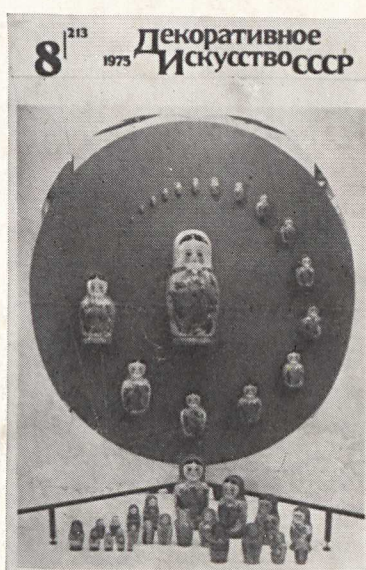
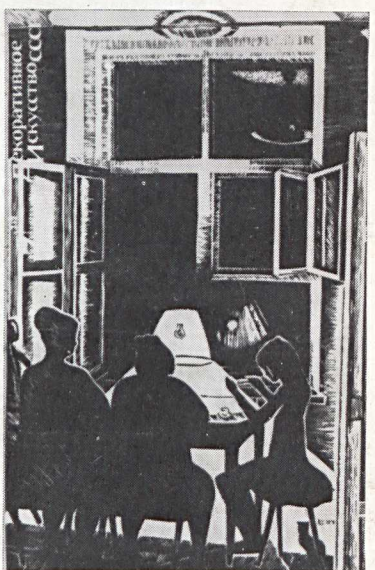
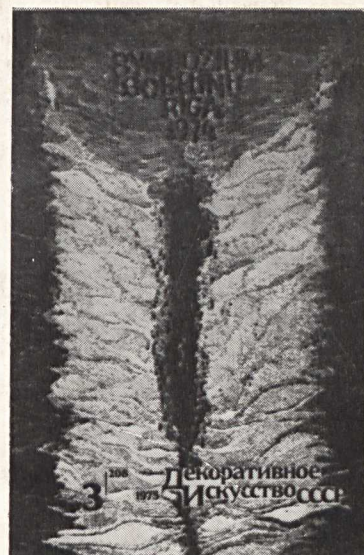
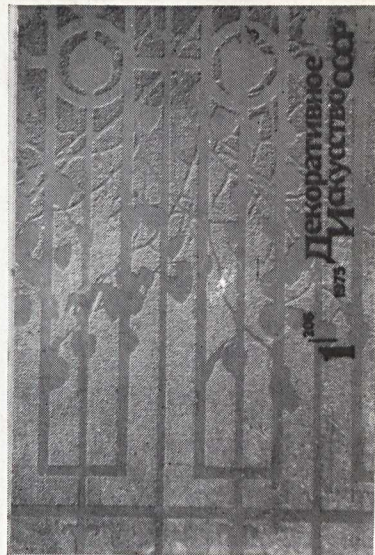






Советская сценография сегодня

А. Васильев

Сейчас, когда все трудящиеся нашей страны подводят итоги пятилетки, мы ясно видим, что эти годы были особенно плодотворными в развитии советского общества. Не случайно к такому же выводу мы приходим, размышляя о каждой области искусства: в любой из них происходят процессы, характеризующие живое и активное развитие социалистической культуры.

В советском театре наметились новые тенденции, дающие возможность сценографии выйти за ее традиционные пределы. Сценография все более формируется в какое-то новое искусство. Сегодня она апеллирует не столько к глазу, сколько к внутреннему миру человека. Она предлагает нам комплекс пластических ситуаций, чтобы в связи с действием у зрителя родилась не только эмоция, но и обобщающая мысль. Она устанавливает со зрителем интеллектуальный контакт, предлагая форму бытия, выбранную из многословия жизни, не нарушив реалистической позиции искусства. Сценография набирает силу большого обобщения, становясь чрезвычайно емкой, многозначной и глубинной. Декорация в каком-то смысле становится предметом пластического искусства.

Но и декоративное искусство, развиваясь своим путем, приходит к тому, что процессы, происходящие внутри театра, стали гораздо ближе художникам, чем раньше. В шестидесятые годы все, что было связано с дизайном, было важно и художнику, работающему в прикладном искусстве, и монументалисту, и сценографу. Но к середине семидесятых стало очевидно, что прикладник нуждается в опыте, который аккумулировал в себе театр, — в опыте приближения к зрителю, опыте «одухотворения» предмета. Процесс освоения этого опыта художниками иных жанров в критике получил название театрализации.

Декорация и декоративное искусство родственны между собой. Сегодня они еще ближе друг другу благодаря художникам: сценограф и прикладник волнуют идентичные задачи — они стремятся внести в произведение свою концепцию мира, предельно активизировать его идейно-эстетическое содержание.

Театр может оказаться мудрым советчиком художнику-прикладнику, его опыт пригодится при создании предмета пластического искусства и при организации предметно-пространственной среды нашего общества.

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Художники театра — съезду

Н. Золотарев, главный художник ГАБТ

В год XXV съезда нашей партии Большому театру исполняется двести лет. Уже сейчас работа идет в атмосфере наступающего праздника. Сегодня, оглядываясь назад, мы можем сказать, что сценография Большого театра, сохраняя лучшие свои традиции, развивается в русле основных стилистических направлений нашего искусства.

Театральный художник, оформляя спектакль, создает его образ. Декорация, по моему мнению, должна быть не только фоном, конструкцией, не только создавать то физическое пространство, в котором играет актер, но и принимать участие в развитии действия, выступая и как «действующее лицо» спектакля.

Художник должен уметь сделать оформление спектакля эмоционально насыщенным, совпадающим по настроению с общим замыслом режиссера. С этой точки зрения очень современными выглядят работы В. Дмитриева. Многому они могут научить современного художника.

С чем мы подходим к съезду? Театр осуществил постановку оперы К. Молчанова «Зори здесь тихие» (художник В. Левенталь), которая удостоена Первой премии на Московском фестивале музыкальных спектаклей. Режиссером из ГДР Э. Фишером поставлена опера Верди «Трубадур». Идет в новом оформлении «Иоланта». Я делал декорации к обоим спектаклям. Ю. Григорович и С. Вирсаладзе выпустили балет «Иван Грозный» на музыку Прокофьева. Я считаю эту работу Вирсаладзе большой творческой удачей. Он сделал все очень просто, и перед зрителями — театральная, условная и в то же время удивительно подлинная старая Русь. «Тут русский дух, тут Русью пахнет». Во время гастролей театра в США «Иван Грозный» пользовался колоссальным успехом. Сейчас режиссер Б. Покровский работает над новой редакцией оперы Даргомыжского «Русалка». Очищая спектакль от штампов, выросших за долгую сценическую жизнь, Покровский решает «Русалку» как драму философскую и общечеловеческую, а отнюдь не бытовую. Я хочу создать оформление в стиле древнерусской фрески. Мы отнесли действие в глубь веков.

Балетмейстер В. Боккадоро готовит «Много шума из ничего» на музыку Т. Хренникова. Ю. Григорович и С. Вирсаладзе работают над балетом «Ангара» — первым большим балетом с современным сюжетом. Этим спектаклем коллектив театра встретит XXV съезд КПСС.

П. Белов, главный художник ЦТСА

Для нашего театра особенно знаменательно, что год, предшествовавший съезду партии, был годом тридцатилетия Победы над фашизмом. Тема Великой Отечественной войны, тема ратного подвига советского народа, спасшего мир, была главной в репертуаре театра в этом году.

Мне выпало на долю ставить два военных спектакля. Я сказал «ставить», а не «оформлять», потому что для меня оформление — всегда игровой компонент театрального действия, равноправный его участник.

Прозрачная, лирическая пьеса И. Федина «Снеги пали» рассказывает о том, что именно стоит за словом Победа, какой ценой заплатило поколение отцов и дедов за право внуков сидеть 9 мая за праздничным столом. Я решал ее условно, стараясь подчеркнуть элементы философского раздумья, которые она несет в себе. В пьесе М. Розовского и Ю. Михайлова, написанной по мотивам повести К. Воннегута «Бойня номер пять, или крестовый поход детей», — пьесе, пронизанной болью воспоминаний о минувшей войне, художник М. Китаев сумел очень выразительно показать образ больного, «забинтованного» мира — белый задник, белый половик, груды носилок, свисающая марля и бинты и подвешенная к потолку огромная праздничная корзина с игрушками — елочная мечта героев. Хотелось бы отметить оригинальную работу молодого художника А. Опарина в спектакле по пьесе И. Дворецкого «Ковалева из провинции». Таковы некоторые итоги, с которыми встречаем мы год XXV съезда нашей партии.

И. Сумбаташвили, главный художник театра им. Евг. Вахтангова

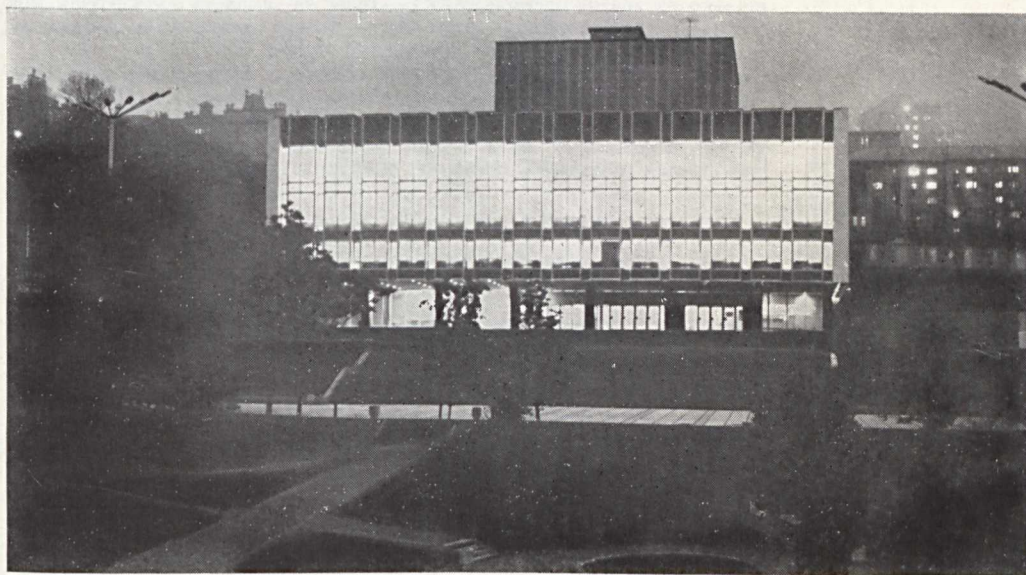
Меня часто спрашивают — каково, мол, ваше кредо театрального художника? Боюсь, что ответ мой покажется чрезмерно простым, даже примитивным. Надо прежде всего внимательно читать пьесу и думать над ней, искать и вскрывать заложенные в ней слои мыслей, ассоциаций, связей — и тогда пластическое решение придет само собой. Главное — постичь смысл, остальное дело твоего профессионального умения.

Работа театрального художника — это составная часть творчества всего театра. Планы, идеи и проблемы всего коллектива — это и его планы и проблемы. Тема борьбы с фашизмом, тема исторической миссии советского солдата была главной в год тридцатилетия Победы в Великой Отечественной войне.

Театр поставил «Фронт» А. Корнейчука. Пьеса была впервые напечатана в «Правде». Она сразу же обошла практически все театры страны. Звучала она как хроника, события, которые предстали в ней, происходили ежедневно и ежечасно на всей протяженности громадного фронта. И ставили ее как вещь документальную. С тех пор прошло более тридцати лет, время сместило акценты. Война сегодня — история, а военные солдатские будни — подвиг. На первый план выходят мотивы эпические. Режиссер Е. Симонов, разбив сцены окопной жизни, сделал их фоном и лейтмотивом спектакля. Куда бы ни переносилось действие — в кабинет главнокомандующего или полевой штаб, зритель видит перед собой солдат, которые идут и идут без отдыха по дорогам войны — «идет война народная».

Я сделал на сцене станок — площадку, насквозь «прозенную» противотанковыми ежами. Для зрителей — это символ героизма защитников, для персонажей пьесы — достоверная деталь предлагаемых обстоятельств. Бытовые же аксессуары, обозначающие смену места действия, группируются вокруг станка на кругу и постепенно убираются по ходу пьесы. Таким образом, к финалу площадка эта как бы превращается в постамент. На нее выходят войны, погибшие в танковой атаке, и перед зрителями — монумент в честь павших героев. Это наша память. Это наша слава. Это наше напоминание тем, кто не помнит уроков истории. Сейчас мы готовим к сдаче спектакль по пьесе А. Чичкова о Сальвадоре Альенде (художник спектакля Б. Мессерер). Эта тема борьбы с современным фашизмом. Его отвратительный облик не изменился, но его бессилие, как никогда, очевидно.

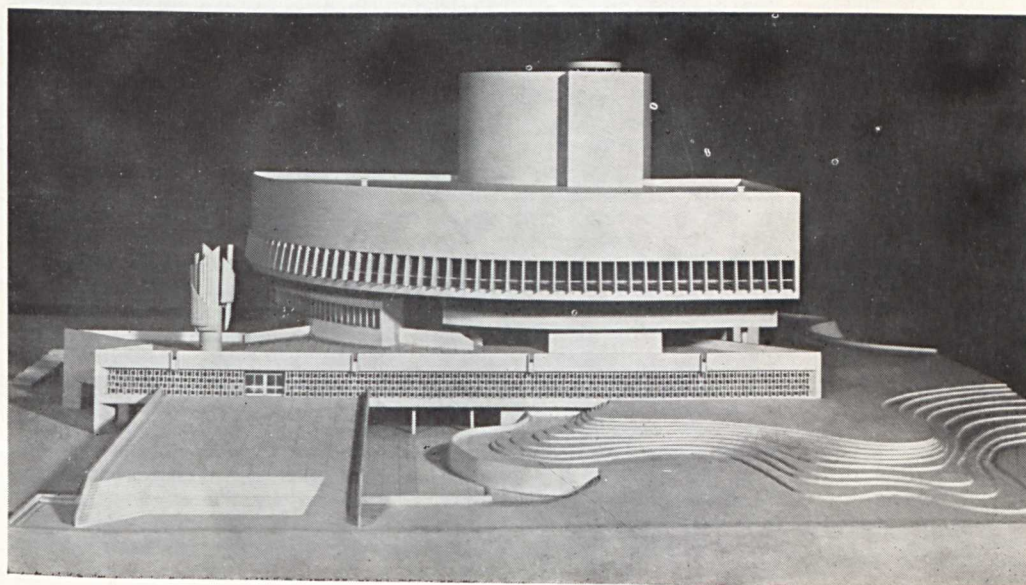
О театре говорят архитекторы



Какая роль отведена зданию театра в современной городской среде!



Каким должно быть театральное здание сегодня!



Как соотносятся между собой современная сценография и пространство сцены!

Архитектор Р. Безунц
Театр во Владивостоке

А. Спешнева
Сценография к спектаклю
«Ящик с игрушками».
Государственный детский
музыкальный театр

Архитекторы Л. Катаев,
А. Лукьянов
Драматический театр в
г. Аркалыке

В сложившемся городском ансамбле театральное здание всегда отличалось от прочих общественных сооружений масштабностью и торжественностью. В современном городе функцию «духовного центра» театр разделяет с целым рядом других построек: кинотеатрами, концертными залами и пр. Однако необходимость в его уникальности не ослабевает, а, наоборот, становится еще актуальней.

Какие возможности заложены в современной архитектуре для решения этой проблемы?

Проблема эта действительно существует и в современном градостроительстве решается в основном двумя путями. При проектировании современного театрального здания архитектор сталкивается с городским ансамблем, состоящим из жилых домов, где преобладают строгие, монотонно-прямолинейные очертания. Следовательно, одна из традиционных черт театрального здания — масштабность — в этом случае не может быть определяющей. Оттого стал так популярен новый принцип архитектурной композиции, так называемый пластический динамизм.

Что это означает? Прежде всего принцип контраста. Он достигается усложнением архитектурной формы театрального здания относительно близлежащих строений, преобладанием замысловатых очертаний, загадочностью линий. Это может быть сооружение кристаллообразное или состоящее из нескольких кристаллов. Такие театры сегодня есть в Ульме, Сиднее, Дюссельдорфе. Независимо от места расположения — будь то шумная магистраль или многолюдная площадь, — они всегда будут привлекать внимание, никогда не «растворятся» в городской среде.

Второй способ решения проблемы связан с появлением так называемых культурных центров: «Линкольн-центр» в Нью-Йорке, «Национальный центр искусств» в Оттаве. В этих случаях архитектор имеет дело не с одним зданием, а с целым комплексом зрелищных объектов, которые живут в тесном единстве.

В. БЫКОВ

Два последних десятилетия мы неоднократно констатировали изменения, происходившие на театральных подмостках. Менялось время — менялся театр. И сегодня, говоря о театре, мы имеем в виду нечто не до конца определившееся. Фиксируют ли архитекторы эти изменения и каким образом реагируют на них?

С момента создания барочного театра и до конца XIX века театральное действие было как бы продолжением интерьера, а он — его прообразом. В Гранд-Опера толпа зрителей подымалась по парадной лестнице, и она своими текучими маршами режиссировала движение толпы, то обращая потоки людей друг к другу, то разводя их, как в старинном танце. Те же архитектурные ритмы, те же движения продолжались и на сцене.

Реалистическая драматургия начала века нарушила единство архитектуры и сценического действия. Современная режиссура имеет тенденцию рассматривать фойе и кулуары театра как игровое пространство, которое может быть использовано для пролога или для небольших самостоятельных постановок. Отсюда в современном театре особые требования к интерьеру, к его фоновому звучанию.

Станиславский, например, считал, что архитектура интерьера не должна быть эффектной и довлеющей, так как это отвлекает внимание зрителей от спектакля. Сегодня же мы считаем, что нужно добиваться не только нейтральности, но и непрерывного изменения характера интерьера фойе и зрительного зала (в зависимости от замысла художника и режиссера) за счет трансформации пола, стен, потолка, перемещения мест зрителей и оборудования.

Такие театры со «свободным пространством», в которых все конструкции и оборудование обнажены, как в съемочном павильоне киностудии, в ближайшее время широко войдут в практику.

В. БЫКОВ

Сегодня мы с полной уверенностью можем сказать, что одной из самых интересных и развивающихся областей современного театра является сценография. Существует ли контакт у архитекторов со сценографами? Мы имеем в виду не отношения «заказчик» — «исполнитель», а более широкие.

Я позволю себе небольшой экскурс в то время, когда иллюзорно-живописные, перспективные декорации постепенно утратили свое господствующее положение. Топография сцены постепенно менялась: появились станки, вращающийся круг. Возникшие объемные декорации стали располагаться по площадке сцены более вольно, чем во времена перспективной условности. Действие стало развиваться не только в плоскости портала, но и за его пределами, на просцениуме, оно пошло в глубину, вверх и вниз. С той поры сцена превратилась в «коробку чудес», где все в движении и изменчивости. Но сегодня совершенно очевидно, что именно сцена-коробка, которая еще недавно казалась незаменимой, переживает кризис. Причина тому, в первую очередь, — ограниченность ее сценографических возможностей. С тех пор, как новая техника и объемные декорации утвердились в театре, пространство сцены, воспринимаемое через двухмерную рампу как плоскостное, стало подобно картинной раме, в которую пытаются втиснуть объемную вещь. Не говоря уже о том, что такие важные элементы современной декорации и сценографической техники, как свет и звук, на сцене-коробке в значительной мере утрачивают свои возможности.

Мы сейчас стремимся создавать такие театры, которые в равной мере отвечали бы разным сценографическим требованиям, во всем мире архитекторы разрабатывают проекты сцены с наибольшей мобильностью. Техника позволяет трансформировать сцену-коробку в трехстороннюю староанглийскую, в сцену-арену античного театра, в современную панорамную или кольцевую. Причем на глубинной сцене декоративное убранство воспринимается как плоский рельеф, на староанглийской — как горельеф, на сцене-арене — как объемная скульптура. Такая мобильность сценической площадки направлена на более широкое использование выразительных средств спектакля, на более полное воплощение его содержания, на углубление специфического для театра «эффекта присутствия». Еще Н. Охлопков мечтал использовать возможности сразу всех видов трансформации в одном спектакле.

Образной уникальности театрального здания можно достигнуть и иным путем. Как показала практика, это может быть и декоративное убранство строгой, тяготеющей к прямолинейности конструкции. Вспомним хотя бы театр в Туле, фасад которого украшен массивными скульптурными фигурами, часы на театре Образцова, фонари на новом здании МХАТа. Работая с архитектором Великановым над проектом музыкального детского театра, мы решили вынести на фасад своеобразные балкончики, которые его не только украсят, но и будут функциональны: герольды будут звать юных зрителей на представление. Так что средств довольно много. Весь вопрос в том, сможет ли их совокупность дать каждому конкретному театру нужный образ, без которого даже самый ультрасовременный театр будет казаться безликим.

В. Красильников

Мне кажется, что театр сегодня стоит накануне больших перемен. Во всяком случае, опрос, проведенный архитекторами, показал, что более половины режиссеров не удовлетворены тем помещением, в котором им приходится работать.

В отличие от предшественников, которые мечтали о приобщении к театру сразу большой массы людей (проекты эти так и остались неосуществленными), мы будем иметь дело с театром более интимным, камерным. Современный театр, по-моему, более занят повышением интенсивности контакта отдельного зрителя с актером, чем действием массовым. Отсюда и потребность в сцене, выдвинутой в зрительный зал, и популярность небольших камерных театров. По-моему, наиболее разумным сегодня является создание театров универсальных, хотя универсальный театр обладает некоторыми недостатками — он не всегда удобен для театра с индивидуальным творческим методом.

Характерной и интересной чертой театра будущего мне представляется строительство экспериментальных студий при традиционных театральных зданиях.

