочет видеть что-то необычное, приподнятое над повседневностью.

Я с большим интересом сотрудничал с Юрием Чайкой, которого считаю очень способным режиссером. Над «Пиковой дамой» мы работали отдельно, и режиссер, взяв за основу мои эскизы и общий замысел, несколько трансформировал их, согласуясь со своей постановочной идеей. В результате получилось очень выразительное решение.

— Михаил Михайлович, хотелось бы услышать ваше мнение о двух направлениях в театрально-декорационном искусстве, которые проявились начиная с 70-х годов. Тогда на смену живописным декорациям, реалистически-бытовому оформлению спектакля пришло условно-предметное, символическое, т.е. то, что стало называться современной сценографией.

— Что значит живописное или предметное? Это неверное деление. Живописное не означает традиционного станкового писания декораций на холсте. Разве оформление И.Нивинским «Принцессы Турандот» в 20-е годы в стиле конструктивизма не было в то же время живописным? Иное дело театральная условность, когда художник находит выразительное образное решение. В этом плане лучший пример — оформление спектакля «А зори здесь тихие» Давидом Боровским в Театре на Таганке. Вот высокий образец современной сценографии! Или «Возвращение на круги своя» Э.Кочергина в Малом театре. Среди новых спектаклей очень выразитель-

но скупое решение сцены в «Великолепном рогоносце» Ф.Кроммелинка в «Сатириконе» художников А.Морозова и М.Даниловой. Можно и другие удачи назвать. Но когда новаторство идет только ради оригинальности и условность становится приемом, приводит к шаблону, этого я не разделяю. Когда все делается с «холодным носом», а потом теоретики накручивают вокруг псевдонаучные концепции, у меня это вызывает недоумение, по-моему, за этим просто скрывается отсутствие профессионализма. Да и зритель этого не принимает. По моим наблюдениям, крайние формы такого направления сейчас идут на спад, и побеждает подлинно театральная образная условность.

— Михаил Михайлович, вы многие годы ведете театральную мастерскую в Суриковском институте, среди ваших учеников ряд известных художников театра и кино. Как вы отбираете учеников в свою мастерскую? К вам на конкурс приходят вполне подготовленные, имеющие художественное образование абитуриенты. Образу вы отдаете предпочтение? Какими особыми качествами должен обладать художник, чтобы посвятить себя театру?

— Прежде всего фантазией. И особым театральным видением. Умением реальные наблюдения, знания перевести в условный язык сцены, отобрать точные детали, заострить их. И чувством цельности художественного пространства и его эмоциональной выразительности. Но все это непременно на основе серьезной профессиональной подготовки в области живописи и рисунка.

Вообще-то трудно сформулировать теоретически все требования, лучше поясню на примере. Два великих русских художника Репин и Врубель. Врубель написал «Царевну Лебедь», «Демона» — фантастические персонажи, феерия красок, экспрессия живописи, перья, драгоценности. Репин пишет «Садко» — голые женщины плывут в зеленой воде, Садко в бобровой шапке под водой. Талант Врубеля был создан для театра, а Репин, при всем моем уважении к этому мастеру, я бы в свою мастерскую не взял...



«Пролог». Эскиз декорации к спектаклю по пьесе А.Глобы «Пушкин». Театр им. Я.Купалы, Минск, 1960