МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
Ул. Кирова 26/6 Телефон 96-69

Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
14 ОКТ. 1989
Москва Газета №

К 40-летию Московского Художественного театра

Заметки художника В. А. Симова

Заслуженный деятель искусства художник В. А. Симов (1889—1935) посвятил свое творчество Московскому Художественному театру.

Знакомство Симова со Станиславским произошло еще до возникновения Художественного театра. Виктор Андреевич работал с К. С. Станиславским в «Алексеевском кружке». Затем он был приглашен в МХАТ, где стал основным, а в течение первых десяти сезонов — единственным декоратором театра.

Из 97 репертуарных пьес 51 была оформлена Симовым.

К. С. Станиславский высоко ценил своего ближайшего соратника. В своем приветствии Виктору Андреевичу по поводу 50-летнего юбилея его художественной деятельности (20 февраля 1933 г.) он отметил тесную связь всего творчества художника с живнью театра:

«Художник Симов мыслению строит дома для действующих лиц пьесы, становясь архитектором, а если надо, то и скульптором... Виктор Андреевич наш, он от актера, от литературы, от режиссера, от всех цехов обширного и сложного хозяйства сцены. Он с нами начинает спектакль, с нами проходит через все радости и мытарства сценического творчества».

Художник вел в обход театра предварительные путешествия, связанные с новыми постановками. Так, по инициативе Симова (для спектакля «Царь Федор») была совершена поездка в Ростов Великий для изучения Белой палаты — этого замечательного памятника боярской Руси XVII века. Перед постановкой «Снегурочки» ездили на Беломорье и в глухие вологодские места. Рим и Помпею посетили в связи с готовившимся спектаклем «Юлий Цезарь». В Норвегии побывали в связи с «Брандом», в Варшаве и ее окрестностях — перед «Борисом Годуновым». Впоследствии такие выезды вошли в практику других русских театров.

Предлагаемые читателям мысли Симова об искусстве и театре взяты из неопубликованных мемуаров, которые художник начал писать в последние годы своей жизни, и записных книжек художника.

*

Что для меня театр? Цель его в целом —воздействие на массу, на зрителя. Отражать своей талантливостью, искусством волнующую многообразную жизнь человека.

...Основной недостаток сцены — отчужденность, отгороженность от публики. Остается ощущение обособленности, мешает рампа, актер «по ту сторону».

Мне посчастливилось быть в Греции, в Афинах, в театре Диониса. Помню яркий солнечный день. По склону природной горы раскинулся грандиозный амфитеатр. Окружающая стена кипарисов спускалась защитить от зноя. Первое впечатление — от широкого полукруга первого ряда кресел. Пожелтевший, как воск, мрамор с серыми пятнами вековой паутины и почерневшие спинки кресел по сходству напоминали форму нашей мебели красного дерева 30—40-х годов... А дальше более простой формы мраморные скамьи... Нельзя было удержаться, чтобы не забежать выше и выше, не окинуть взором всего пространства. Перед глазами чудодейственно близко казалась массивная мраморная площадка. Зрение и восприятие с'ежали расстояние — его не было... Я очутился на этой сцене глубокого прошлого. Совершенно иное чувство подымается у актера, который должен здесь сознавать, что он окружен этим полукольцом как бы с трех сторон, что зрители переживают представление вместе с актером.

Вот настоящий театр, волнующий и трепетный.

В первой студии Художественного театра проводилась правильная линия при постановке пьесы «Сверчок на печи». Там попросту нельзя было сделать повышения сцены, и студийцы играли на ровном полу. Впечатление получалось неизбываемое.

Вот каким надо искать и пропагандировать новый театр.

Современный социалистический строй, полный приподнятых, горячих переживаний, создает и зрителя, который глубоко отдается настроениям и хочет быть активным участником изображаемой перед ним жизни.

(Тезисы беседы с художниками во МХАТ 17 мая 1935 г.).

*

Припоминая наш первый «боевой» период, должен сказать, что не приходило тогда в голову анализировать слово «реализм» и его значение.