В. Красильников

В двадцатые годы театр и архитектура развивались в одном русле. Поиск пространственных решений в одинаковой степени овладел умами Мейерхольда и ведущих архитекторов того времени — Корбюзье, Леонидова. Но мы были свидетелями и шестидесятых годов, когда архитектура тяготела к принципам, заложенным в двадцатые годы, а сценография именно в этот момент отдавала предпочтение подчеркнuto живописной декоративности, углубленности сценического пространства, по-видимому, эти тенденции были характерны и для тридцатых годов.

Исходя из этих двух примеров, трудно что-либо прогнозировать. Но на основе личного опыта должен сказать, что в конечном итоге наша деятельность в большей степени зависит от творческих и эстетических концепций отдельных театров. К примеру, при проектировании театра на Таганке оказалось, что для Любимова наиболее важна связь сцены со зрительным залом. Декорации можно будет выдвигать непосредственно в зрительный зал, спускать с потолка в любой нужной точке. А на самой сцене за проектирован проем-окно, через которое при желании можно будет выйти непосредственно на улицу, к панораме города, реальному шуму городской толпы. В проекте детского оперного театра мне и архитектору Великанову показалось интересным возвести на сцене не один портал, как обычно, а три — действие может идти не только на основной сцене, но и сбоку. Ю. Завадский принимает деятельное участие в разработке проекта реконструкции театра им. Моссавета.

Такое сотрудничество мне представляется перспективным. С одной стороны, требования режиссеров заставляют нас, архитекторов, подходить к новым проектам творчески, с другой — наличие новых технических возможностей и архитектурных идей будит фантазию режиссеров и художников. Важно только, чтобы было достигнуто взаимопонимание между проектировщиками и деятелями театра. Вот сделали мы в Туле трансформирующую сцену — и ее довольно быстро освоили. А если идея намного опережает свое время — реализовать ее почти не удастся. Театр в Новосибирске — убедительный тому пример.

Чем больше анализируешь опыт современной театральной практики, тем больше убеждаешься, что важно спроектировать не только само здание будущего театра, но и околотеатральное пространство. Здесь мне бы хотелось выделить два аспекта.

Центр зрелищного типа, столь популярный сейчас на Западе, по существу, стихийно возник в свое время в Москве. Это площадь Маяковского. И, как показала жизнь, этот «куст», состоящий из четырех театров, обладал большей притягательной силой, чем изолированный театр. Вспомните, сколько театралов собиралось вечером в этом районе, какое оживление царило на площади. Но, с другой стороны, мы помним также, сколько осложнений было связано с этим: несоответствие количества людей и пешеходных дорожек, обилие проходящего транспорта, толчея. Мы сейчас работаем над реконструкцией театра им. Моссавета и, наученные горьким опытом, пытаемся учесть все нюансы. Вместо одного подхода, который существует сейчас, будет три: со стороны Садового кольца, улицы Горького и Вознесенского переулка. Чтобы существовавший столько лет театральный центр не распался окончательно, мы предполагаем объединить театр Моссавета и Театр Сатиры, предоставив им на этой территории совместные служебные помещения, общее театральное кафе, павильоны, которые будут располагаться на месте бывшего кинотеатра «Акварium».

Околотеатральное пространство является сегодня необходимым и в тех случаях, когда есть потребность вынести театральное действие на площадь. Интересно, что это еще в двадцатые годы занимало Мейерхольда, но осуществлено не было. Сегодня мы свидетели тому, как перед началом спектакля театра на Таганке нас у входа встречают актеры, однако за порог театра им выйти довольно сложно из-за потока уличной толпы. Мы хотим помочь театру осуществить этот давно задуманный выход на площадь, создав перед театром небольшую театральную площадку. Близ театра расположена церковь, которую мы тоже хотим включить в театральный комплекс: в ней можно будет играть камерный репертуар.

Ю. Гнедовский

Создание камерного театра — путь, безусловно, важный, но не исчерпывающий нужд сегодняшнего театра. Маленькие залы действительно очень популярны в странах народной демократии. Мы помним, как стал изменяться зрительный зал американских коммерческих театров после успеха внебродвейного направления с его маленькими залами.

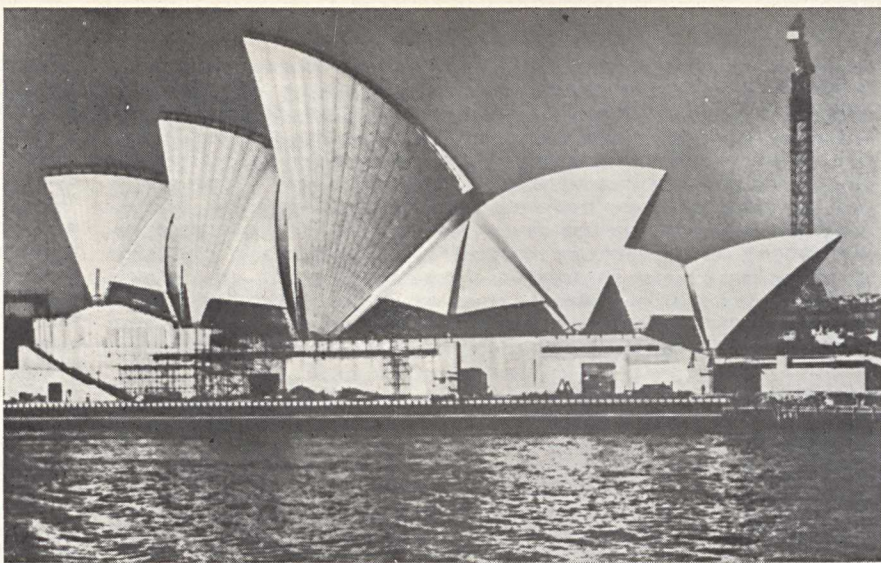
Но настолько же естественно появление такого большого зала, каким является Шекспировский театр в Англии.

Театрализованное массовое действо завоевывает право на существование и требует большого пространства. Популярность фестивалей на открытом воздухе, театрализованных представлений возрастает во всем мире. У нас для этих целей пока существуют лишь стадионы и Дворцы спорта. Сейчас, в частности, мы разрабатываем проект трансформирующегося комплекса в Химках. Спортивная арена в случае необходимости сможет разделяться на четыре разных отсека, служебные помещения можно будет использовать под гримборные.

Ю. Гнедовский

Если рассматривать вопрос этот в плане историческом, то мы увидим, что обычно сценография и архитектура сосуществовали вполне гармонично в некоем единстве. Античная открытая сцена, разработавшая свои сценографические приемы, рассчитанные на объемное восприятие, имела, как мы считаем сегодня, абсолютно адекватную ей архитектурную форму. Одновременно она несла в себе и зачатки сцены глубинной: ниши, специальные места для условного действия и т. п. Затем появилась елизаветинская сцена (окруженная зрителями с трех сторон), на которой уже можно было создавать фон для сценического действия. На смену ей пришла сцена глубинная. Хотя теоретически декорация должна была бы меняться чуть раньше, поскольку сделать новое оформление спектакля легче, чем построить новый театр. Мне лично кажется, что архитектура театра всегда на поводе у «чистого» искусства. Однако утверждать это категорически я не берусь. Сейчас же, по-моему, в сценографии, как и в других видах искусства, явно проявляется тенденция использовать богатейший арсенал накопленных за много веков средств и приемов. А для этого художнику и режиссеру нужны такие сцены, которые можно было бы трансформировать по их желанию. Сегодня архитектор в принципе обладает возможностью строить театр с трансформирующейся сценой.

И, наверное, если сценографы докажут, что время для появления нового театра созрело, — они его получат. Не сразу, но в обозримый срок.



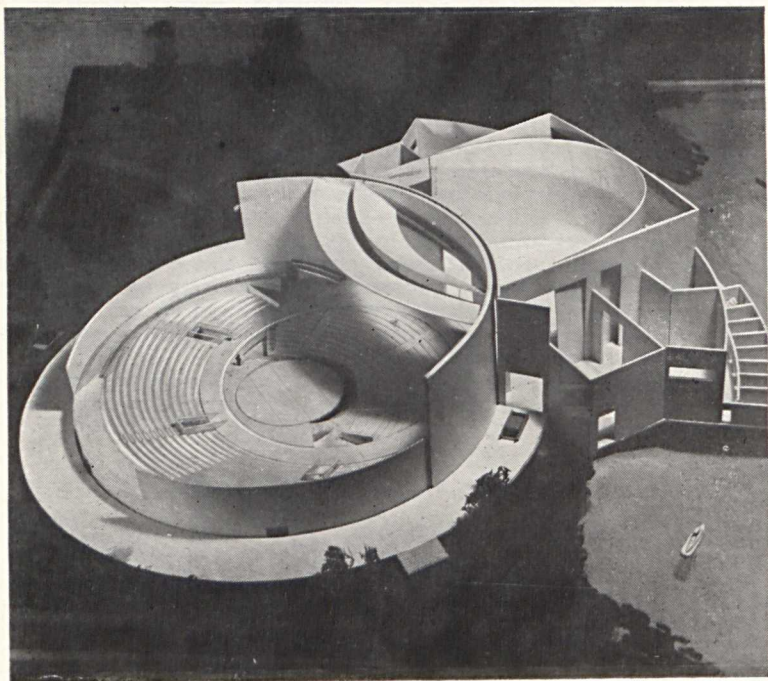
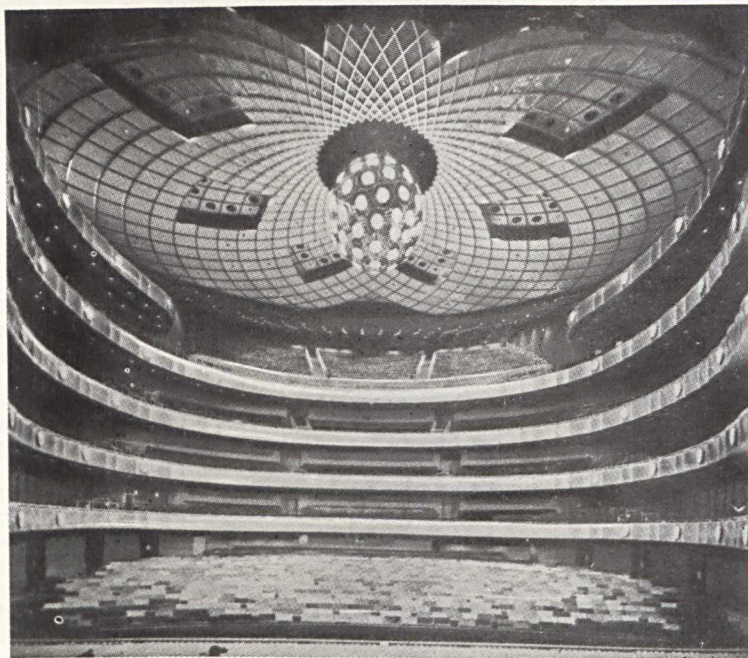
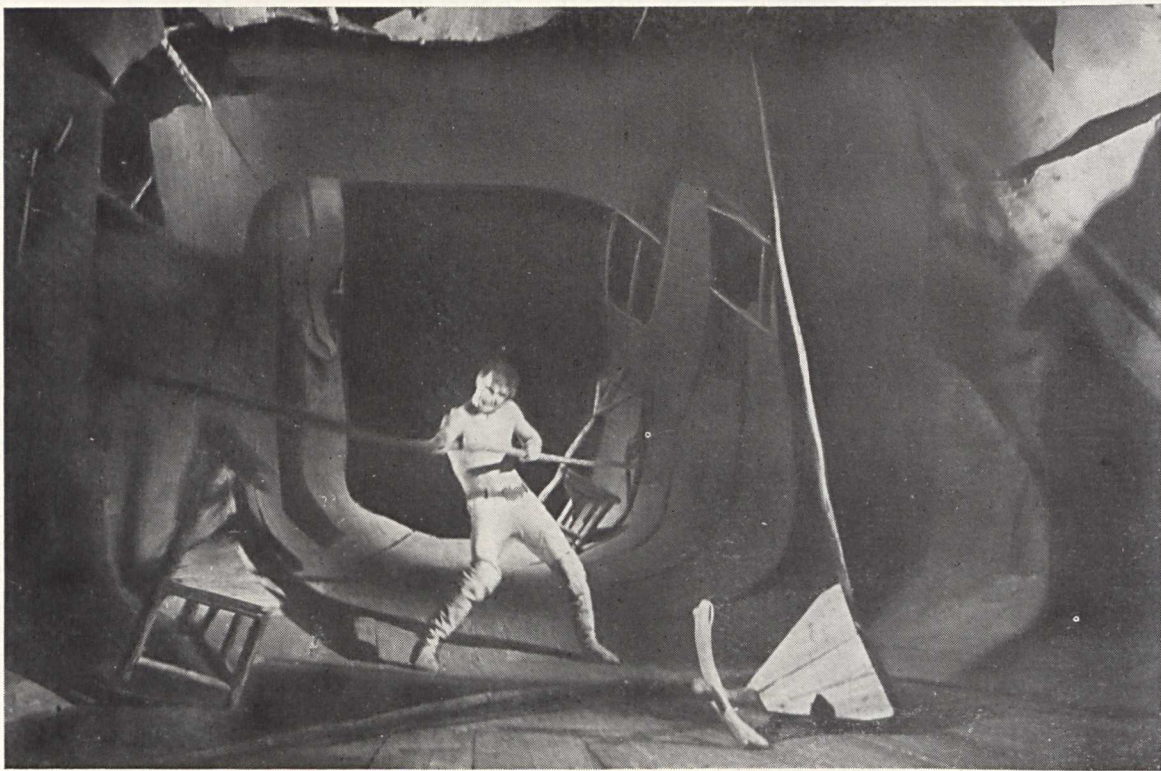
В. Тамалай
Фрагмент сценографии к опере
Д. Шостаковича «Нос»
Московский камерный
музыкальный театр

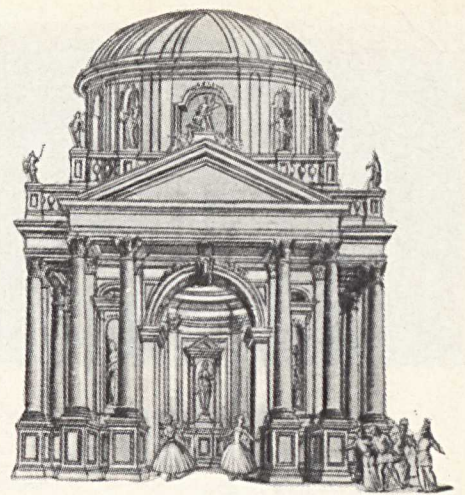
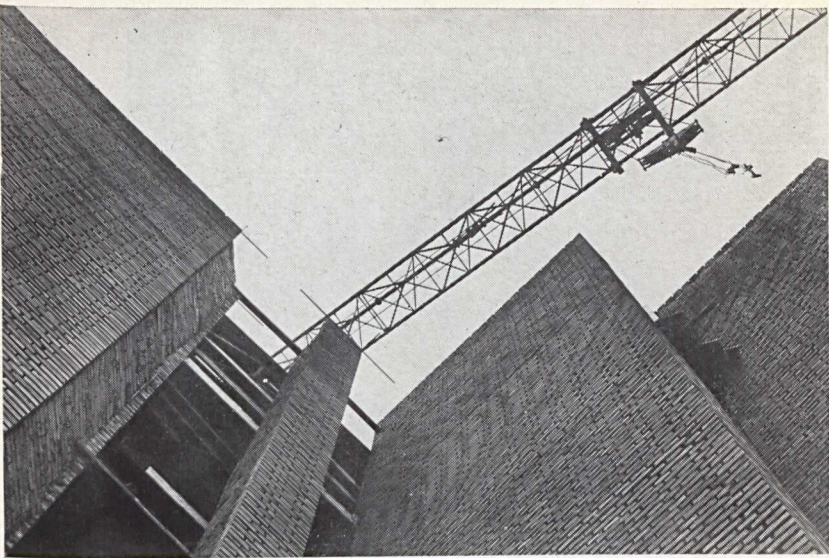
Архитектор И. Утзон
Оперный театр в Сиднее
(Австралия)

Сценограф Э. Кочергин
«Гамлет», ТЮЗ. Красноярск

Архитектор Ф. Джонсон
Городской театр в Нью-Йорке

Архитекторы В. Быков,
И. Мальцын, консультант
Н. Охлопков
Экспериментальный проект театра
им. В. Маяковского в Москве





Архитекторы
С. Голдбжева,
В. Красильников,
А. Попов,
В. Шульрихтер
Драматический
театр в Туле

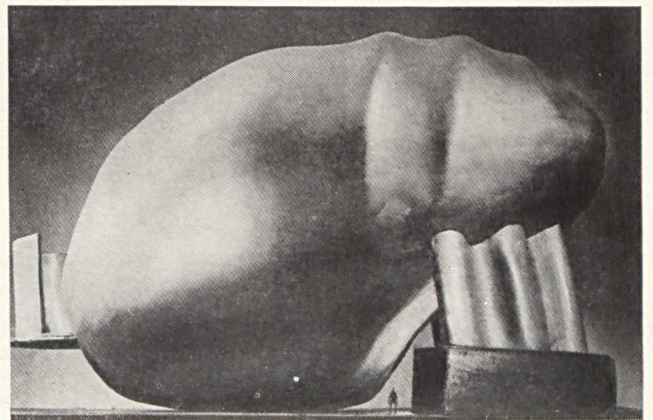
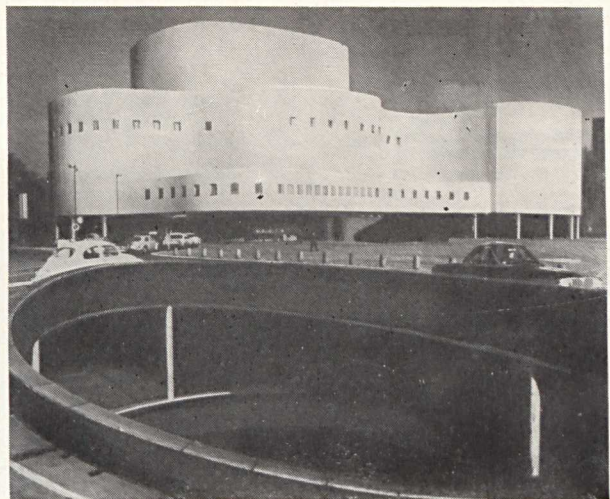
Архитектор
Б. Пфау
Театр
в Дюссельдорфе

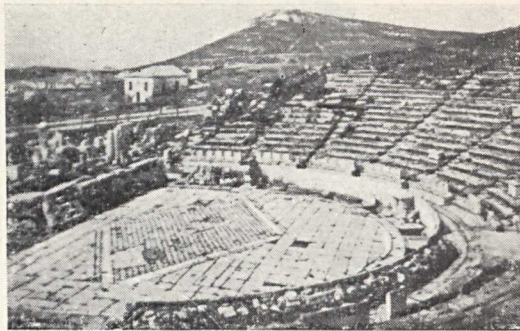
Архитектор
Ф. Кислер
Проект
«идеального театра»,
США. Макет

Авторы архитектуры А. Анисимов, Ю. Гнедовский,
Б. Таранцев, соавторы А. Пестов, О. Шмидт,
консультант Ю. Любимов
Строительство нового здания театра на Таганке

Художник П. Гонзага
Декорация

Архитекторы В. Кубасов,
А. Моргулис, В. Уляшев
Новое здание МХАТ. Москва

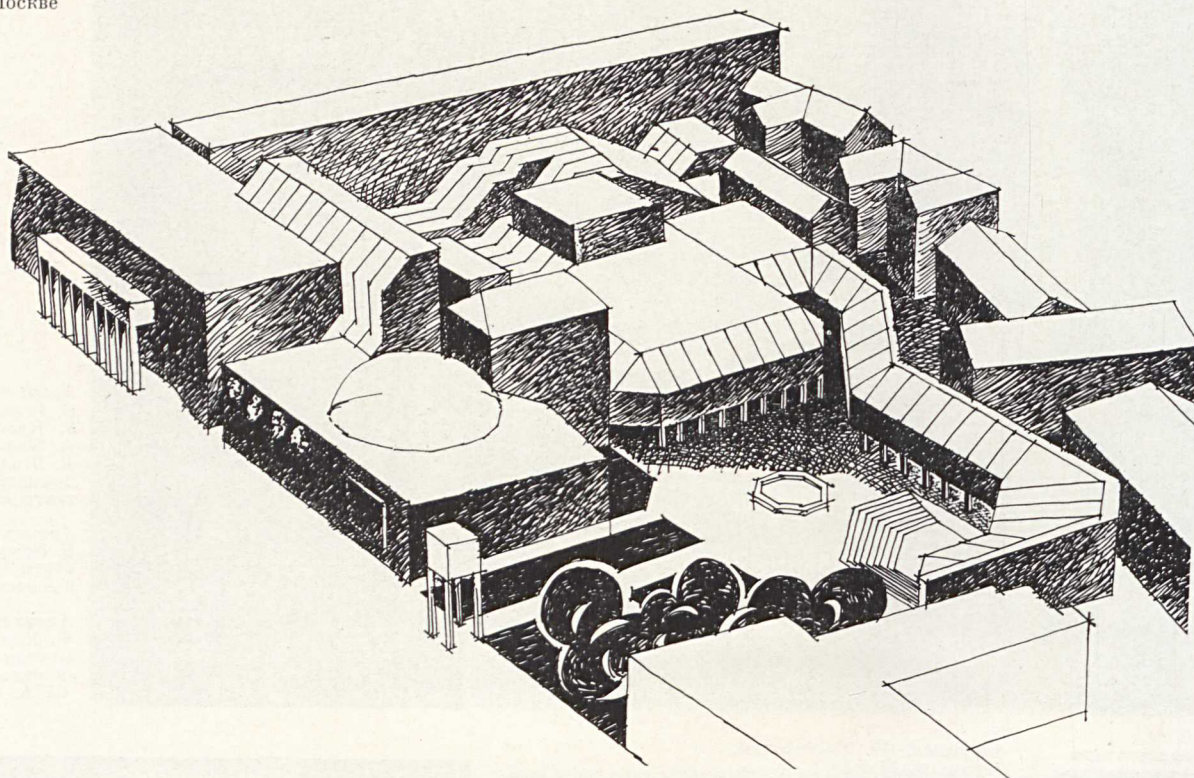
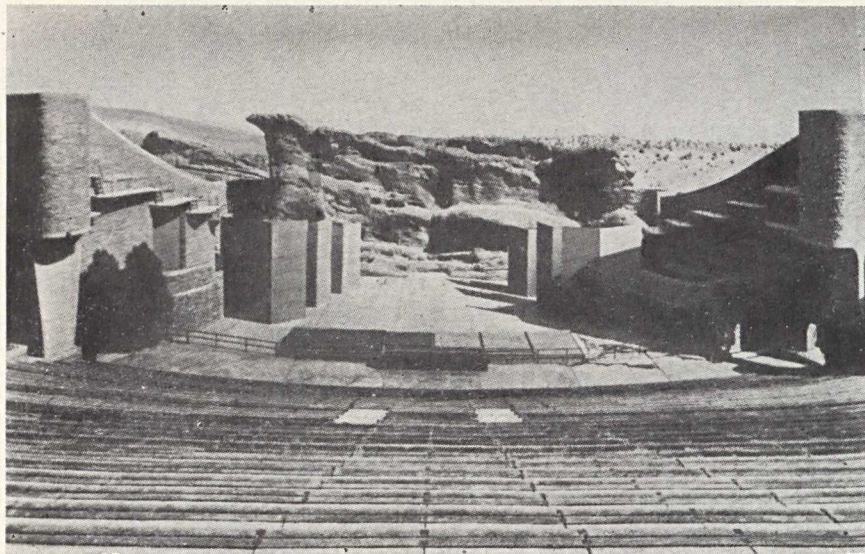




Современный театр Диониса в Афинах, напоминающий позднегреческий античный театр

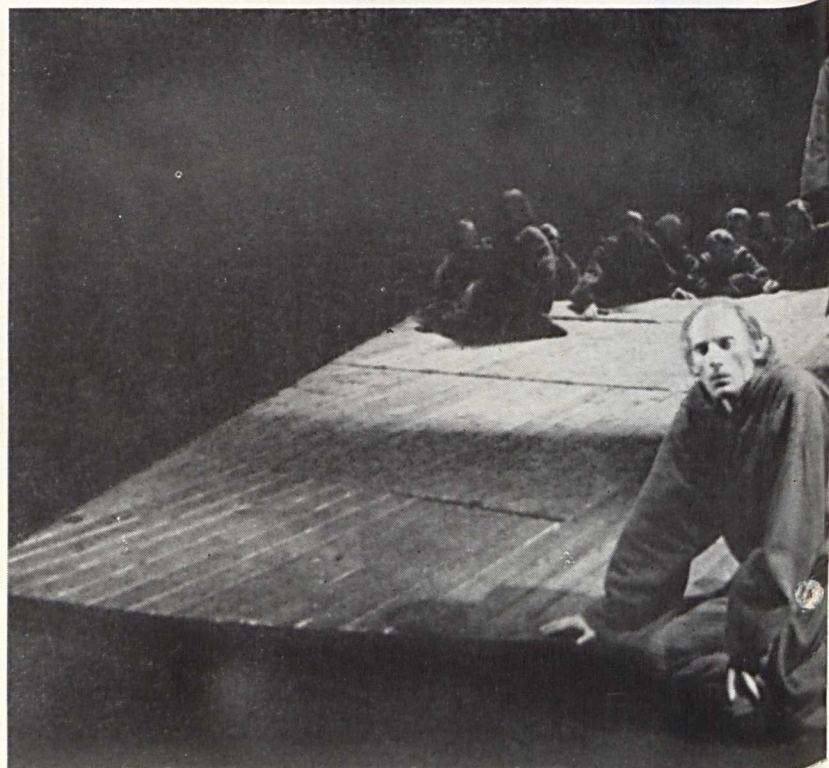
Архитектор Б. Хит
Открытый театр в Красных Скалах
Колорадо (США)

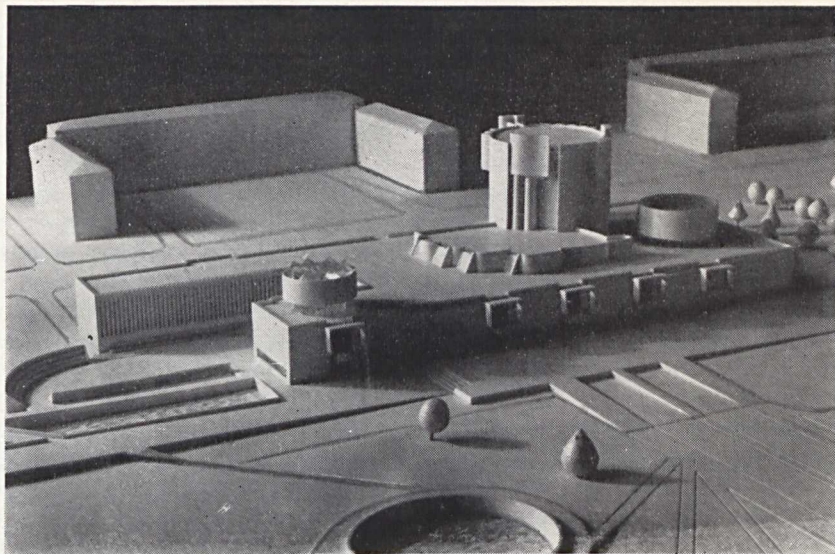
Архитекторы А. Боков,
Ю. Гнедовский, А. Пестов.
Консультант — архитектор
В. Быков
Проект экспериментально-
студийного комплекса театра
им. Моссовета в Москве



Архитектор Дж. Джохансен
Театр Оклахома-Сити.
Мемфис (США)

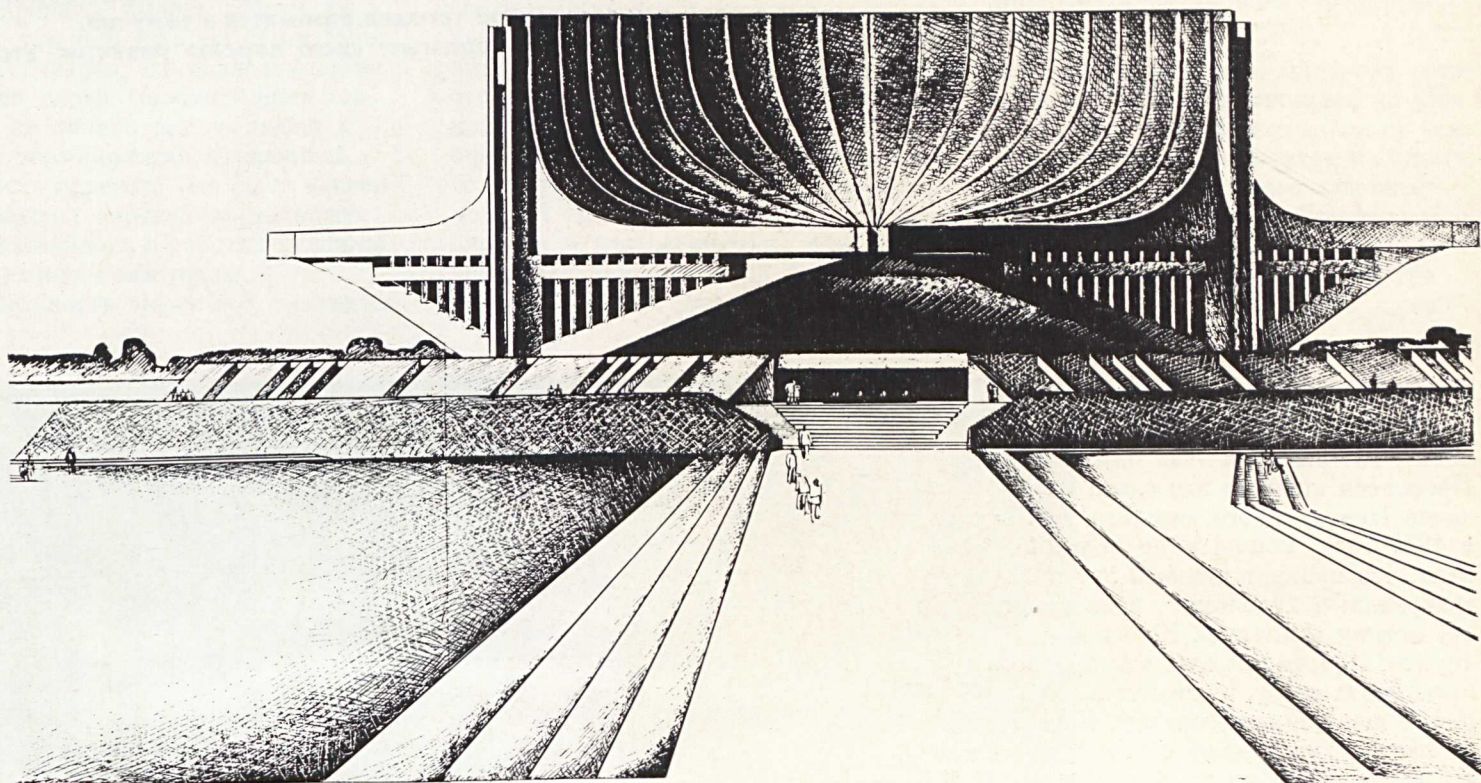
Сценограф И. Блумбергс
«Бранд». Художественный театр
им. Я. Райниса, Рига





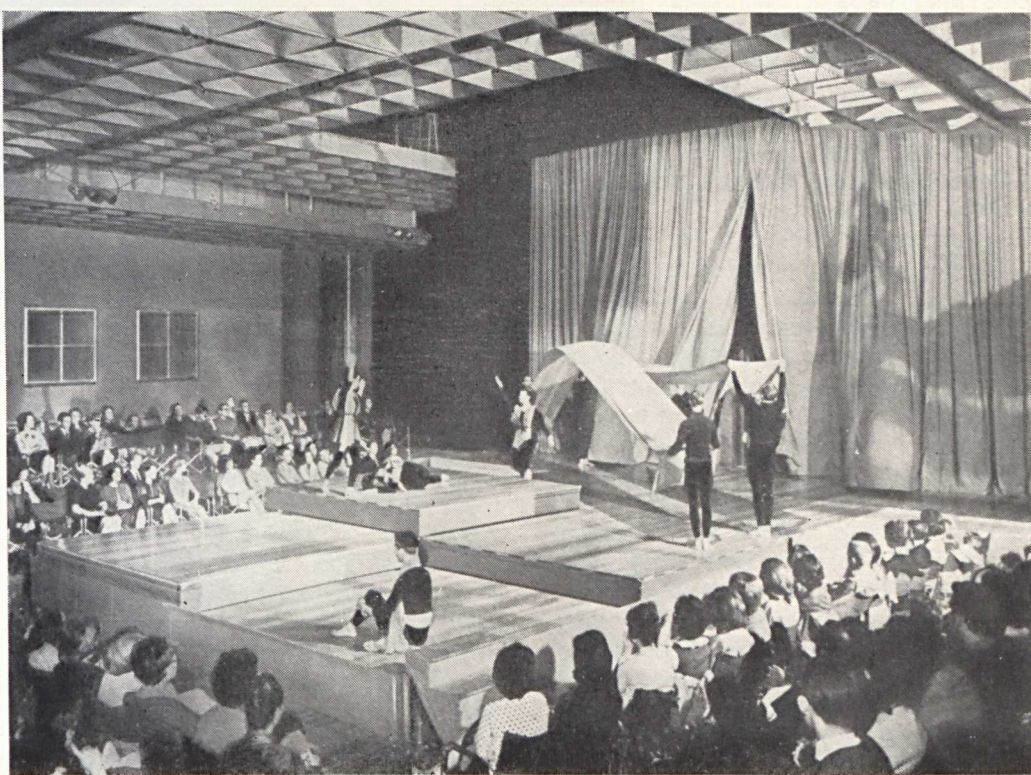
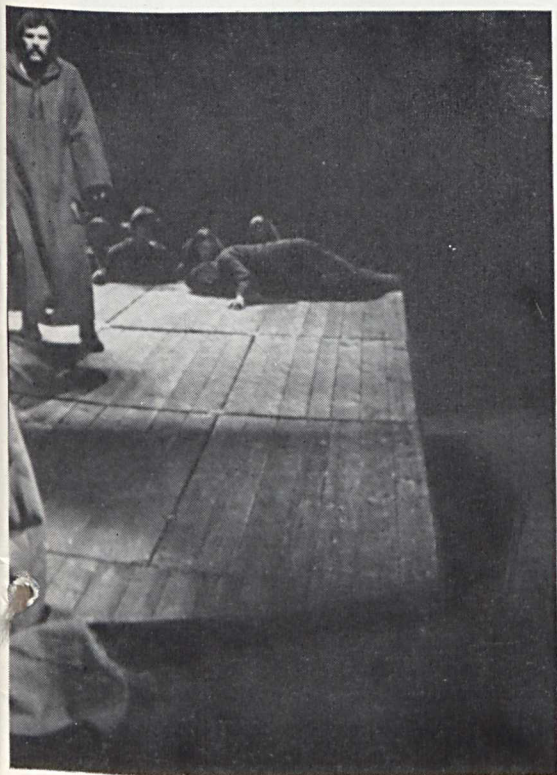
Архитекторы А. Великанов,
В. Красильников, В. Орлов,
Ю. Гуров, Л. Белов
Проект детского музыкального
театра. Москва

Хоровод
Народный театр. Калужская обл.—
«архитектура» первого театра



Архитектор Е. Сивенков.
Консультанты архитектор
Ю. Гнедовский, технолог
Д. Лазарев
Универсальный зрительно-
спортивный зал в Химках

Архитекторы Джессен, Милхауз,
Гришвен
Экспериментальный театр
Техасского университета в
г. Остин (США)



Метаморфозы декорации

Сценография сегодня — это область сосредоточения философской концепции художника, его отношения к миру, его нравственных идеалов, его гражданской позиции в искусстве, его эстетического кредо. Понимание собственной роли, не как «оформителя» спектакля, но как полноправного соавтора драматурга и режиссера, по-своему, своими средствами раскрывающего реальность и утверждающего идею, становится общим для самых различных художников театра, да и не только театра. По существу, и прикладник, и проектировщик, и монументалист, и архитектор сегодня стремятся к тому же. Искусствовед Е. Ракитина предлагает свою версию развития этого процесса в сценографии.

«Здесь у меня столовая, вся мебель в ней дубовая, вот это стул — на нем сидят, вот это стол — за ним едят». Произнеся впервые эти слова на сцене Центрального детского театра в 1947 году, кошка и не подозревала, что пройдет немного лет и театральные художники подвергнут эту истину сомнению. Начался «бунт». Нельзя сказать, что крепость была взята сразу, в одну ночь. Бои шли с переменным успехом. Кошка не падала духом даже в те моменты, когда от любимых ею спаленки, кухни, гостиной ничего не оставалось. Она терпела и тогда, когда ее дом на глазах у зрителей мог без труда стать жилищем свиньи или козы, и когда о нем напоминала лишь одна стеночка, а меблировка, стоявшая немало, исчезала, оставив лишь эдакие легкие абрисы. Это совпало с общим увлечением лапидарным и практичным «современным стилем». Многие выбрасывали тогда — и не только со сцены — вполне добротные и хорошие, но немодные вещи.

Она сохраняла спокойствие, даже когда ее комод и пуфик разрастались до гигантских размеров, становясь своего рода обвинительным актом ее лениности и праздности. Понравилось ей на какое-то время возомнить себя эстеткой, дамой со вкусом и пониманием: обожаемое атласное одеяло пришлось заменить на лоскутное, вместо наскучивших лампочек поставили свечи и уже подыскивали место расписным прялкам и вятским игрушкам. Ей пришлось по сердцу этот новый, придуманный понарошку мир, гордый своей причастностью к моде времени. Она даже развлекалась, наблюдая всю эту работу над «образом» своего дома. И термин «условность», поначалу как бы раз-

«Королева Елизавета — покровительница искусств»
Фронтиспис королевского манускрипта из библиотеки Британского музея



деливший театр на два лагеря — против и за, — вскоре как-то перестал что-либо означать, а следовательно, и пугать. И с условностью можно было жить по-прежнему. И все-таки игры с кошкой не прошли бесследно. Представлявшаяся незыблемой в своей устойчивости и правильности картина была безвозвратно разрушена усилиями не одного поколения художников. Но вот возможности совместной ра-

боты в одном направлении были исчерпаны. Привлекательной для всех мишени, кажется, уже просто не существовало. Каждый был представлен самому себе. Надо было предлагать собственную программу действий...

И тут обнаружилось, что подновленная, на сегодняшний лад припудренная истина кошки оказалась для многих милее поисков неизвестных ответов на неизвестные вопросы. Не лучше ли, не мудрствуя, просто

делать хорошо, добротнo, профессионально? Но принципиальная постановка этого «ремесленного» вопроса сразу лишала жизнь театрального художника идиллического спокойствия.

Сцена — не просто подмостки, на которых театр откровенно предлагает зрителю условия игры. Декорация — не украшение, и она может и не воспроизводить реального места действия. Тогда что же? Художник стремится к почти недостижимому. Декорация должна совпасть со сложным внутренним ощущением мира современного человека. Но это уже и не декорация, а личное переживание пространства драмы.

В самом слове «декорация» вдруг вновь почудилось нечто неправильное, фальшивое. Будто следовало что-то «декорировать», припрятать, замаскировать, выдать совсем за другое, чем оно есть на самом деле. Так получилось, что извлеченное из забвения слово «сценография» оказалось не только данью любви к модной терминологии, создающей видимость перемен. Это была косвенная попытка определить то новое, что обозначилось в работах художников к семидесятым годам.

Декоративность перестает считаться

не кажется острой и пикантной — привыкли. О ней уже начинают говорить как о мастерском изделии, в терминах скорее уместных в словаре кондитера, чем художника, а то и просто как о торжествующей самонадеянности. Обнаруживалась ее очевидная жанровая ограниченность. Вместе с потускневшим блеском стилизации исчезла последняя надежда, что термин «современная декорация», зазвучавший было весьма определенно и достаточно точно — лаконизм, деталь вместо целого и т. п., — способен говорить о чем-то всем ясном и понятном.

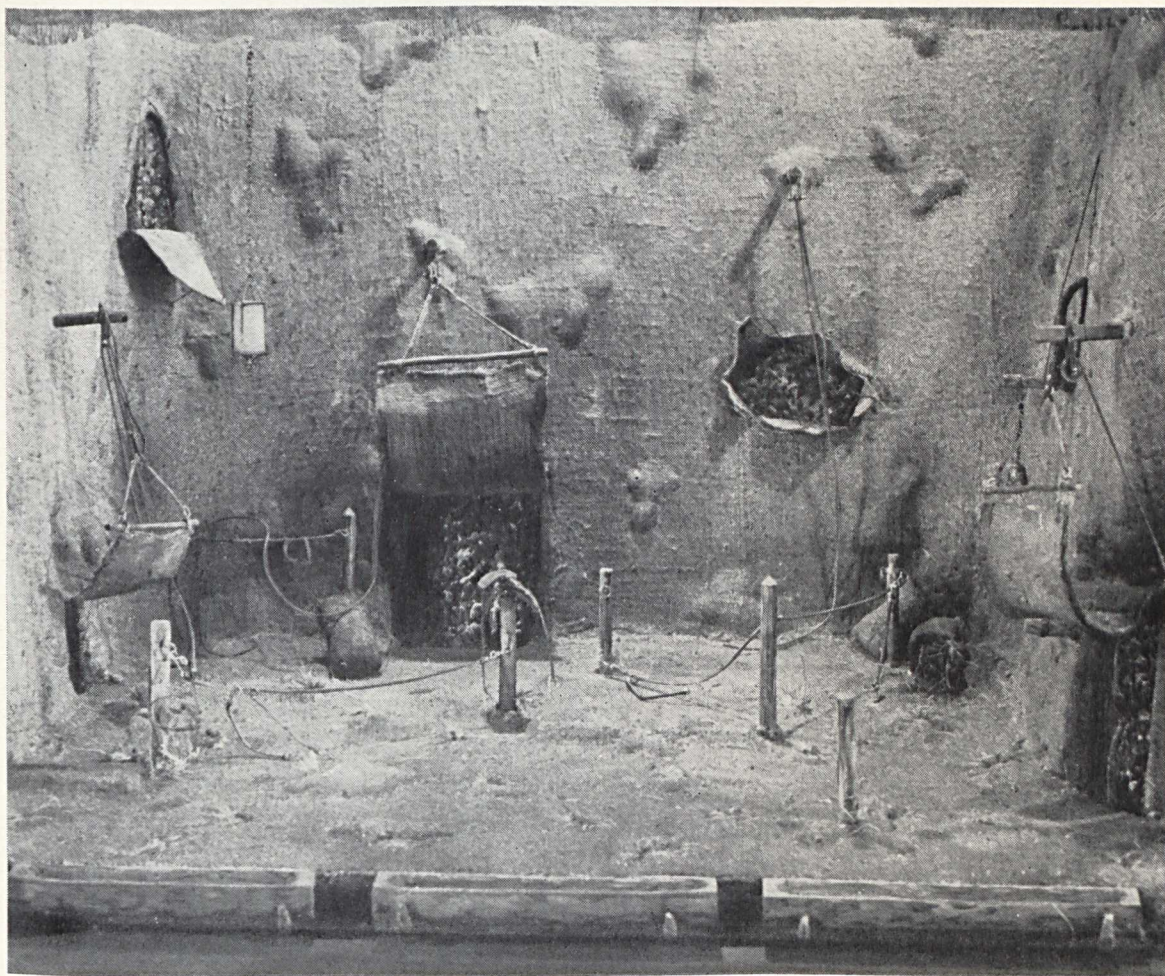
Изменения происходили не бурно, не катастрофически, а как бы исподволь, изнутри, но последствия их были значительны. Многообразие тенденций? Но во всяком многообразии есть и свои уровни развития. Одни из них более связаны со вчерашним днем, крайние их проявления отгородиться от проблем современной пластики. Другие имеют перспективу развития более длительно, пусть в деталях не до конца ясного. И здесь нет необходимости спорить о преимуществах или недостатках той или иной системы приемов, исходя лишь из понятий

жественного процесса, воздействуя и на явления, казалось бы, тормозящие развитие.