Отрицая театральность, изгоняя из театра «театр», мы стремились создать жизнь на сцене, жизнь в бутафории, в декорациях.

Желая добиться буднично-знакомых настроений, нюансов, сплетающихся в бытовую картину, мы, художественники, неустрашимо искали правды. Молодая группа чувствовала себя революционерами, передовыми бойцами; поскорей бы прорубиться сквозь дебри тогдашней рутины и настоящему воплощению живой действительности.

Жизнь, прежде всего жизнь — наша, чужая ли, мрачная, ласковая, жестокая, возвышенная или тусклая, но... жизнь!

Когда про картину говорят, что она «картинна», тут никакого комплимента нет; если чувствуется полотно и краски, нет полной удовлетворенности. К театру то же самое приложимо еще ближе. Когда говорят «театральный тон», «театральная поза», значит есть неправда, нарочитость. Если перенесение театральности в жизнь дает отрицательные результаты, не лучше ли поступить обратно — театр наполнить жизнью.

Прежде всего сцена не должна походить на сарай, только задекорированный; необходимо спрятать «коробку», чтобы о ней никто не догадывался.

Театр вообще имеет свои условности, и сцена требует специфических форм, влияющих на зал «настроением». Часто перенесенное на сцену с безупречной точностью никак не заражает, напротив кажется блеклым, вялым. Пример: костюмы, сшитые для «Федора» из настоящей парчи, вовсе не так выигрышно глядели, как мы рассчитывали.

*

Секрет... заключается в том, чтобы правильно найти и удачно выделить наиболее ответственное место декорации. Прежде всего ищешь какой-нибудь жизненно-интересной частности, подробности, которая своей характерностью подчиняет себе остальное.

Подыщешь, например, выступ изразцовой печи, простенок с полуоткрытой дверью или мотив массивной деревянной скамьи. Сюда затем, как в центр, стягиваются служебные аксессуары: на лавке лежит забытый или только что скинутый кафтан, шубейка — и весь угол ожил, заиграл. Остальное для художника ясно.

Я даже иногда не скленвал целого макета, а отделывал только ударное место, для прочего намечая лишь контуры.

В таких первоначальных нащупываниях проетов большая свежесть, непосредственность. Здесь замысел проглядывает как будущая завершенность, которую надо угадывать.

(Мемуары, ч. I, гл. 2. «Смерть Иоанна Грозного»).

*

Современная (1927 г.) конструкция часто походит на сценический ребус, который надо разгадывать, чаще недоумевать над ним или смотреть как на ненужное, не допытываясь до смысла. Тогда «строительные леса», площадки и покатости, лифты и арусные подрамки просто скучны, кажутся неоправданной попыткой загромоздить «коробку», разве только для режиссерского удобства размещения масс. Нам теперь ясно, что сцена не терпит ничего лишнего, случайного, органичным с ней не связанного; мы сами грешили этим, увлекаясь подробностями в поисках жизненности. А что происходит при стремлении уйти в стиль? Иногда оформление бывает оригинально задумано, но если используются не самые яркие моменты в сгущенном, так сказать, виде, то получается только нагроможденность, какая-то упрощенная убогость и не стилизованная простота. Еще хуже, когда стилизованная конструкция заполнена людьми в самых реальных костюмах, с оружием и украшениями, наследием от прежних постановок, сделанных шаблонно, по старинке.

Одно с другим спорит, два подхода не уживаются вместе, и от такой неслаженности в первую очередь страдает зритель.

(Мемуары, ч. I, гл. 9. «Бронепоезд»).

*

Быть художником-декоратором — задача трудная и щекотливая. Прежде всего он попадает в театр, у которого есть свои линия, свои известные приемы, умонастроения режиссера, наконец, психология целого коллектива. Художнику надо притираться, прислушиваться, вникать в новую, почти незнакомую жизнь. С другой стороны, художник всегда несколько опасен режиссеру. Они оба стоят рядом, работают вместе, но глядят разными глазами. Режиссер, безусловно, знает сцену, в богатом воображении заполняет ее причудливым хитросплетением оригинальных жизненных моментов. Преследуя заманчивую цель, он не считается ни с какими преградами и увлекательно свободно комбинирует возникающие образы, планы, картины. Художник не уступает режиссеру в размахе напрашивающихся композиций, но подчиняет их законам своего искусства.