Выдвигаются иные критерии — активность интерпретации драматургии, уровень размышлений о пьесе и жизни, стоящей за ней. Не доверяя объективным данным иллюстраций, учебников и справочников, художник стремится выстроить личную, почти интимную связь с материалом. Это не просто — преодолеть косность, стереотипы представлений вообще о пьесе, вообще о театре, вообще о сценичности. И момент преодоления придает работе особую внутреннюю напряженность.

Подобный уровень понимания профессиональных задач, осмысления вголе бы утилитарных вопросов оформления сценического действия приводит к изменению структуры декорации.

Вещи, предметы, сам материал остаются в основном прежними, но рождается внутренняя потребность увидеть каждый из элементов по-иному, расширить пределы его художественных возможностей. Пространство перестает быть репродукцией реальной физической картины действительности, оно решительно преоб-



Э. Кочергин
«Холстомер».
Макет. ВДТ. Ленинград

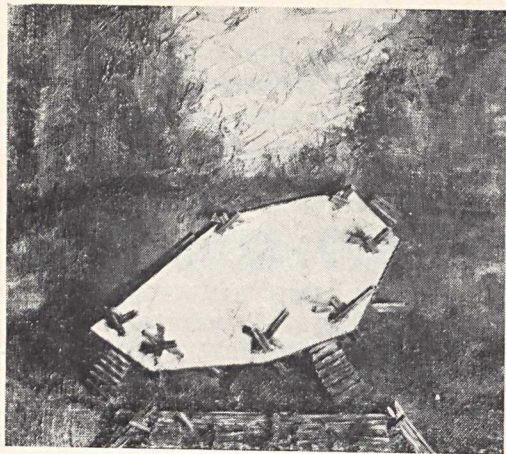
непреложным качеством, тем паче достоинством, существующим как бы поверх всего. Декоративность отрицается как оболочка, преграда, мешающая проникнуть в глубь явления, выяснить его суть как система, поневоле ограничивающая художника скольжением по поверхности.

Вслед за декоративностью теряла ореол романтичности и привлекательности нарядная стилизация. Она

их новизны или устарелости. Художник театра сегодня использует очень широкую, можно сказать, многовековую шкалу приемов. Суть в том, насколько то или иное новое явление углубляет представление о возможностях профессии, в какой степени декорация становится суждением о мире. Эти достаточно общие положения своеобразно, неожиданно конкретизируются в практике, направляя внешне стихийное течение худо-

ражается. Обыденная причинно-следственная логика становится необязательной.

Свет вбирает эмоциональную сложность живописи. Вещи утрачивают чисто бытовые функции и живут в иных измерениях, превращаясь в элемент игры, смысловые фрагменты общей композиции. На сцену вторгаются внеэстетические, с привычной точки зрения, материалы, преодолевается их художест-

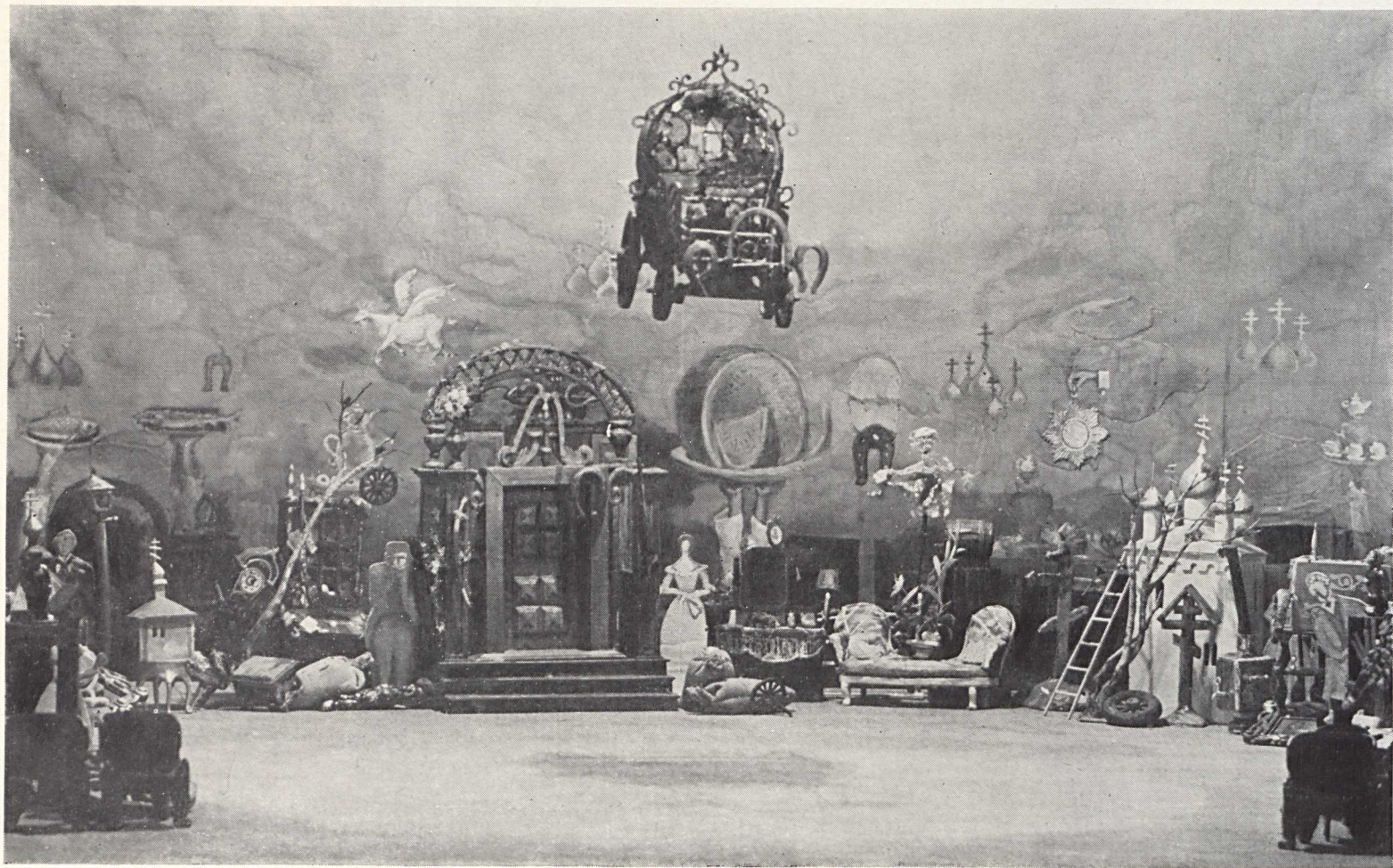
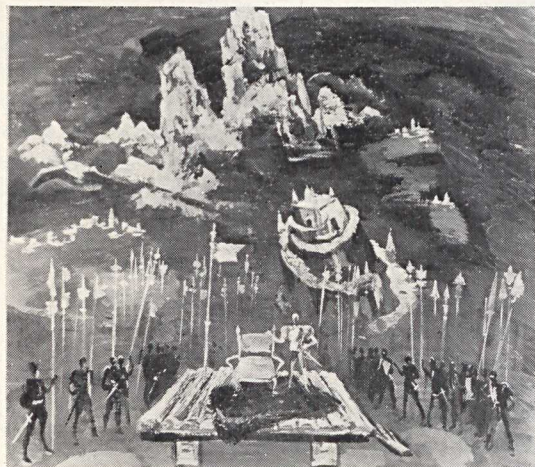
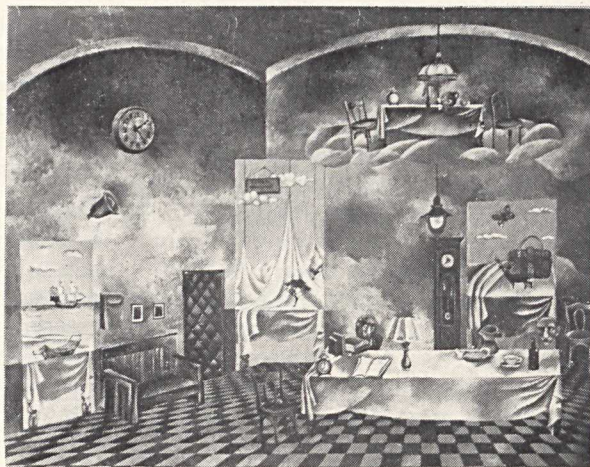


И. Сумбаташвили
«Фронт». Эскиз.
Театр им. Евг. Вахтангова, Москва

С. Стаецева
«Транзит». Фрагмент эскиза.
Театр им. Ленинского комсомола
Ленинград

Н. Золотарев
«Трубадур». Эскиз. ГАБТ, Москва

М. Китаев
«Мертвые души». Макет. Театр им. Пушкина.
Ленинград



венная «глухота». Фактура подвижна, разнообразна и непосредственна в своем физиологическом воздействии на систему чувств актера и зрителя, заставляя их ощутить в хрупкости тонкость или тревожность, в твердости — ясность или остроту и т. д. Пластика сцены находится как бы в постоянном напряжении. Ее чувственное восприятие расширяется и углубляется. В многоголосии приемов возникает особая

пластическая среда. Живет весь объем сцены, сам ее воздух пронизывается и насыщается, подобно раствору, токами различных чувств, раздумий. Художник ничего не скрывает, отвергая любую возможность имитации. Когда бы ни происходило действие пьесы, оно рождается здесь, сегодня, на наших глазах, реально, как факт жизни, и мы воспринимаем его не со стороны, не созерцательно.

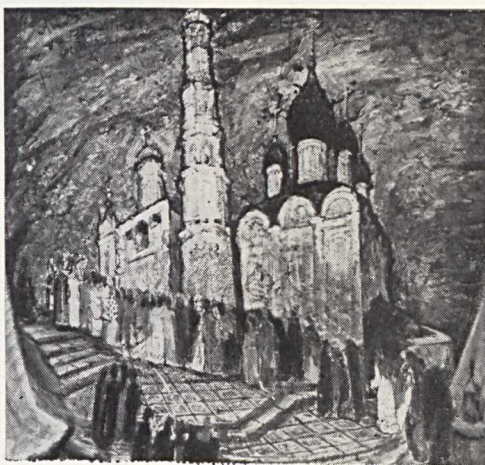
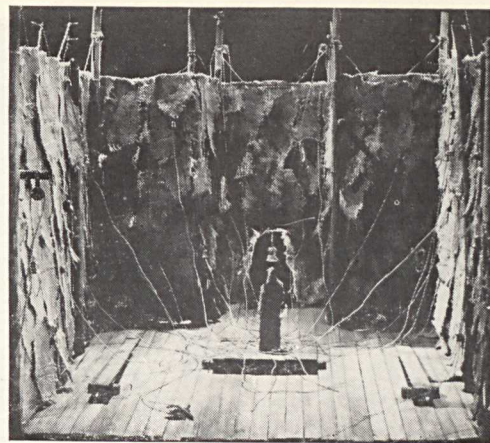
Ведь сформированная художником пластическая среда действует беспрерывно. Она ведет себя, как сейсмограф, как особо чувствительный прибор. Ее устройство достаточно рационально, художник вынужден учитывать объективность законов восприятия; но ее действие где-то и непредвиденно, происходит неведомыми, незапланированными путями, погружая сцену и зал в особую атмосферу мировосприятия.

Художника театра не увлекает игра в театр, сочинение нарядных, изящных или романтических миров. Его не интересует театрализация в том виде, в каком она занимает сейчас многих художников декоративного искусства, скажем, керамистов. Он утратил вкус к мечтательным грезам, забавам, милым шалостям. Он сосредоточен и серьезен, порой даже излишне. Он строит на сцене подлинный мир по открытым им самим законам. Пластическая среда понимается художником как своего рода модель отношений человека и мира. Эта открытая пространственная структура развивается, растет на наших глазах, стремясь выразить чувство становления, неуспокоенности, живое движение мысли. Подобная деятельность художника не стимулировалась какими-то особыми переменами в драматургии, режиссуре. Художник вполне спокойно мог жить на проценты с прошлого, примеряя театру один наряд красивее другого. Он не уповал на скорое пришествие новой необычайной техники, уже привыкнув ее недостатки принимать как обычные условия работы. Не вдохновляли его и новые проекты архитектуры театра. Им двигала лишь заинтересо-

Э. Кочергин
«Борис Годунов».
Макет. Драматический театр.
Псков

Е. Куманьков
«Царь Федор Иоаннович».
Эскиз. Малый театр. Москва

И. Блаумбергс
«Жанна д'Арк».
Театр русской драмы. Рига



ванность в развитии декорации как искусства не только прикладного, но и духовного.

Сценографические проекты — театральные макеты, выглядящие сегодня часто как самостоятельные пространственные объекты, вызывают все больший интерес у художников других профилей, скажем, у скульпторов, живописцев. Их волнуют новые пространственные идеи, заложенные здесь, сам уровень пласти-

ческого осмысления действительности, свобода обращения с материалом, сложность решаемых задач. В этой тяге к самостоятельности можно усмотреть некую угрозу театру. Художник порой сам «сочиняет» пьесу, сам режиссирует, а среда, создаваемая им на сцене, — настолько живой, цельный организм, со своим эмоциональным «климатом», что она уже — спектакль.

Художник принимал новые идеи

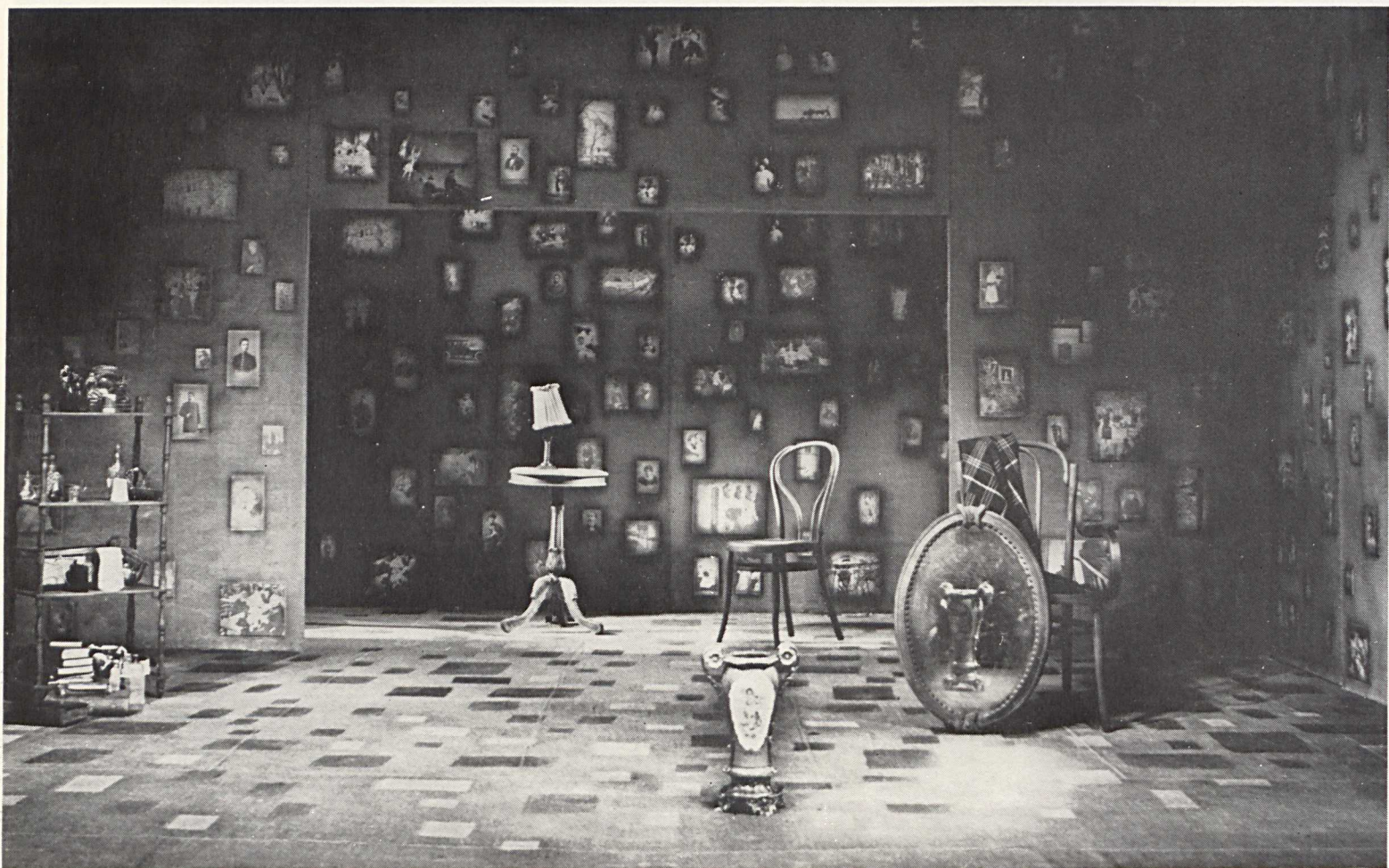
пространственных искусств, изучение закономерностей формообразования и восприятия пластики как часть своего конкретного дела. Но он вовсе не репродуцировал, не воспроизводил поспешно, не подменял свое искусство другим — иначе это была бы та же подновленная стилизация, — а искал специфический новый язык, сверяя все с законами сцены и жизни человека на сцене.

Работа с реальными материалами,

М. Кутаев
«Вишневый сад». ТЮЗ.
Таллин

М. Кутаев
«Брат Алеша». ТЮЗ. Рига

Э. Кочергин
«Игра с кошкой».
БДТ. Ленинград



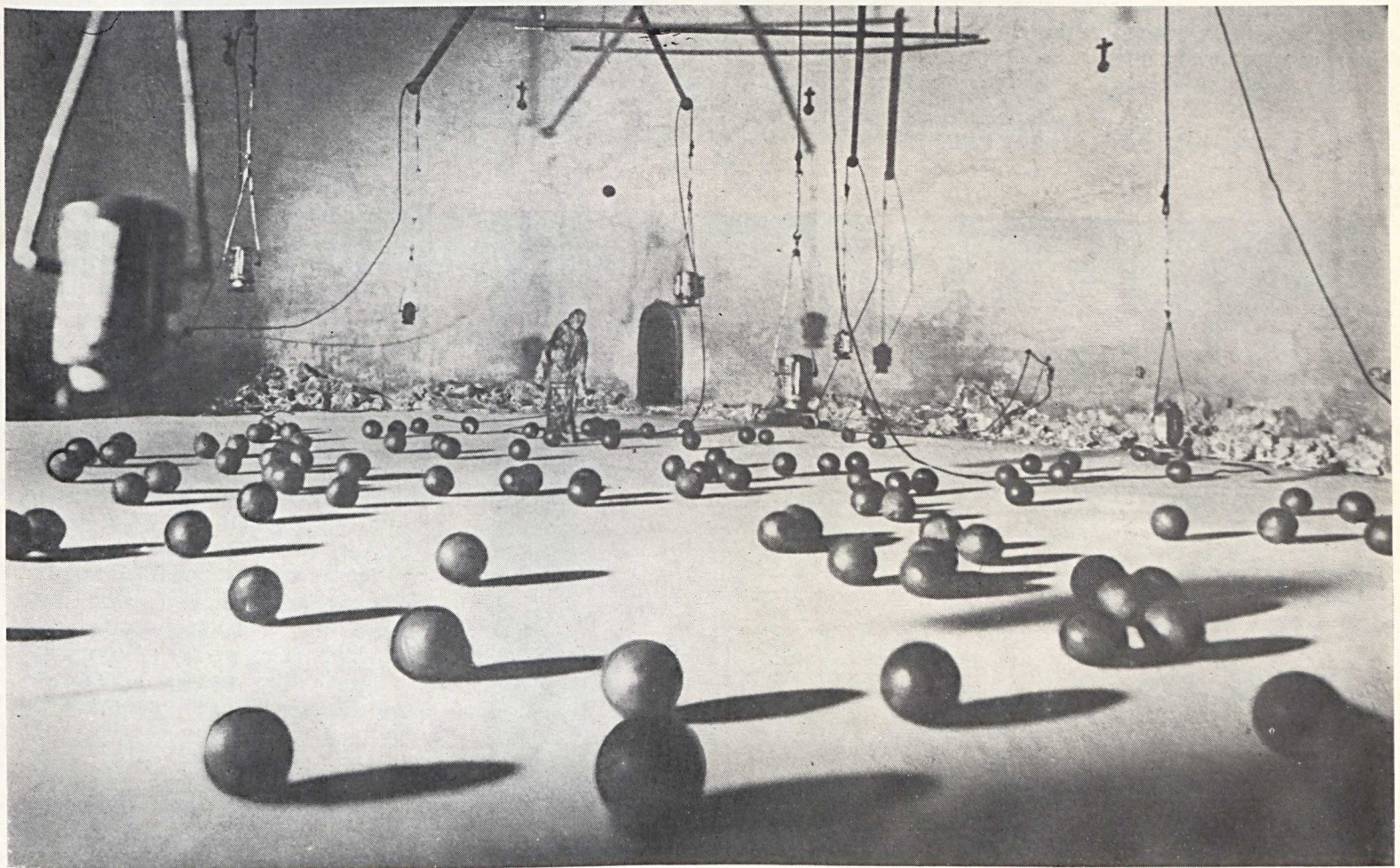
настоящими вещами (а не увлечение), отказ от всяческих иллюзий — не шаг ли это к давно забытому жизнестроению? Но в том-то и особенность современной декорации, что это чисто сценический опыт создания пластической среды. Она объединяет в эмоциональное целое актера и зрителя, сцену и зал. Функции художника трактуются широко и гибко. Он не боится принять на себя ответственность за жизнь всего

спектакля, не подменяя работы других авторов, но и не отказываясь от своей концепции. Он оставляет возможность развития действия, желая, чтобы декорация не устаревала еще до открытия занавеса, была бы не самоценным монументом, а живым организмом. В принципе пластической среде не мешает рампа. Она создает вокруг себя как бы зону под постоянным током, включая и вовлекая зрителя в атмосферу спек-

такля, в его эмоциональный климат.

Конечно, можно спародировать любую идею, если относиться к приему как к слагаемому успеха, факту престижа, а не как к «тембру голоса», части целого. Легко, сосредоточив огонь критики на восторженных или растерявшихся эпигонах, свести и саму идею к пародии.

Но художник, рассматривающий декорацию как размышление о мире,



Ю. Кононенко
«Воробьев стекла не разбивал».
Эскиз. ТЮЗ. Омск

В. Левенталь
«Зори здесь тихие»
ГАБТ. Москва

М. Соколова
«Девичий переполох».
Эскиз. Театр оперетты.
Москва

А. Фрейбергс
«Борис Годунов».
ТЮЗ. Ленинград

мическую сложность, многозначность, хотя может обнаружиться, что декорация серьезнее и значительнее самого спектакля. Самостоятельность художника — не изолированность, она влечет за собой новый уровень и систему взаимоотношений.

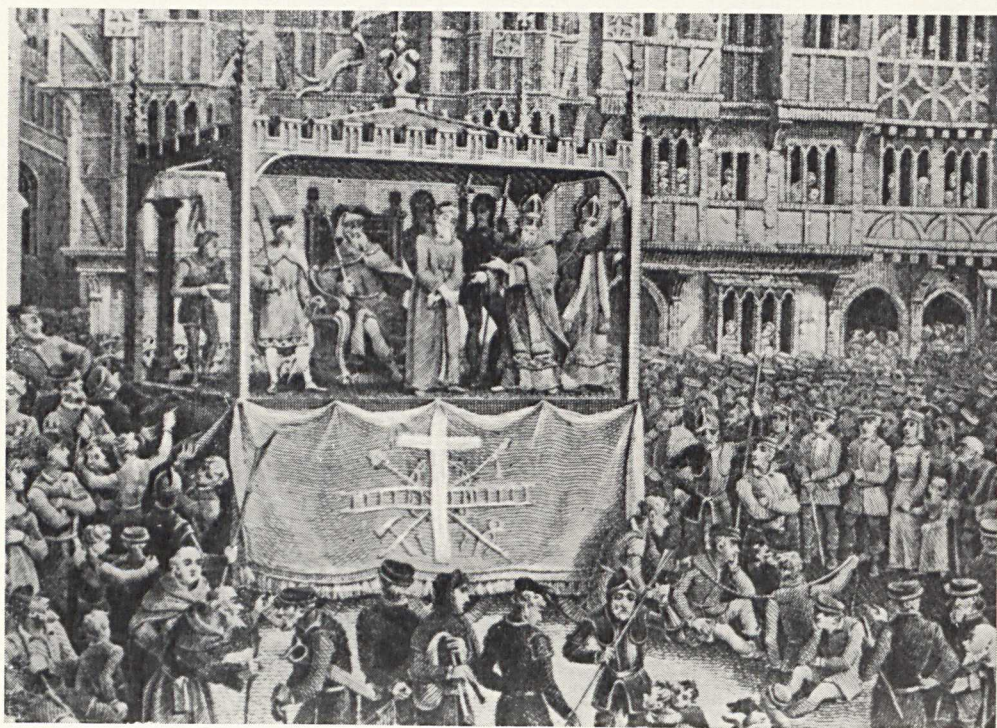
мера ее строгими внутренними критериями, не ориентирован на самовоспроизведение, чужд штампованию уже найденного. Каждый раз заново, все сначала — это отнюдь не только звонкая фраза. Нет ничего парадоксального в том, что декорация, столь настойчиво заявляющая о своей самостоятельности, стремится к активности контакта с актером и зрителем. В этом общении она обретает еще большую дина-

И. Уварова

Истоки народного театра

Многие режиссеры тянутся сейчас к фольклорным традициям. Скоморохи, шуты, царь Максимилиан вводятся в спектакли по делу и без дела. Сценографы увлекаются поисками пластического эквивалента театральному тряпью бродячих балаганов. У художников-прикладников возникает потребность черпать из надежного и манящего источника — театрального фольклора с его мимами, арлекинами и масками.

Часто мы видим произведения, в которых присутствует театрально-народная тема, где учтены и бумажная царская корона, и скоморошьи драные лапти, и мочальная борода, беззастенчиво подвязанная на затылке. И все же дух народного театра нередко ускользает из мертвого реквизита, ибо условия его существования строго определены, и их следовало бы знать.



Маски литовского карнавала.
Средневековое уличное
представление в Ковентри

на стр. 18
«Кострома».
Брянская область

«Царь Максимилиан».
Белоруссия

«Царь Максимилиан».
Горьковская область

Участники «Лодки».
Свердловская область

«Лодка».
Свердловская область

Литовская маска

на стр. 19
Молдавская «Маланка»



В Новый год по деревне ходили ряженые. Впереди — парень в женской юбке, с цветами и лентами на голове. За ним — Дед с козой, Фельдшер, Смерть в маске и прочие спутники. Парень в юбке прикидывался умершим, а парень, игравший фельдшера, вылечивал его. Немного плясали, немного пели. Все это называлось «Маланка».

В начале века по России кочевали народные драмы: «Лодка», «Ирод», «Царь Максимилиан» — действия более длинные, но столь же бесхитростные, как «Маланка». Об этом писали: «Репертуар пьес, конечно, лишенных художественной ценности»¹.

Народный театр долго не был отмечен положительными рецензиями. Правда, С. Аксаков, с интересом рассматривал эпюлеты на царе Максимилиане, искусно плетеные из соломы, а В. Брюсов записал в дневнике, что игравшие «Максимилиана» хорошо пели. Правда, исследователи собирали тексты с большой тщательностью, пытались толковать их содержание. Царь убил непокорного сына Адольфа. Адольф же воскрес. Тут появлялся какой-то дурацкий дед-могильщик, плел чушь. В происходящем была явная нелепость. Из уважения к народу ее старались не замечать. Указывали, что имеются тираноборческие мотивы.

Лишь в 1923 г. А. Белецкий, прикоснувшись к «Маланке», заподозрил нечто, лежащее за пределами наивного представления. «Правильнее всего, — писал он, — было бы признать «Маланку» бесформенным обломком, смысл которого неясен сейчас для его хранителей... Для историка театра эти остатки так же драгоценны, как для археолога — черепки неизвестного сосуда, по которым может быть найден путь к восстановлению какой-либо из исчезнувших культур человечества»². Да за два года до того А. Ремизов произнес загадочные слова: «Царь Максимилиан — портянка Шекспира»³. А между тем в то же время молодой литературовед М. Бахтин подходил к открытию карнавального импульса, выводил метод исследования его порождений. Но только спустя сорок лет мы смогли оценить универсальность этого метода и применили его к народному театру. «Маланка» и «Максимилиан» действительно оказались обломками большой культуры.

Но позвольте: причем тут, собственно, Шекспир? Деревенский мужик в центре круга, в шапке из фольги, с бумажной розой; против него — старик в драгане тулупе, топчется, борщом: «раз-два-три, нос утри»... и Шекспир!

И все-таки они связаны друг с другом. Но понять это можно лишь, если рассматривать их как грани одного целого — «театра мистериально-карнавальной культуры».

Мы называем его пра-театр, потому что он предок нашего театра. Он прошел рядом с человечеством от самых первых общинных сборищ до нашего новогоднего застолья с елкой и ряженым. Где-то на подступах к



«Царь Максимилиан», Горьковская область

Масляничное гуляние. Литва

«Лодка». Свердловская область

новым временам от него отошла боковая ветвь — театр, имеющий здание, сцену, сценографию, труппу и репертуар. Но пра-театр, принимая облик то народной драмы, то кукольного театра, то комедийной игры, продолжал свою жизнь. Он возникает только во время празднества в честь ежегодных перемен в природе и космосе. В нем всегда разыгрывается в сущности один и тот же спектакль. Тема — обновление жизни, место действия — Вселенная. Актеры и публика — человечество.

Принимая разные формы, пра-театр продвигается по векам, утверждаясь, исчезая и возникая вновь — то в древнем городе Вавилоне, то в городе Тихвине. Эсхил видел его в Элевсине, Рабле — в Пуату, Шекспир — в Ковентри, Бенуа — в Петербурге. В этом театре всегда два акта. У каждого акта свой герой. Герой первого акта — мистерии — некто в центре круга, с цветами и фольгой, убитый и воскресший. Герой второго акта — карнавала — старик в драгане одежде и маске.

Запомним эти фигуры. В разные эпохи они носят различные имена, но без них фольклорного театра быть не может, равно как и без толпы зрителей, творящей вместе с актерами миф о смерти и обновлении.

На площади средневекового города в день великого праздника собираются все горожане. На помосте — актер с золотым лицом в белой одежде, именуемый Богом, и актер в шкуре, с мерзкой рожой и красной

бородой — Дьявол. Публика высылает на сцену делегатов. Мастера золотых дел, одетые волхвами, приносят младенцу дары из чистого золота (не оно ли станет фольгой в оскудевшем царстве Максимилиана?). Скуповатый средневековый город раз в год пускался в неистовое мотовство — ведь была же однажды толпа нищих при театре одета в парчовые лохмотья. Но никаким усердием постановочной части нельзя объяснить, какая сила собирает в этот день горожан на площади, что помогает им выстаивать спектакль в пятьдесят актов. Они рыдают, когда погибает герой, ликуют когда герой воскресает, они выносят решение: актрису, замечательно сыгравшую непорочную деву, выдать замуж за приличного человека (надо полагать, плотника). Площадь обступают дома, плоские, как декорации, а в глубине помоста рисованные домики — «Ад», «Земля», «Рай»: дело происходит во всех точках Вселенной. Здесь все просто и ясно любому на площади: во Вселенной царит Рок, власть его абсолютна, он убьет героя, как и каждого зрителя на площади. И кончится Жизнь. Театр великого праздника был массовой апелляцией, всеобщим ходатайством к тайным силам, коллективной просьбой о том, чтобы жизнь все-таки не прекратилась. И, видимо, тайные силы постигали речь театра и ценили искренность исполнения, иначе почему бы возвращался к живым убитый герой? Позже, разгляды-





вая пристально площадной театр, Мейерхольд скажет: «Ось трагедии — рок, полюса ее — мистерия и арлекинада»⁴.

Арлекинада наступала во второй части празднества, когда начинался карнавал. Человек сумел разжалобить Рок, добился своего, теперь он передразнивал его, кривляясь и гримасничая, отпуская в его адрес непристойные шутки. М. Бахтин определил карнавал как жизнь наизнанку, когда страшная маска казалась смешной, рвань не была печатью нищества, проклятья воспринимались как пожелание добра. В густой толпе карнавала Гете заметил мальчишку, который задувал свечу в руках отца — свечу жизни! — и вопил: «Чтоб вы сдохли, синьор папаша!»⁵. По условиям карнавала хулигану не полагалось порки, ибо на карнавальном наречье он желал отцу умереть — уйти в землю — и обновленным тотчас вернуться к жизни. Таково свойство карнавальной почвы — она хоронит и обновляет⁶. В дни карнавала, словно бы в кривом зеркале, отражалось не только перевернутое ежедневное бытие, но и действие мистерии, увязавшее жизненные процессы в плотные узлы театральных метафор.

Многозначительность таинства, обильная символика и пестрая кутерьма карнавала долго отводили внимание исследователей от изучения структуры пра-театра. Между тем внутри него работал какой-то безотказный, выверенный веками механизм — ме-

древние времена. Конечно, ослабленные, но все-таки по природе своей — те же.

Понадобился сегодняшний взгляд на разрозненные проявления фольклорного театра, разбросанные по миру, чтобы подойти к анализу его универсального механизма. Один из таких анализов строился на малом осколке живой народной драмы в молдавском селе Клокушна.

...Начиналось морозное утро, Новый год стоял на пороге каждого деревенского дома, готового к празднику. Где-то в глубине деревни глухо бил барабан. Люди спешили на его зов, на дальний шум, необычный и ни на что не похожий. Шум нарастал, приближался, в нем бились свист и звон — вечные предвестники чрезвычайных событий. Что-то быстро передвигалось за домами, за заборами, что-то ослепительно сверкало в этом движении. Наконец, оно показалось из-за поворота дороги — торжественное шествие «Маланки».

Громадные головные уборы с серебром и малиновыми цветами, сверкающие серебряные ленты, охватившие фигуры крест-накрест от плеча к плечу, потоки пестрых лент, низвергающиеся на плечи и спины — все былое великолепие великих мистерий сгустилось в героях «Маланки». Они были фантастическими гигантскими существами, лишь отдаленно похожими на человека. Они были странны и невероятны на деревенской снежной улице — куда умнее им было бы парить над круты-



Сюжет традиционен. «Руководитель» требует в жены красавицу Катюшу, потом приказывает убить ее, потом она воскресает и т. д. Действие, повторяемое почти в каждом доме, занимает минут десять-пятнадцать, но вас успевает поразить абсолютное несоответствие сюжета пластике и интонации актеров. Герои «Маланки» неподвижны, как куклы. Их жесты механичны, к действию отношения не имеют. Лица строг и бесстрастны. Из речи удалена обычная выразительность, каждая фраза форсирована, к концу переходит в выкрик. Трижды поет хор, кратко и сильно... Где же тут это устойчивое ядро — древний пра-театр? Это ведь его речь, его статуарная пластика, его хоровое пение. Это его круг, об-



ханизм приобщения зрителя к театральному действию. Он мастерски доводил архаичных греков до катарсиса, а средневекового горожанина — до апоплексического удара. Сильно износившийся, утративший мощь, он все-таки продолжает действовать в фольклорном театре, в частности, в народной драме. В «Царе Максимилиане» и в «Маланке», сохранившихся сегодня, он все еще вырабатывает те же токи, что и в

ми тропами Олимпа. За ними, кривляясь и паясничая, бежала толпа комических старцев — мошей в бурых лохмотьях, в темных волосатых масках.

Легко и стремительно двигалась «Маланка», остановилась у крайнего дома, вошла. Моши регулировали поток зрителей, поваливших в сени, грозящих разнести деревенский домик — кратковременное пристанище театра.

разованный участниками таинства вокруг страдающего героя, — тот же самый, который всегда был действующей моделью мироздания. Ибо действие внутри круга проецируется на космос, побуждая природу на смену и обновление. («Круг — вся земля, хор — весь народ». — А. Ремизов).

Теория М. Бахтина отсылает нас искать опорные точки пра-театра не в сюжете и не в характерах, а в том,



«Сказание про царя Макс-Емельяна». Студенческий театр «Наш дом». МГУ. Режиссер М. Розовский

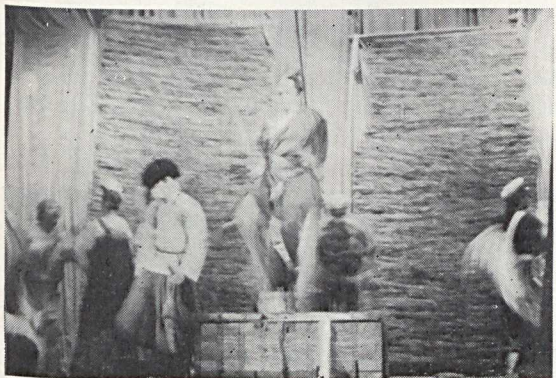
на стр. 20

«Царь Максимилиан». Горьковская область

«Блоха». Студия «Резонанс». Режиссер А. Силин



«Блоха». Студия «Резонанс». Режиссер А. Силин



«Людка». Свердловская область



няются «положительными». И чем напряженнее трагедия, тем разнужданнее карнавал. Механизм срабатывает в последний раз: зритель мистерии обращается в частицу единого веселящегося, «гуляющего» существа.

Любой образ, рожденный в лоне всенародного празднества, набит прообразами, как вятская матрешка — своими подобиями. В непокорном сыне Адольфе скрыт страдающий герой античной мистерии — смуглый юноша Дионис с черной козьей шкурой на плечах; но и у Диониса, признанного родоначальником театра, были предшественники. У него сохранились повадки кроткого египтянина Осириса и черты сумрачного фракийца, именуемого Великим Ловчим. Более ранние его предки зарождались где-то у истоков истории. Изображал ли он мертвого, или его убивали, домысливая возрождение? Говорят, первая метафора театра была оплачена кровью...

В селе Домашово Брянской области Л. Кулаковский обнаружил иную ипостась героя мистерии: тяжело больная Кострома лежала на подстилке, окруженная кольцом женщин, движущихся медленно, не в такт пению. «В 1940 году, — пишет он, — нам удалось увидеть древнейшую фазу развития театра, только что «вылупившегося» из недр театрализованного обряда, известную по истории древнегреческого театра почти 3 тысячи лет назад; по-видимому, именно ту, которую застал в Элладе первый гений этого театра — Эсхил»⁷. Наша новогодняя елка —

что символизирует космическое, природное начало: жизнь — смерть — обновление. С этой точки зрения весь арсенал средств служил двойкой цели: во-первых, он был, надо полагать, наиболее эффективен при общении с «высшими силами», во-вторых, именно он «захлестывал», втягивал, вовлекал зрителей в действие, заставляя их участвовать в создании коллективного мифа. В адаптированной форме нынешней

«Маланки» можно различить черты былой системы управления эмоциями зрителей. Древний театр превращал людей, пришедших врозь, в единого зрителя трагедии, приобщал их к таинству действия. Трагедия нагнетала напряжение, смерть героя была ее высшей точкой. И только тогда, когда в круг «Маланки» врывается прибежавший с улицы комический старик со своими шутками, «отрицательные» эмоции тают, сме-

последняя ипостась героя мистерии. Осыпанную золотым дождем благословения, ее сжигали в новогоднюю ночь на городской площади; елочные свечи и лампочки еще и сегодня — память об этом жертвенном огне. В costume героя молдавской «Маланки» сохранилось в наиболее полном и чистом виде декоративное убранство, бывшее когда-то значимым и функциональным. Тиара со стогом роскошных цветов, с потоком

лент — символика того, что нужно добыть у высших сил в день праздника, материализованная мольба об изобилии всего растущего, о низвержении влаги с небес — да грянут ее потоки на землю, подобно струящимся лентам. Любители знаковых систем почтут фольгу символом золота и солярным знаком.

В основе молдавской «Маланки», «Царя Максимилиана», «Лодки» — всегда военная форма, декорированная лентами крест-накрест, через грудь. Участники «одеты по форме древних царей», — отметил Н. Виноградов,⁸ — в военной шапке, при камзоле и шашке». В Криворожье костюмы «Маланки» тоже имеют военную форму, украшенную лентами, цветной бумагой, медалями и зеркальцами. В Горьковской области поверх военной формы участники «Максимилиана» повязывали цветную ленту через плечо. Очевидно, военная атрибутика оказалась со временем наиболее устойчивым обозначением силы, заступившей место Рока.

Но и безобразный старик в лохмотьях, вылезший из преисподней обратно на божий свет, чтобы показать язык силам, его похоронившим,

кинувшись глухим дураком, бормочет: «Бес? Какой бес?» В этой невзыскательной игре слов слышен далекий голос древнего карнавала.

В молдавских землях он стал мошем, вступив в сложные взаимоотношения с доисторическим культом предков, с эллинскими погребальными представлениями. Моша можно встретить под Новый год, бегущим за «Маланкой», на нем драная одежда, а его свояк, украинский дід, носит «драну свиту, на який скільки лат, стільки в селі хат»⁹. В свое время Арлекин, их европейская родня, из грязных карнаваловых лохмотьев собрал себе элегантный лоскутный костюм. Здесь лохмотья, морщины: появившись в карнавальном шествии, озорные старухи (это всегда — переодетые мужчины) провоцируют стариков на грубые двусмысленные шутки — карнавальная ветхость беременна обновленной жизнью.

«Маску діда роблять с кожушини», — рассказывают на Украине. Прорезают глаза, нос мастерят из тряпки, шкуры, бересты — технология, не изменившаяся со времен Вавилона. Истинный пращур карнавала старца скрывался в пещере, ворочаясь в неуклюжей шкуре, на-

ного театра можно увидеть в Литве, в масленичных играх с масками; в Грузии — в веселой игре, оставшейся на месте древнего народного театра «Берикаоба»; в хороводах под Калугой; в «Царе Максимилиане», уцелевшем в Горьковской области; в «Лодке», возродившейся теперь вновь под Н. Тагилом; в игре «Кострома» села Дорожова (Брянская область). Количество этих театрализаций ограничено, их состояние примитивно, они сейчас напоминают одичавшие культурные растения заброшенного сада. Но у фольклорного театра есть свойства, совершенно еще не изученные, и одно из них — способность к возрождению. Попав на благодатную почву, элементы этого театра могут дать всходы, на наших глазах развиваться в новые формы, обусловленные характером почвенной культуры. Брянская «Кострома» слилась со здешней древней обрядностью — с тайным актом создания «обыденной» магической ткани, — а в образе Костромы находят отголоски местного древнейшего культа берегини¹⁰.