Вот в процессе приспособления двух параллельно идущих сил и заключается трудность реального оформления. Кто, кому, насколько и в чем подчинится?

Зажечь художника талантливому режиссеру легко удается. Стоит только сочно раскрыть содержание, «зерно» пьесы, выявить определенный тон, подчеркнуть характерность действующих лиц и массовых сцен, овеять настроением отдельные куски широкого комплекса спектакля — художник горячо отзывается, его творчество дополняет, подсказывает что-то интересное. Оба довольны и расстаются в надежде сразу воплотить прекрасные мечты.

Режиссеру кажется, что решительно все растолковано, он закрывает глаза — и цепь созданных его воображением мизансцен выступает перед внутренним взором, живет...

Между тем художник, воспринимая режиссерские указания, уносится в особенный, одному ему доступный мир рождающихся видений. Разгораются творческие грезы, подчиненные любимым мотивам и формам, но их сторожит листок с беглыми режиссерскими набросками...

Следует помнить о софитах, нельзя забывать о первом и втором плане, необходимо считаться с неудобствами кулис, надо принять во внимание угол зрения, разрез портала, высоту подвора и пр.

Художнику хочется уйти от условностей, сужающих самостоятельное пользование облюбованными мотивами, непробованными гаммами красок, новизной освещения. Обидно очутиться в плену многочисленных и малопонятных мелочей.

Художник увлекается, борьба с заданием окончена не в пользу предначертаний постановщика, вато вышли эскизы, которые прямо просятся на выставку.

И нередко уносит художник свою первую пробу с чувством разочарования, досады, а может быть и горечи. Он поймет, что режиссер требует от него себе жертвы.

Художники на выставке — самостоятельный властелин воздействия на зрителя. Хозяин своего положения — с присущим ему стилем, характером, манерой, своими желаниями...

Художнику на сцене нужно нельзя уйти от режиссера, лично ответственного за постановку. Но оба они, режиссер и художник, во власти автора, его идей,— и потому все трое должны слиться в одно целое. Должны добиться гармонии общего звучания, создать настроение.

Художник не должен выпирать. Режиссер — капельмейстер оркестра, художник —один из главных участников оркестра, необходимый сольный инструмент, подчиненный общему замыслу.

(Тезисы к беседе с художниками во МХАТ, 17 мая 1935 г.).

*

Главная задача — в ансамбле; художнику оставалось найти окружение, вполне совпадающее с этой таинственной жизнью играющего коллектива.

Мы ценим ансамбль в вокчестве, в музыке, в игре артистов — почему же один художник пойдет в разрез, не сливаясь с остальными элементами спектакля, а, наоборот, — упрямо выпирая?

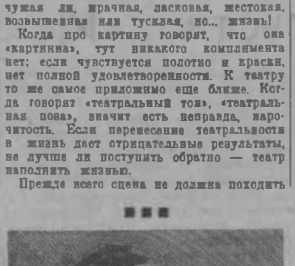
(Мемуары, ч. II, гл. 9. «Бронепоезд»).

*

...Запоминаешь фразы: «В наших декорациях удобно играть». В качестве художника-декоратора я только помогал ансамблю, окружая действующих лиц лишь тем, что гармонировало с общим замыслом спектакля. Декорации мои не были безразличны, но и не носили следов суб'ективного выпячивания. Не раз мне хотелось покрче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера. Бывало так, что я спорил, убеждал, подсказывал новые соображения, но делал так, как требовала протокол нашего совещания...

Компанув макет, я мысленно становился на место актеров, которые ведут свои сцены. Каждый выход, явление мною переживалось; и проверял, насколько соответствует данное расположение декораций, бутафории и реквизита для определенного момента... Вот почему и артистам казалось, что им «удобно играть».

(Мемуары, ч. I, гл. 5. «Три сестры»).



В. А. Симов. Гравюра Ивана Павлова