Устойчивые элементы фольклорного театра легко обрастают новыми формами: в костюмах народной драмы появляется современная геральдика:



которого мы увидели в средневековом карнавале, имеет обширную родню. Это семейство шутков, поселившихся в трагедиях Шекспира, чтобы передразнивать королей. Это — могильщик, двусмысленно толкующий синтении Гамлета. Вспомним и старика-гробовщика, которого призвал Максимилиан закопать тело непокорного Адольфа. Он-то его закопал, да Адольф воскрес. «Воскрес!» — кричит хор, старик же, при-

тянутой на лицо, — в первой маске, уподобляющей его животному, надежной для того, чтоб общаться с божеством природы. Животное и человек — две стихии, собравшиеся в понятие маски. Их слияние — источник магической силы. Маска подобна кентавру: рожденная от союза человека и животного, она дает тайную власть переходить границу между жизнью и смертью.

Отблески былого величия фольклор-

мош в Клокушне вешает на сумку для сбора подарков проницательную надпись «жалобная книга». Ближе к нашим временам поздние воплощения фольклорного театра выбирали местом своего обитания окраины новой цивилизации — городские слободы, солдатские казармы, а чаще — деревни. Это были места, где не прерывалась жизнь фольклора, где сохранялись древние предания и уживались рядом картины с серебряным



прудом, мертвые бумажные розы, открытки с портретами красавиц и жестокий романс о красавице Катюше. (Б. Шергин, собиратель фольклора, рассказывал, как где-то на севере, во время путешествия, ему довелось услышать сказ про генерала Рылова, обиженного своими дочками, в котором он не без труда узнал сюжет короля Лира, чью историю сам же рассказывал здесь несколько ранее).

В обновленные виды фольклорного театра на месте магических песнопений хора приходят романсы и современные песни, сюжеты переосмысливаются на модный манер. Образуются новые оболочки, в которых живет, приспособившись к новым условиям, пра-театр. К его нынешнему описанию применима была бы та же стилистика, какую воспользовался Плутарх, описывая его истоки: «Праздник Диониса издревле справлялся довольно просто, но и довольно весело: впереди — кадка с вином и виноградная ветвь, затем один тащил козла, а другой следовал за ним, неся корзину со смоквами»¹¹. Парча и фольга могут исчезнуть, а функция их сохранится в чем-то ином: маска из овчины может заменить покупной маской Снегурочки или бюрократа, роскошный головной убор Максимилиана — фуражкой или малярским колпаком из газеты. Но в любой из этих трансформаций «чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения»¹².

¹ История русского театра. Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М., 1914, т. I, стр. 21.

² Проф. А. Белецкий. Старинный театр в России. Изд-во Думанов. М., 1923.

³ «Царь Максимилиан». Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. Гос. издательство, Петербург, 1920.

⁴ В. С. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. I. Изд-во «Искусство». М., 1968, стр. 125.

⁵ Гете. Римский карнавал. — В кн. «Избранные произведения». Гос. издательство художественной литературы М., 1950, стр. 589.

⁶ Структура образной системы карнавала разработана М. М. Бахтиным в кн. «Проблемы поэтики Достоевского». «Советский писатель». М., 1963 и «Творчество Франсуа Рабле...». Изд-во «Художественная литература». М., 1965.

⁷ Л. Кулаковский. Искусство села Дорожова. Изд-во «Музыка», М., 1965, стр. 16.

⁸ Н. Виноградов. Царь Максимилиан и его непокорный сын Одольф. СПб., 1905.

⁹ Цит. по диссертации Г. Волошина «Джереда драматического украинского театру». 1950.

¹⁰ Гипотеза Л. Кулаковского по исследованию Б. Рыбакова. «Стольный город Чернигов...» — Сб. «По следам древних культур», раздел «Древняя Русь». М., 1953.

¹¹ Плутарх. Цит. по кн. Н. Евреинова «Азазел и Дионис». Л., 1924, стр. 46.

¹² М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель». М., 1963, стр. 143.

Большая часть фотографий предоставлена съемочной группой Центрнаучфильма (реж. Л. Купершмидт, операторы В. Кобрин, С. Рахомия).

«Кострома»

А. Тышлер
«Карусель»

Эскизы В. Татлина к постановке «Царь Максимилиан и его сын Адольф». Московский литературно-художественный кружок, 1911

Уличная сценка

«Кострома». Брянская обл., село Дорожово



Театр не в театре

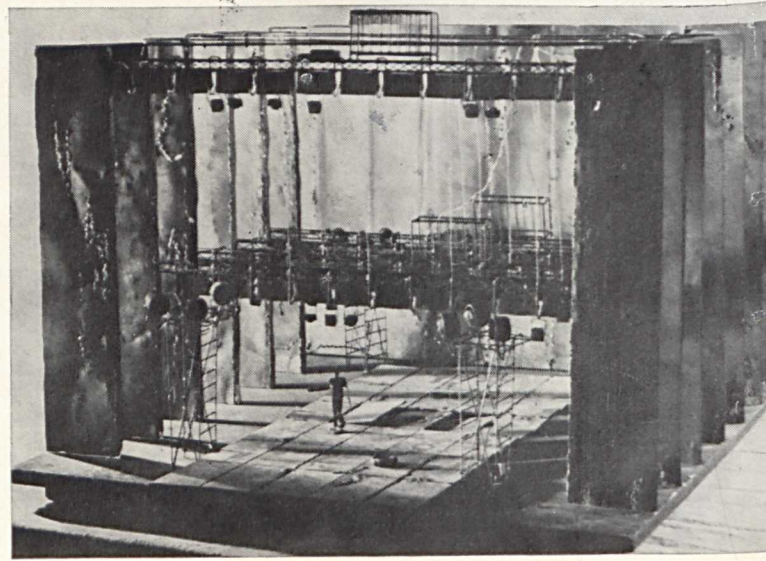
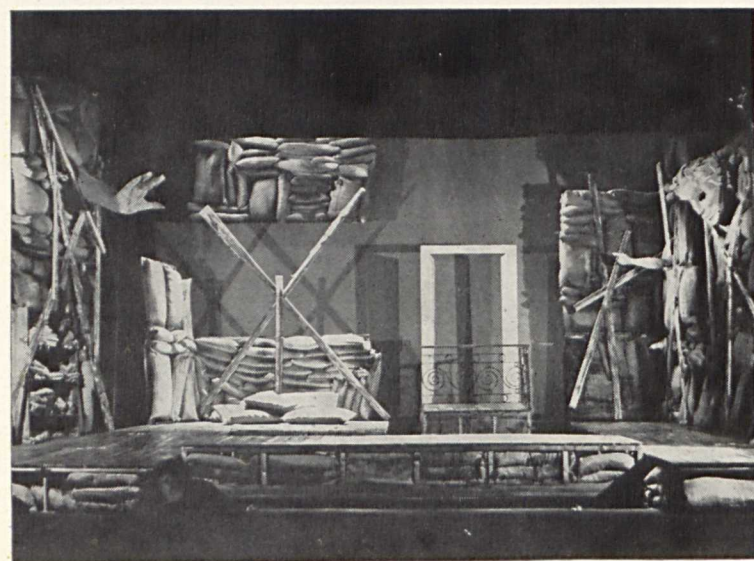
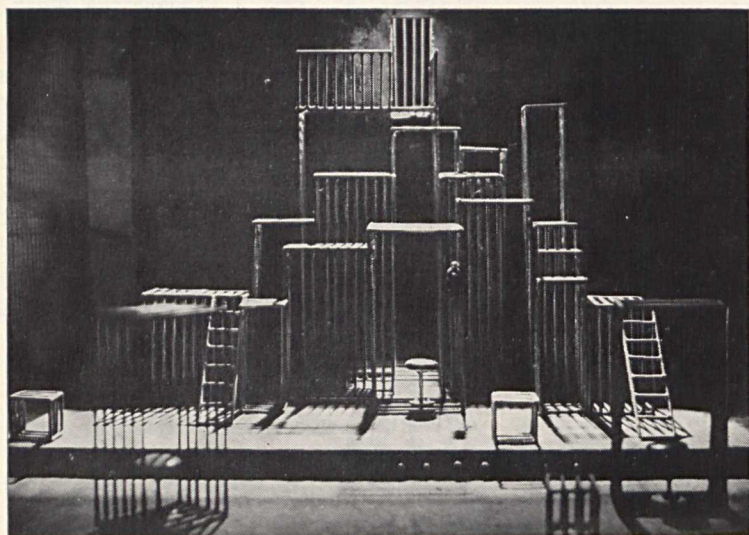
А. Фрейбергс
«Стеклянный зверинец».
Макет. Драматический театр.
Лиепая

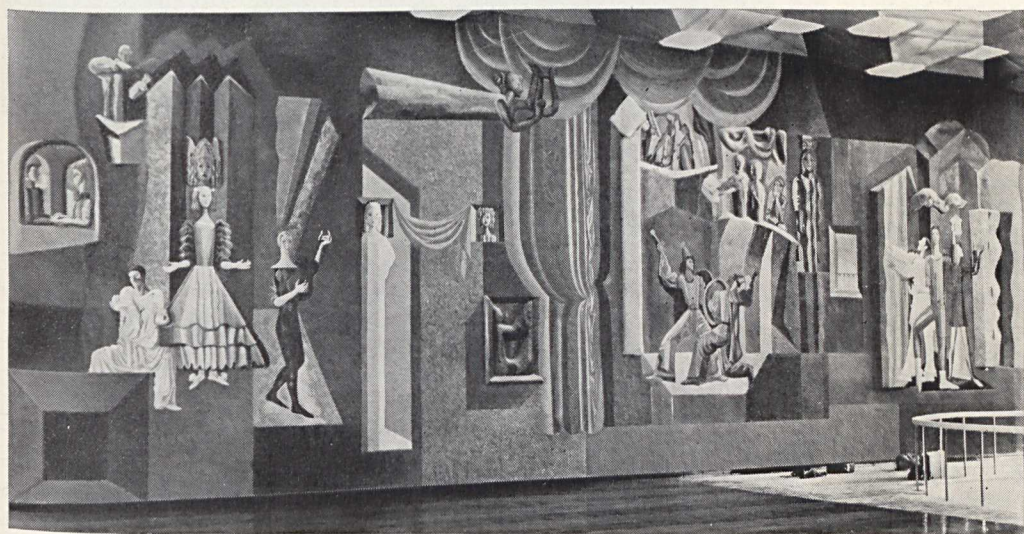
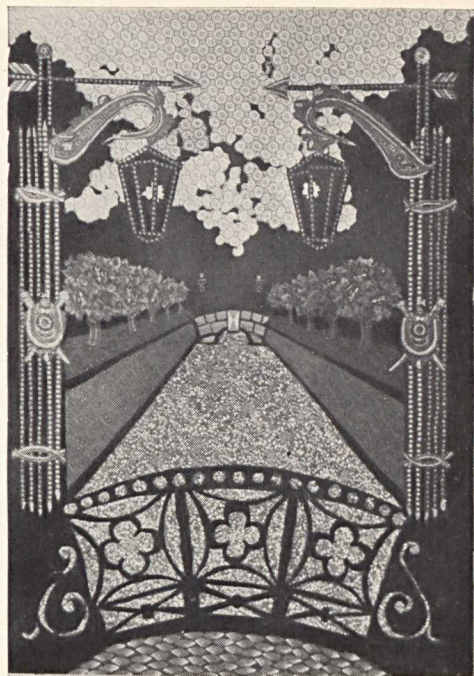
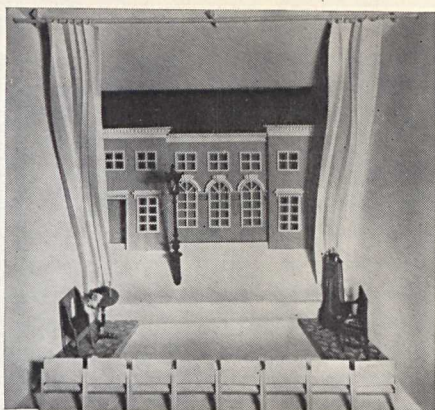
В. Серебровский
«В горах мое сердце».
Эскиз. Драматический театр.
Смоленск

Д. Боровский
«А зори здесь тихие...»
Театр на Таганке. Москва

М. Френкель
«Я всегда улыбаюсь».
Макет. ТЮЗ. Киев

Д. Лидер
«Когда мертвые оживают».
Макет. Украинский драматический
театр им. Ив. Франко. Киев





Г. Гуцин
«Маленький концерт».
Фрагмент триптиха. Жесть

Е. Розенблюм
Вид на мемориальный дом
музея-квартиры Пушкина.
Арбат, 53. Проект

Л. Успенская
«Зимняя канавка». Аппликация

И. Лаврова, И. Пчельников
Роспись фойе Дворца культу-
ры металлургов в Темиртау

Мы сталкиваем здесь ту тенденцию сценографии, которая принесла в театр дух дизайнерских функциональных решений, и тенденцию в декоративном искусстве, где критики все чаще отмечают черты театральности. «Дизайнерская» сценография сегодня диктует зрителю свои условия восприятия. Жесткая структура образа, предложенная зрителю, должна быть понята им как концепция, как философское обобщение. «Театрализованный» предмет прикладного искусства создает лирическую атмосферу, организует нашу причастность к ней; художник использует «театральные» способы вовлечения зрителя, который должен быть взволнован, захвачен происходящим...

Мы обратились к трем художникам — прикладнику, монументалисту и проектировщику — с просьбой рассказать, как сегодня ощущается это влияние театра и его законов в разных сферах декоративного искусства.



Н. Богданова
«Театр «Современник»

Н. Савинова
«Веранда». Шамот

Выставка четырех сценографов в Риге. Интерьер

«ДИ СССР»

Сейчас часто говорят о том, что театр вторгается в прикладное искусство. Что Вы об этом думаете?

В. Малолетков,

художник-прикладник

По-моему, театр всегда привлекал художников. Герои трагедий, арлекинады, целые театральные сцены — и в керамике, и в гобелене, и в фарфоре — появлялись во все времена. Театр привлекал своим романтизмом, какой-то тайной, которая всегда есть в хорошем театре. Театр в наше творчество входил как сюжет, как тема.

Но теперь что-то изменилось. Сейчас сцена из спектакля, выполненная, например, в глине, не представляет особого интереса для художника. Между тем в каком-нибудь гобелене «Космос», в какой-нибудь стеклянной вазе «Вечер» чувствуется присутствие театра даже более сильно, чем в вещи на тему арлекинады. По-моему, такая театрализация как тенденция возникла у нас, когда мы начали искать способы приблизить зрителя, ввести его как бы внутрь нашей работы, наладить со зрителем внутренний контакт. А этими способами владеет именно театр.

Сегодня мастера прикладного искусства — керамики, гобелена, металла — в каждой завершенной вещи стремятся показать зрителю свой собственный спектакль, шоу, представление. Материал, цвет, форма, выступающие в роли артистов, приобретают индивидуальность, как хорошие актеры, играющие единый спектакль.

Стремительный ритм нашего времени может пронести человека мимо искусства. Но театрализация создает вокруг художественной вещи особое поле, в котором действуют иные ритмы. Пока идет это краткое шоу, человек не только набирается зрительных впечатлений, но и становится богаче, а может быть, и лучше.

И все же мне кажется, что театрализация, открывающая перед художником большие возможности, иногда коварно провоцирует пользоваться ими чересчур легко, использовать их только для развлечения. Меня тревожит, когда возникает опасность превратить прикладное искусство в подмостки для бездумного водевиля. На подмостках сменяются маски, костюмы, бутафория, они создают эффектное зрелище. От театра переживания и перевоплощения, от театра идей и человеческих страстей художник может уйти к театру беспечного маскарада, где маска — безответственная мистификация и развлечение. Происходит какой-то странный карнавал — не тот

Д. Боровский
«Час «Пик»
Театр на
Таганке

на стр. 27
В. Малолетков
Декоративный
рельеф.
Шамот



замечательный карнавал, какой был когда-то раз в году, в дни большого праздника, а карнавал будничной, обыденной, подменяющий каждодневную жизнь.

За маской может не оказаться художника. Яркая, эффектная театрализованная форма не имеет цены, если в ней не присутствует личность автора. Она действенна, если художнику есть что сказать.

«ДИ СССР»

Ощущаете ли Вы влияние сценографии, режиссуры, вообще — театра на современное искусство? Близка ли Вам лично, как художнику, структура театра?

И. Лаврова,

художник-монументалист

Я думаю: когда возникло понятие театрализации? И не могу вспомнить. Пожалуй, оно возникло перед видом голых стен унифицированной и бесчелюстной архитектуры, лишенной пластики. Не сразу, конечно. В 60-е годы нам правилось, что стеклянная стена и бетонная идентичны, правилась эта унифицированность, пленяла открытость громадной плоскости. Стену хотелось укрупнить, выявить ее размер, ее нейтральность по отношению к человеку, ее независимость от среды, которую она выгораживает. Тогда, насколько я помню, у сценографов возник мотив, так прочно укрепившийся в театре: светящиеся в темноте окна большого города.

Эта черная стена с чужими окнами (они точнее всего передавали эффект отчуждения человека от окружающего пространства), в сущности, была подобна нашей стене, которую любили мы, монументалисты.

Прошло время, и нейтральность стены перестала казаться монументалисту столь привлекательной, вдруг она стала возбуждать чувство неудобства, неуютности. Прошло еще время — и безличное унифицированное пространство стало казаться пустыней, которую надо во что бы то ни стало победить, засадить, превратить в оазис. Если вы спросите меня, почему так менялось наше отношение к одному и тому же объекту, я не сумею отве-

тить. Но что-то менялось в окружающей жизни и в нас самих, и вот, когда мы поняли, что эта стена голая, мы ринулись ее преодолевать. Сейчас, когда смотришь на свои работы, на работы своих коллег, видишь, что все та же стена стала активным пространством, заполненным, наступающим, вовлекающим, зазывающим в себя, как на ярмарке зазывали в балаганы, обещая показать зрелище. Кажется, у стен появились руки, манящие человека. Трудно дать оценку тому, что сейчас увлекло тебя самого, но мне кажется, что монументальная живопись по природе своей активна по отношению к зрителю, в отличие от станковой картины — она-то уж во всяком случае вещь в себе, со своим пространством, со своей средой, отъединенными от зрителя.

А настенная живопись создает и среду, и формирует поведение зрителя, и часто трансформирует пространство.

Но, наверное, именно тогда, когда мы подумали все это: вовлечь зрителя, формировать его поведение — тогда, должно быть, и началась театрализация. И в самом деле, вдруг появились откуда ни возьмись персонажи, костюмы, маски — появился именно театр. И я, которая всегда любила простые формы, простые позы, начинаю эти позы, эти формы усложнять, появляется какая-то барочная избыточность, какая-то избыточная сложность линий, и все это — игровое, и каждый элемент, развивающийся в пышную форму, — актер, играющий роль.

Мы говорим театр, театральность, театрализация. А когда работаешь — никогда и не думаешь об этом. Вот мы берем большую нейтральную, «бесплодную» плоскость, начинаем ее преодолевать, разбиваем стену на малые пространства, заключаем их в ящички, в каждом ящичке разыгрывается свой сюжет, сюжет развивается, заполняет свой ящичек... А посмотришь потом — действительно, похоже на сцену, на театр, на театрики. И правда, ведь в них присутствуют герои в ситуациях. На станциях техобслуживания на Варшавском шоссе в Москве стена ресторана так и репалась нами, как шоу на тему «путешествие во времени». И в Те-



миртау нам досталась гигантская стена, и мы разбивали ее на малые «сценические» пространства, забивали ее пространствами. Монументальная живопись становилась все активнее, все плотнее, все насыщеннее, она сначала «забила» стену, перечеркнула ее, а потом от стены отделилась, и появились полуобъемные, объемные фигуры, рожденные монументальной росписью, выделившиеся из родной среды, но не порвавшие с нею, они никогда не завершены как самостоятельная скульптура, они закончены настолько, насколько допустимо, чтобы не развалилась единая среда, объединяющая и живопись, и их.

И вот из этой среды вышли фигуры и двинулись навстречу человеку... Театр? Да, театр. Но, скажем, не театр «Современник», а другой — театр мистерий, где зритель был и актером тоже.

Театр и наши «актеры» на Варшавском шоссе и в Темиртау зовут человека стать участником, равноценным участником действия. (Вообще-то, я думаю, не случайно возник сейчас интерес именно к театру мистерий, случайно такие вещи не проходят). Да, это театр, но театр, предполагающий зрителя иного типа, чем тот, который созерцал иллюзорную декорацию Гонзага. Наш зритель должен «играть»; если он останется созерцателем нашего «игрового» монументального пространства, то ничего не поймет, и работа потеряет смысл.

И все же, обдумывая все это и внешне возникший театр в монументальной росписи, я прихожу к вопросу: вот я в театре редко хожу и не испытываю к нему особого влечения, и вдруг — в моей работе — театр. Почему?

Попробую ответить. Наше время, время, в котором мы сейчас живем и работаем, оказалось не замкнуто наглухо от иных времен, оно необычайно чутко и к будущему, и к прошлому, оно постоянно вызывает образы прошлого и будущего, пугается в них и не боится их. И театрализованное пространство, оказалось, обладает способностью аккумулировать различные эпохи, оживлять образы и прошлых, и будущих времен.

Иногда говорят — зачем это, образы прошлого? К чему ретроспекция и

что она дает новому времени? А я думаю, в этих обращениях в иные временные сферы заключена острая современность. Ведь большое искусство XX века, большая литература — все пронизано устремлением: человек хочет познать самого себя. Ориентация на человека, внимание к нему, обращение к нему, разговор с ним, вовлечение его — не потому ли человеческие фигуры наших персонажей «вышли из стены», и навстречу человеку протянули руки герои былых эпох? Когда мы предлагаем современному зрителю встречу с персонажем былого времени — мы хотим подарить человеку прекрасное обличье, исходя из опыта прежних веков.

В конце концов, актеры в нашем театре — ведь не только костюмы, мы вызываем к жизни устойчивые гуманные идеалы, духовные ценности, выверенные временем. Да разве не то же происходит рядом — в литературе, в кинематографе? Мы сегодня столько знаем, и наши знания растут, и информация расширяется — мы постигаем прежние вещи и явления на основе новых знаний, и в литературе, и в кино, и в прикладной пластике от этого рождаются странные структуры, новые странные миры, возникшие в наших «творческих лабораториях», которые сейчас стали «театрами» — местом преобразования. И еще. Эта лавина информации, этот поток сведений об итальянском возрождении, о космосе, о дальних мирах, о художниках, творящих во всем мире, об искусстве недавно обнаруженных племен, должен войти в художника, во что-то перевоплотиться, а художник должен сохранить цельность мироощущения, единство своей картины мира. И эта картина лучше всего может быть понята, если воспринимать ее как театр. Помните, у Булгакова — человек, создающий пьесы? Сидит за столом и пишет, и бумага становится прозрачной, сквозит нее видна коробочка — малый макет сцены, а там движутся фигурки, и идет действие, и происходят события в мире. Или булгаковский же магический глобус, на котором происходят эпизоды жизни, подобные театральному представлению...

Сейчас я думаю, что театрализация как метод пришла к нам именно тогда, когда мы испытали потребность передать цельность мироощущения и в своей модели мироздания утвердить человека и гуманные идеалы, им порожденные и в мировом искусстве с ним связанные. И тогда-то началась эта наша новая театрализация пространства. Конечно же, это не означает, что ранее или где-то рядом театрализации не было. Конечно, она была: например, архитектор Покровский, в сущности, может быть назван режиссером, он и есть режиссер — он всегда режиссирует восприятие созданного им пространства, формирует эмоции зрителя. Но сейчас то, что получили мы в своей работе и вольно, и невольно — это активизация пространства, которое само по себе стало актером, вовлекающим в зрелище зрителя.

«ДИ СССР»

Мы обращаемся к Вам с вопросом о влиянии театра на иные области художественной жизни, потому что Вы — и художник-проектировщик, и сценограф. Смыкаются ли в вашей сегодняшней практике эти сферы деятельности?

Е. Розенблюм, художник-проектировщик

Для нас, художников-проектировщиков, театр представляет собой как бы лабораторию, в которой вырабатываются средства для решения одной из самых актуальных сегодня проблем — проблемы активизации зрительского восприятия.

Приведу несколько примеров.

Перед проектировщиком стоит задача: как разместить вещь в музее? Естественно, что мы хотим показать экспонат не изолированно, а в каких-то взаимоотношениях с другими экспонатами, то есть превратить, условно говоря, музейный стенд в мизансцену. При этом сегодня нам требуется, чтобы эта мизансцена воспринималась активно, вызывая у посетителей чувство сопричастности к истории, к сегодняшнему дню, к будущему, к творческому процессу. Для этого мы строим мизансцену на принципе конфликтности входящих в нее вещей, учитываем «сверхзадачу» музея и его сквозное действие. А это значит, что художник, работающий над экспозицией, пользуется теперь не только средствами сценографа, но и выступает часто в роли режиссера, создает как бы сценическую ситуацию, раскрывающую острые и широкие проблемы взаимоотношений предметного мира и человека.

Другой пример. Мы сегодня по-новому ставим проблемы общегородского оформления. Мы хотим, чтобы человек, идущий по городу, был приобщен к какому-то культурному акту, связанному с историей этого города (или с сегодняшним днем этого города, или с его будущим — неважно).

И тут мы снова обращаемся к театру, превращая открытые площади не только в наши палитры, но и в декорации, среди которых проходит действие нашей жизни.

Но все эти случаи — лишь часть общей проблемы формирования экспозиции. Ибо, по современным воззрениям, вопрос надо ставить шире. Музей — не только культурное и научное учреждение. Сегодня музей сливается с жизнью, выступает как элемент самой человеческой деятельности. Сотни экскурсий посещают города, предприятия, стройки нашей страны. Сегодняшний рабочий, строитель, воздвигающий проспект Калинина, сварщик на БАМе становятся для всех людей образцом; его труд изучают, его опыт перенимают; он одновременно работает и показывает, как он это делает. А мы, художники, должны создать среду, обеспечивающую условия для такого восприятия труда. А это значит, что театр, как средство коммуникации, начинает использоваться в значительно более широких сферах.

И. Рюмина

За «кулисами» театрализованного интерьера

Стоит ли вслед за персонажем андерсеновской сказки надевать «калоши счастья», чтобы сквозь толщу времени перенестись в другую эпоху? Достаточно переступить порог иного театрализованного интерьера — и к услугам вашей фантазии реквизит прошлого, переосмысленный и преображенный в правдоподобном сцеплении стиля и обычаев. И даже если вы не склонны к условностям, все же в час отдыха прикоснетесь к этому театру вещей, срежиссированному художником среди рационалистических и серьезных будней нашей жизни.

Видимо, в этом все дело. Видимо, это реакция на высчитанный до минут бег дня и на продуманный до шага маршрут движения. Ритм и темп. Вся жизнь наполнена «деловым» содержанием. «Циферблат со спешащей секундной стрелкой вполне бы мог стать символом нашей цивилизации»*. А здесь, в экзотическом мире вещей, как при замедленной киносъемке, время тягуче, а движения неторопливы. И не такто просто преодолеть магнетизм «готического кресла», даже если нет на вас сюрко с откидными рукавами, или пренебречь изящной сервировкой «стиля классицизма», не полюбовавшись каждым предметом.

Театрализованный интерьер — что это? Курьез профессиональной практики? Случайное явление, демонстрирующее раскрепощенную фантазию художника? А может быть, закономерность, вызванная к жизни

задумываясь о размахе наступающего технического прогресса, можно было легко покинуть обветшалые здания, оставляя в них устаревшие вещи, не соответствующие новым стандартам жилища. Будущее предметного окружения рисовалось восхитительно целесообразным, компактным, хорошо подогнанным, как детали в двигателе автомобиля. Сегодня, когда урбанистическая среда стремительно охватывает новые регионы, эстетическая программа чистого функционализма переживает драматическую переоценку. Предполагаемые стилеобразования мыслились только на базе индустриально сработанных предметов, которые противопоставлялись иным стилевым системам. Реальный процесс развития культуры выплеснулся, однако, из уготованного русла. Его питали не только истоки функционализма, но и глубинные ключи различных исторически сложившихся пластов — от архаики до модерна.

Так выявлялся сложный по составу материал современной культуры. Суть происходящих изменений наглядно отразилась в самоопределении декоративного искусства и в том месте, какое оно занимает сейчас в формировании облика среды. Культура оставалась живой. Она не была только книжными страницами, спрессованными под переплетами, и музейными экспонатами под стеклом. Она входила в жизнь современников через творчество наиболее чутких художников, узревших в противо-



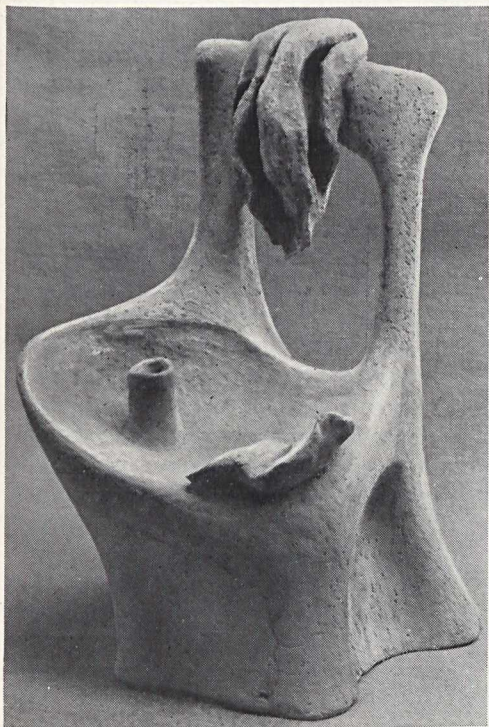
Новый жилой район

естественным стремлением к эмоциональному равновесию в наш век быстро прогрессирующего техницизма?

Прошли времена (конец 50-х — начало 60-х годов), когда материальные ценности былого воспринимались отдельно стоящими памятниками с охранными досками, когда, не

* А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. Изд. «Искусство», М., 1972, стр. 28.

поставлении различных типов культуры признаки духовной обедненности. Многие из них, и в первую очередь признанные мастера промышленного искусства, выступили на выставках второй половины 60-х годов с произведениями, ярко выражавшими новое понимание задач и функций декоративного предмета. Оно заключалось в том, что вещь вырывалась из привычного контекста среды, рассматривалась не как



И. Афанасьева
Натюрморт. Шамот

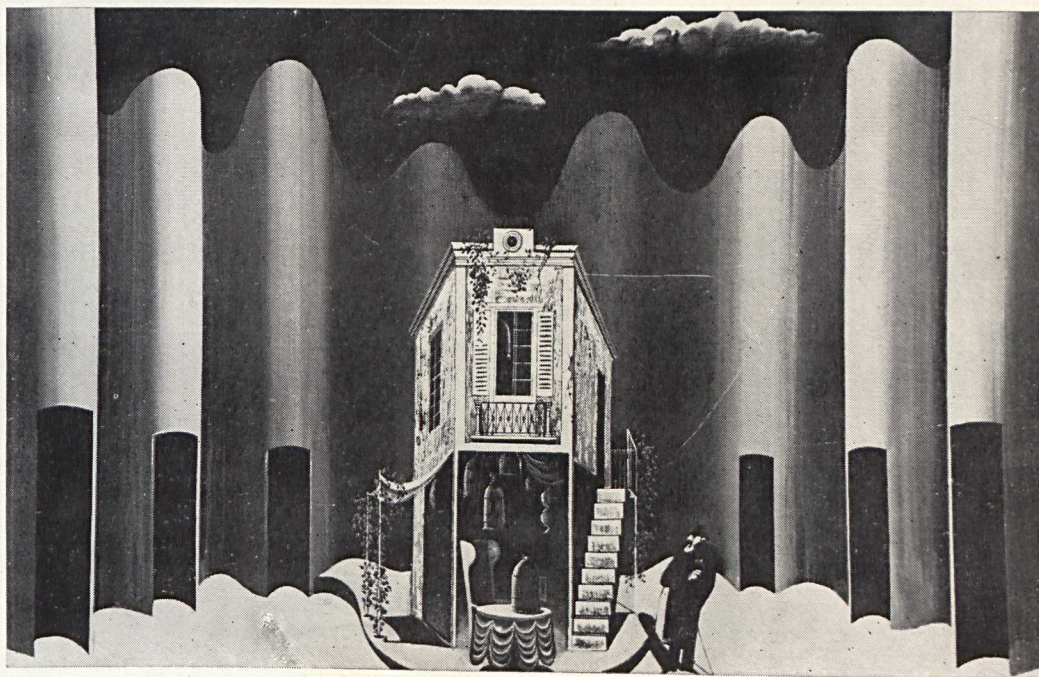
тиражируемая форма, но как эмоционально-образный предмет, способный «оживить» стандартное наполнение интерьера. Ведь вместе с логичным для массовой производственной вещи упрощением формы предмета упрощался и образ быта. Вспомним озорные пластические каламбуры Б. Смирнова «Пара чая» (1966 г.), «Праздничный стол» (1968 г.) или скульптурно-живописный сервиз В. Городецкого «Цветущий кобальт», изящный ансамбль И. Олевской «Цветы и музыка» (1970 г.). Это были не стилизации, к тому времени изрядно распространившиеся и работавшие на изменившиеся общественные вкусы. Это было, если угодно, концептуальное заострение проблемы, которая требовала решения в широкой художественной практике. То была патетика праздника в буднях, которая воплощалась в подобных произведениях с откровенной и дерзкой прямотой. Шокируя своей внеутилитарностью, предметы аккумулировали образ какого-то фантастического быта, чьи корни уводили иногда в глубины материально-художественной культуры, но чьи побегι должны культивировать и взрастить мы. Они провоцировали мысль на активное действие, на выбор и принятие решения, от которого зависит исход, называемый будущее.

Три тенденции — стилизация, театрализация, функциональный декоративизм, определившие облик общественного интерьера за последнее

пластического видения, острого композиционного мышления. Театрализация не тождественна стилизации: театрализованный интерьер содержит в себе более активные потенции, поскольку действует средствами и выразительным языком современного (в широком смысле) искусства.

Театрализованный интерьер развился в сфере отдыха, там, где человек ищет насыщенных эмоциональных впечатлений и неожиданных импульсов, снимающих накопленное напряжение. Переход в качественно иное душевное состояние требует своих условий, своей среды, своих «правил игры». Все это принципиально содержится в структуре театрализованного интерьера, мыслимого как игровой. Только ли интерес к познанию движет людьми, когда они, уложив чемоданы или рюкзаки, а подчас и налегке, покрывают значительные расстояния, чтобы приобщиться к иным землям, культурам, обычаям? Ведь познание приходит потом, как результат. Ими движет еще и необходимость почувствовать свою «власть» над временем и пространством, ощутить себя в неизмеримо больших масштабах — географических, культурных, исторических, — чем те, которые создает ежедневно наблюдаемая среда. Единообразие урбанистической застройки, ее отрешенность от чувственной природы человека, притупляющие ощущение времени и пространства, видимо, активизировали его фантазию как в

С. Алимов
«Черный, как канарейка». Эскиз



И. Олевская
Декоративный натюрморт. Фарфор



десятилетие, были следствием непосредственной связи с движением декоративного искусства. Стилизованный интерьер формировался из элементов, адаптирующих какой-либо исторически сложившийся тип с сохранением его основных стилевых признаков, что обезличивает авторскую позицию. В отличие от него театрализованный интерьер — своеобразное явление современной культуры, требующее творческой самоотдачи, оригинального образного и

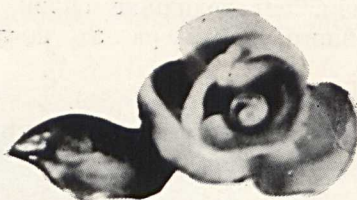
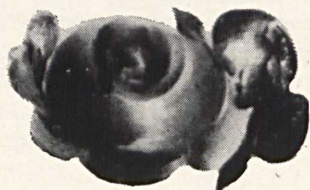
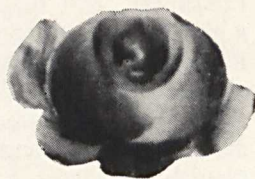
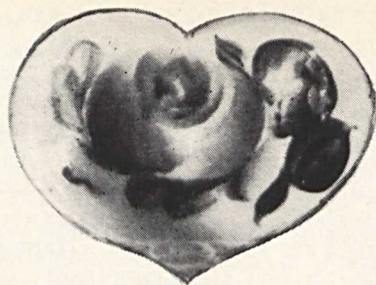
способах преобразования быта (стилевая конгломерация в жилом интерьере), так и в способах преобразования себя (ретроспективные направления в одежде). Театрализованный общественный интерьер необходимо рассматривать также в этой связи.

Театрализованный интерьер как жанр оформился в художественно-проектной практике с середины 60-х годов, когда консервация и реконструкция исторической городской за-

стройки стала систематическим и планомерным явлением. Сохранение реликтовых строений в развивающемся организме города сопровождалось и превращением их в «живой» музей, в объекты современной жизни.

В кафе в старой каменной мельнице на эстонском острове Сааремаа создан остроумный ансамбль, инсценирующий староукладный хуторской быт. Причем акцент сделан не на добротной, по старинке рубленной топором мебели под стать крепко сложенной кладке самой мельницы (такой «серьез» был бы характерен для стилизованного интерьера). Театральный эффект постановки — в мельничном жернове, превращенном в стол, и в стоящих рядом мешках с «мукой», будто бы приносимых сюда посетителями.

А вот другой спектакль, осуществленный художником А. Скрыгиным в ленинградском баре «Старая застава». Там «питейное заведение» павловских времен как бы разыграно внутри самой «замуштрованной» черными и белыми полосами будки городского стража под неусыпным взглядом подвешенных под сводами потолка масок бравых солдат. Принципы пластической режиссуры средствами декоративного предмета, посуфлерски звучащие в произведениях вроде «Пара чая» Б. Смирнова или «Цветы и музыка» И. Олевской, перенесенные на организацию целого интерьера, позволили создать сильное эмоционально-образное «поле», динамичное не только внутри себя, но и по отношению к человеку. Оформление интерьера превратилось в сочинительство нарядных спектаклей, в которых вещи «не тянут к се-



ствия выставочных экспериментов с текстилем в оригинальных рижских интерьерах последних лет — банкетном зале в кафе «Сигулда» (А. и М. Озолинь), баре в гостинице «Даугава» (Э. Вигпере), Красном зале в кафе «Ленинград» (Р. Хеймрат). Напоминаая театральные декорации, свисают с потолка текстильные кулисы и структуры, члени и активизируя пространство интерьера, внося в него ритм, пластику, цвет, целиком определяя его художественный облик. Таким образом театрализованный интерьер как художественный ансамбль может претерпевать изменения, обогащаться другими выразительными средствами театра — светом, музыкой, кинематикой. Но как явление культуры он, видимо, сохранит свою главную примету — созданную воображением и предметно реализованную микросреду, в которой вымысел превращается в правдоподобие, обычное — в фантастическое, будничное — в праздничное.

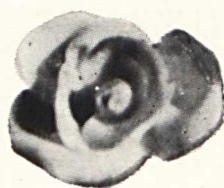
Театрализованный интерьер создает необходимые условия для «выхода» из состояния делового напряжения и для «включения» в среду отдыха с иными параметрами времени и пространства, в которых витают образы не только былого, но и будущего. В этой связи с былым и будущим бьется живой пульс традиции, и причастность к ней становится ритуалом, суть которого — восстановление психологического равновесия. Театрализация со своим особым режимом эмоций и есть праздник среди будней, противостоящий ритмам и темпам жизни в современной урбанистической среде. И здесь театрализация смыкается с карнавальной традицией. Какими будут карнавалы



М. Кутаев
Сценография к спектаклю
«Старший сын». ТЮЗ. Рига

бе в пору». Не заземленные привычками потребительского отношения, они парят в образах интерьеров, придуманных художниками, однако не всегда столь ироничные, как в «Мельнице» или «Старой заставе». Художественной практике, видимо, предстоит еще оценить возможности в общественном интерьере стилиобразований, показанных на выставке «Пространство и форма», подобно тому, как сегодня сказались послед-

завтрашнего дня, покажет будущее. Вполне возможно, что возникнут они на почве современного театрализованного интерьера, в котором на наших глазах вырабатываются эстетические нормы взаимоотношений и складывается образный язык взаимопонимания. Есть мудрость, отшлифованная веками: «делу время, потехе час». Каким же он будет, этот час?..



А. Чернова

Зрелище — зрители

Заметки театрального художника



кто принимает корону или смертную чашу. Свои роли имеют и те, кто окружает лобное место, кто натирает глаза луком или плачет подлинно, кто, когда надо, бросит свою реплику про украденную копеечку, потрясая рубищем, а когда надо — безмолвствует в броне тулупов...

...Или на готической площади, где горожане, уже воздвигнув лестницу Иакова — свой собор, пытаются построить большее. Они творят грандиозную модель всеобщего, играют мистирию. В этой человеческой массе всякий смотрит на каждого и знает, что сам виден всеми. Поэтому все важно: одежды старшины плотников, изображающего величие Господа, движения молодых бедняков в ролях вредных бесов, слезы сограждан.

Что это, инстинкт рода или прельщение искусителя — постоянный интерес человека к человеку и неутолимая жажда соотнести себя с красотой? И не эта ли вечная неутоленность изначально пробудила стихию театра, подобно Горгоне, породившей Пегаса.

Откровение А. Пушкина: «Драма родилась на площади...» На площади, мощенной бараньими лопатками, где действующие лица — не только те,

в лучших нарядах собравшихся, как на страшный суд.

...Или на маленькой «агоре» античного города, где босоногая публика, не слушая оратора, выносит ему приговор: «Нет, никогда этот не будет избран: жесты его вульгарны, а складки гиматия во время речи совсем распустились». При этом сами они демонстрируют безупречность манер, элегантность своих драпировок. Неудивительно, что некоторые

из тех людей выступали хоревами трагедии в театре, символически и фактически выходя из публики... Возможно пластические зерна трагедии были брошены раньше на площади стадиона где-нибудь вблизи Лабиринта. Изопращенное волнение опасной игры. Героически голые тела акробатов — юношей и девушек на арене. Талии красавиц в корсетах, их длинные юбки, их груди, обнаженные совершенно, жуткие рога, блестящая шкура и одиночество быка на арене этой пра-корриды XV в. до н. э., где животное не обречено вовсе, а рискует только человек — лукавый зачинщик.

Испокон века зрители — доля зрелища. Зрелище на сцене. Зрелище в зале. Нет, нет! Не только тогда, когда актеры срываются с подмостков, врезаются в ошеломленный зал. Правда, теперь зрители попривыкли к такому приему и почти не смущаются. Но ведь были времена неистовой активности зрителей в общей пластике театрального зрелища. В театре Шекспира и Мольера дороже всего стоили билеты на сцену. Там, с двух сторон от исполнителей размещались самые заядлые театралы и модники. Конечно, иногда затесавшийся в их ряды пьяный или дурак мешал актерам. Но обычно зрители на сцене способствовали спектаклю. Своей близостью, непосредственной реакцией они делали игру особенно отточенной. Своими невероятными нарядами они служили

друга. Многие даже одевались специально так, чтобы в антракте эпатировать своих антагонистов. Места на сцене ошеломляли блеском алмазов, золотого питья, парчи. Партер эпатировал сломанными перьями, спущенными чулками, разодранными плащами. Публика в ложе являлась нередко вообще в костюмах маскарада, одетая пиратами, пастухами. Иногда, по сведениям современников, нельзя было отличить зрителя от умирающего на сцене Уллиса.

Но никогда еще, пожалуй, со времен Мольера театр и мода не были столь взаимопроницаемы, как теперь... После спектакля зрители выйдут на улицу. И здесь на них будет глядеть кто-то и они кого-то рассматривать. Потому что улица — большое фойе, только вместо зеркал, окованных бронзой, мы глядимся в стекла витрин... Отсветы театра почти равностепенно чувствуются в обликах фойе и улицы. В главных требованиях, которым призван отвечать облик: поразить, мелькнув в толпе, дать себя рассмотреть стоящему возле. Сценический облик должен поразить смаху. Но на него всегда смотрят издали, как на скульптуру. Художественно ценный сценический облик никогда не опускается до мелочей. Вот почему так непереносимо работать над театральным костюмом для актеров, которые «знают, что им идет». Они требуют локончиков, особых ресниц, любят надевать перстни, бусы. Все потому, что представ-



неким декоративным фоном спектаклю и требовали от сценических костюмов актеров той же и еще большей роскоши. Своими вздохами или смехом они напоминали хор древних, но... Это античное эхо должно было слиться с могучим дыханием площади — реакцией плебейского партера. Только тогда театр мог считать спектакль удачным.

В антракте взоры и языки партера, лож, галерей набрасывались друг на

друга. Многие даже одевались специально так, чтобы в антракте эпатировать своих антагонистов. Места на сцене ошеломляли блеском алмазов, золотого питья, парчи. Партер эпатировал сломанными перьями, спущенными чулками, разодранными плащами. Публика в ложе являлась нередко вообще в костюмах маскарада, одетая пиратами, пастухами. Иногда, по сведениям современников, нельзя было отличить зрителя от умирающего на сцене Уллиса.

Зато никому не придет в голову побить камнями «блудницу» в брюках или разорвать на мальчишке цветастую рубашу, мстя за поруганные идеалы единообразия. А потому, что все больше искушает некая игра, творческая забава. Она состоит в том, что собственное тело, лицо, волосы нужно организовать, изменить так, чтобы наилучшим образом продемонстрировать свою индивидуальность во внешнем, сформировать свой облик по законам красоты и неповторимости.

Как многие, покидая дом, «замысливают» свой костюм!

Ведь никто не появится на людях, надев желтые носки, вишневые туфли, голубой свитер и штаны целиком из разноцветных кусочков. Так нарядится только беспашаный арлекин из какого-нибудь техникума. Кто эти цыганки (румынки, молдаванки), словом, пейзажи в длинных ситцевых юбках и вышитых кофточках — продавщицы или артистки? Одно ясно: они горожанки. А дешевые ткани их нарядов — уже не от бедности, а от изысканности.

А как гордо и красиво научилось наше юношество носить засаленную замшу, рваные свитера, обтрепанную бахрому на брюках. Прямо дон Сезары де Базаны! Но свобода эта от того, что лохмотья-то не настоящие, а почти театральные. (Один мой студент специально вытирал краску с кистей о свои брюки; когда они достигли идеальной заскорузлости, он

«вычислить», что женщина с короткой стрижкой, в сапожках и кожаном костюме — вовсе не укротительница, а театральная критик. Но вот кто таковы мужчина и женщина в синих спортивных трико и свитерах, шагающие по вагону, базару, ступеням храма? Врачи? Хранители овощной базы? Учителя? Тайна обнаженного тела.

Чем более увлекает игра с костюмом, тем больше становится его власть над нашей физической оболочкой. Костюм формирует ее, изменяя формы тела, возраст, пол.

Когда парочка в схожих прическах и одинаковых джинсовых костюмах заставляет нас поразмыслить, кто из них парень, а кто барышня, то это обычно. Это даже старо, как девочка в пилотке, которая говорит, что она Сережа, как мальчик Светлана с бантиком в кудряшках.

Вспомните — еще в начале нашего века актриса считалась лучшей манекенщицей. Сейчас каждая манекенщица чувствует себя актрисой. Это понятно. Но поразительно, что почти каждая актриса стремится хоть разок воплотиться в роли манекенщицы, этой беспрестанно меняющей облики богини улиц и фойе.

Все это можно понять, простить и разделить. Ведь раз мы играем, — значит живем!



их на ночь попросту ставил в угол). Но что там заляпанные джинсы, когда можно наблюдать множество людей, которые как бы и вовсе не одеты. Эквивалентом человеческой наготы стал у нас человек в «тренировочном» костюме*. Можно догадаться, что Красная Шапочка в нарядных сабо — парикмахер. Можно сообразить, что господин с рыжей бородой в простеньком парчовом пальто — художник. Можно даже

* Когда мы с В. Дургиным придумывали костюмы влюбленным молодоженам в современной пьесе (а это гораздо труднее, чем, скажем, для Ромео и Джульетты), то Ее одели в трико балерины и пуанты — давно усвоенное обозначение прекрасной наготы, а Его — в тренировочный костюм (по тексту — он некрасив). Большинство, разумеется, сразу «узнавали» Адама и Еву. Некоторые сердились: «Что это у вас герой не одетый?» Такой упрек, конечно, милее похвалы...

«Карнавал» рыб

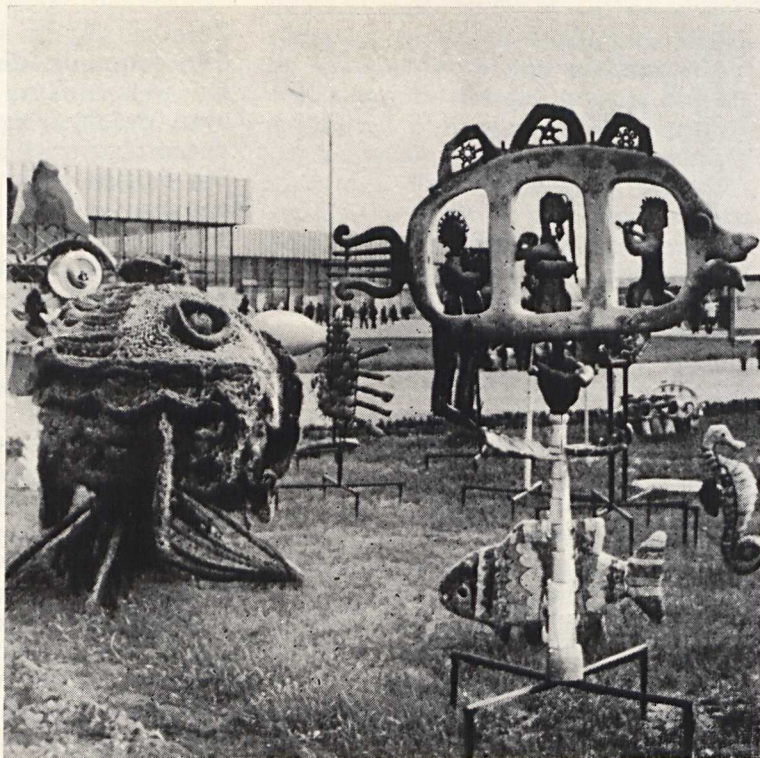
(Об оформлении выставки «Инрыбпром-75»)

Ленинград — город морской, портовый. В центре это не столь ощутимо, однако ближе к заливу, к Гавани, к путеводным петровским кронышницам чувство близости моря нарастает, захватывает, властно настраивает на романтический лад. Посетители открытой в Гавани в первую декаду августа международной выставки «Инрыбпром-75», проходя по Весельной, Гаванской улицам, мимо отшвартованных у морской пристани пассажирских лайнеров, уже обладали изначальным эмоциональным настроением. Они были подготовлены к участию в умном и увлекательном действе, организованном коллективом художников выставки во главе с Борисом Александровичем Смирновым.

Действительно, при всей безусловной значимости деловых, познавательных, идейно-агитационных параметров «Инрыбпрома» выставке была свойственна празднично-карнавальная, театрализованная атмосфера, создаваемая как непосредственно экспонатной, чрезвычайно выигрышной в зрелищном отношении, так и оформительской средой, в которой ведущую роль играли произведения декоративного искусства. Эта романтизированная атмосфера, весьма уместная на выставке, посвященной подобной тематике и развернутой в подобном месте, создавалась тремя (несколько замыслов по разным причинам не были осуществлены) узловыми моментами организации межпавильонного пространства — оформлением входа (Б. Смирнов, Е. Баблик, Е. Мазюк), «лужайкой рыб» и специально к выставке построенного ресторана «Океан» (архитектор Ю. Сасонов). У входа зрителей встречали рыбы: металлические конструкции были декорированы рыбачьими сетями, на которых размещались полотна с выполненными в батике изображениями рыб. Брызг шевелил сети, и косяки рыб оживали, «плескались»: над зрителями проплывали рыбы добрые, глуповатые, хищные, солидные и даже поданные на тарелочке — карнавал рыб, «ряженых» художниками. Причудливые миниатюрные рыбки из стеклянного дроба вращались гостям выставки как сувениры и вместе с тем как знаки той театрализованной атмосферы, которую создавали на выставке художники. Пройдя, словно по морскому дну, под косяками разноцветных рыб, посетитель охватывал взглядом основное межпавильонное пространство — площадь, где расположены разного рода подводные аппараты и огромный, развернутый в рабочем положении трал, в раскрытую горловину которого словно устремились матерчатые рыбки над входом. В выставочной среде и трал, и батискафы, и наблюдательные камеры, расположенные на суше, органично включались в общий сценарий дей-

ства — свободный пространственный доступ создавал ощущение непринужденности, живого контакта; зрители приглашались совершить «подводные» путешествия, заглянуть внутрь загадочных подводных аппаратов. Игровое начало находило продолжение и в том, что посетители могли принять участие в реальной рыбной ловле в специально отведенной заводи. Дальнейшие маршруты движения вели в павильоны стран — участниц выставки, демонстрирующих новейшие технические достижения в области промышленного рыболовства и культурного ведения аквакультуры.

На скрещении главных пешеходных трасс была расположена своеобразная «лужайка рыб» — небольшая площадка, населенная керамическими, деревянными, металлическими, витражными, текстильными рыбами. После ошеломляющей атмосферы павильонов, рекламирующих современные средства добычи и обработки рыбы, это небольшое пространство производило впечатление тихой заводи, своего рода философского сада, призывающего к размышлению об исконной ценности рыбы, сопутствующей человеку на всех этапах его развития, опоэтизированной в фольклорном и детском творчестве. Собственно, по детским рисункам и предполагалось выполнить «лужайку рыб», однако в процессе работы замысел претерпел существенные изменения. Молодые художники, к которым в первую очередь обратился Б. Смирнов, выполняя работы по эскизам детей, сами включились в игру, выступая уже не как «исполнители», а как авторы. Принцип игры, своего рода театральности, пронизывающей весь сценарий оформления, реализован в «лужайке рыб» с наибольшим успехом: свободное перевоплощение, импровизированное развитие темы было основным требованием к художникам; включение в игру, сопереживание, активизация восприятия ожидалась и от зрителей. Рыбы были разные — от бесхитроно воспроизводящих наивные детские рисунки рыб с четырьмя ногами до остроумных, включавшей лукавую игру с темой, материалом и функцией скульптуры Г. Канелана, сварившего из проволоки, деталей велосипеда, разных инструментальных отходов рыбу на колесах. От рыб, представляющих собой почти абстрактные, холодно-ватно изысканные пространственные формы (В. Дробашко, Г. Корнилов), до «сюжетных», включающих фольклорные мотивы (Н. Кочнева, та же В. Дробашко). От рыб, ставших поводом для решения серьезных формальных задач, привлекающих остротой и «наполненностью» формы (Н. Ротанова), до «шутейных», построенных на остроумном сопос-



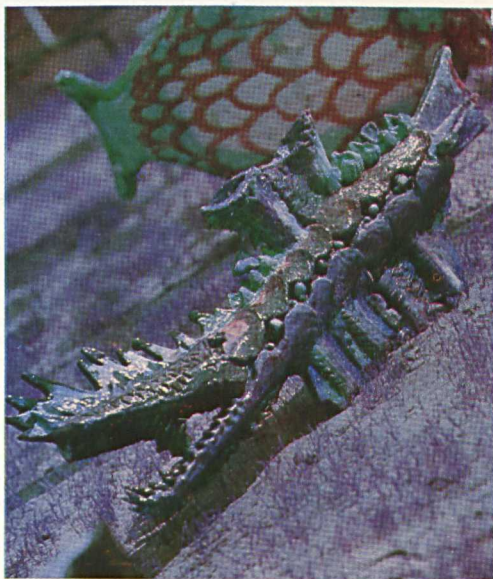
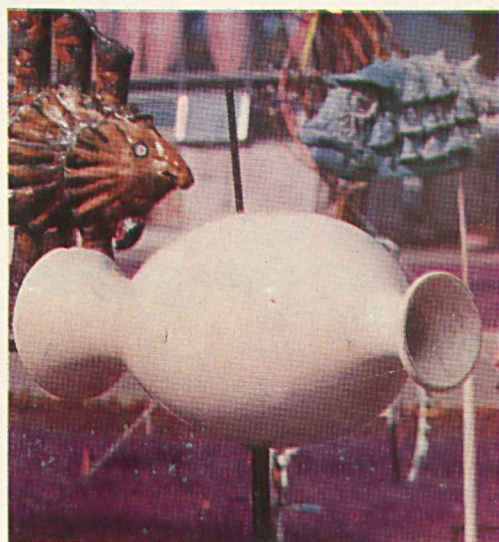
тавлении далековатых материалов (Е. Калинин, А. Задорин). От рыб-флюгеров (Г. Корнилов), рыб-витражей (Л. Зинич), рыб-объемных гобеленов (Л. Львова) до решений почти жанровых, трогательно — непосредственных («Семейство рыб» К. Михалева). В целом художникам удалось создать зону повышенного образного воздействия, поле длительных и многообразных художественных коммуникаций. Круг ассоциаций, вызываемых «лужайкой рыб», значительно расширяется благодаря тому, что эта зона располагается непосредственно за кормой торпедного катера — памятника героическим морякам-балтийцам: катер как бы защищает этот уголок радости, фантазии, искусства. Печать романтических настроений лежит на оформлении ресторана «Океан», выполненном другим коллективом художников, но близких Б. Смирнову в своем стремлении

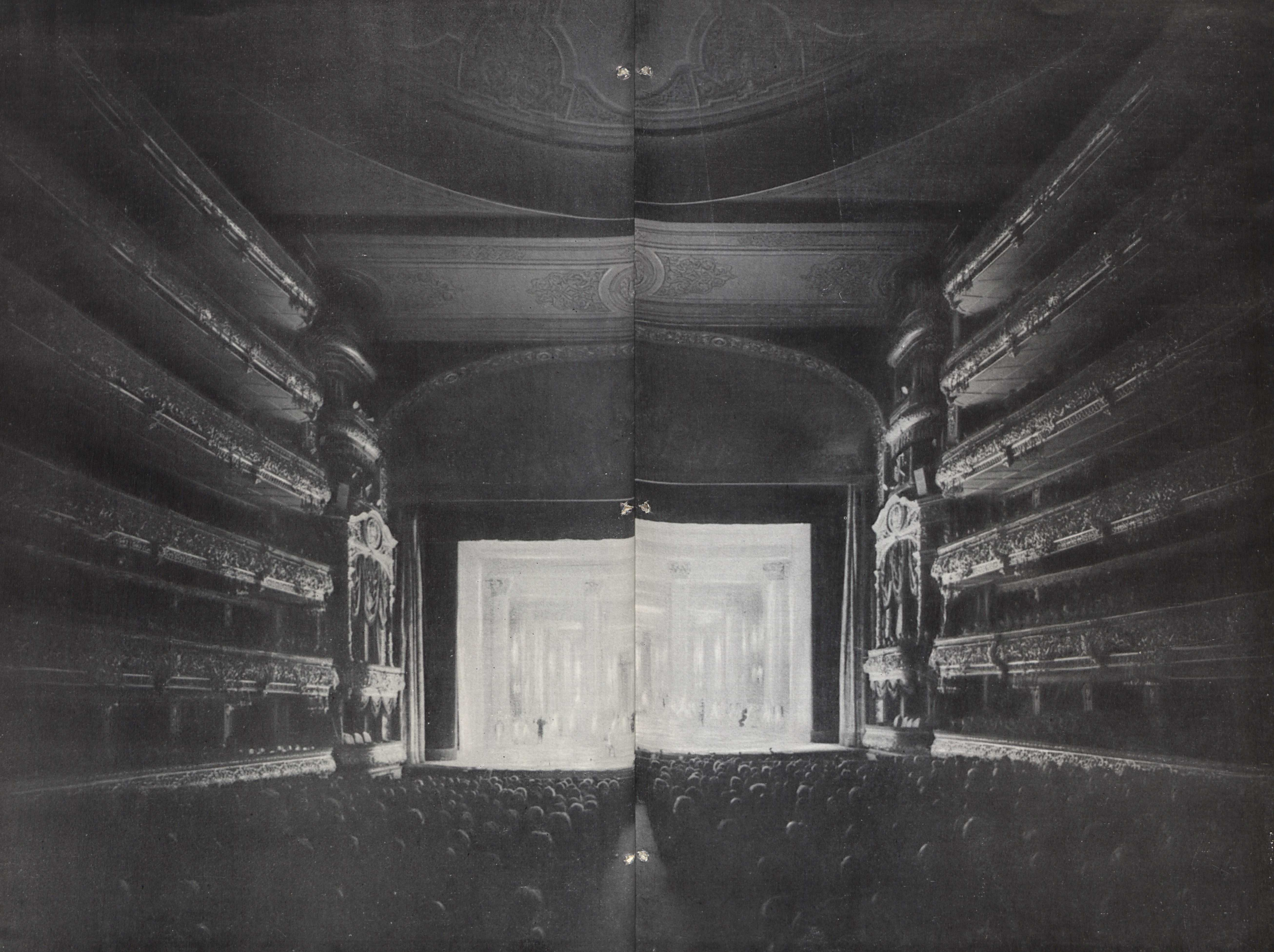
к образному звучанию элементов оформления, к свободному развитию темы. Ресторан оформлялся специально для выставки, и художники вдохновлялись темами моря. Иначе и не могло быть, ведь за стеклянными стенами — Финский залив, кронышницы Галерной гавани, а палуба слегка раскачивается накатом волн, идущих с залива. В небольшом холле первого этажа стены украшены керамическими пластинами с подглазурной росписью А. Задорина и Н. Савиновой — «марки» стран перемеживаются с изображениями галер и парусников, нижняя часть композиции поддерживается «фризом» из пластин с изображениями рыб и «гад морских». Главный зал «Океана» оформлен декоративными занавесями Т. Воронцовской. На фоне скупой и нейтральной архитектуры интерьера Воронежская разыгрывает композицию — своего рода сюиту Мирового океана, соединяющую чарующие декоративные каче-



внутренний объем зала, и, как витраж, свободно работает вовне; пластически активные люстры с интересным решением света (авторы Н. Нарциссов, Г. Потехин, О. Зверлин) организуют его внутреннее пространство. Оформление выставки «Ирыбпром-75» демонстрирует единый подход к формированию выставочной среды. Хотя он не был выдержан в полной мере, нельзя было не заметить некоторую «разряженность» этой среды, ощущалась потребность в дальнейшем развитии, закреплении найденного приема — однако в целом этот подход весьма перспективен. Перспективен способ введения в выставочную среду «живого искусства», выступающего как посредник между миром «стальных машин, где дышит интеграл...» и публикой, создающего театрализованную праздничную атмосферу творческой игры, в которую включается зритель. Произведения искусства, созданные специально для выставки, в данном случае — технической, выступают как формирующая, направляющая зрительную реакцию сила; они предполагают тот способ художественной коммуникации, при которой зритель почти так же свободно, как и художник, импровизирует на избранную тему, активизируя свои ассоциативные творческие возможности.

ства и увлекательное, насыщенное тематическое «сочинение». На центральном панно (его трудно назвать занавесом), расположенном в торце зала, изображены корабли космической связи с огромными «фарами» антенны на палубах. Вокруг плавают промышленные суда, а ниже — огромные рыбы, морские звезды, розовые кусты кораллов. Вся эта «живность», охватывая центральную часть композиции полукругом, неожиданно соединяется с летящими в открытом космосе космическими кораблями и станциями. Автор пластическим языком утверждает идею единства всего сущего на Земле — от древних обитателей планеты рыб до новейших космических аппаратов. Бар и банкетный зал оформлены текстилем художника Ф. Лейбовича. Если в работах Воронежской торжествовала стихия свободной живописности, то в решениях Лейбовича преобладает графическое начало. В них царит шутивно-проницательный дух кают-компаний, где собираются свободные от вахты моряки и звучат рассказы, в которых были переплетаются с фантастическими небывелами. Следует отметить чрезвычайно активную роль произведений искусства в оформлении интерьеров ресторана «Океан» в целом: контроль архитектуры над вещью, похоже, уступает место запрограммированной свободе последней. Текстиль Воронежской помогает архитектуре, «раздвигая»





Выставка

Георгия Якулова

В августе 1975 года на выставке Якулова в Государственном музее искусства народов Востока было 258 произведений. Это 35-я по счету выставка, где экспонируются его работы. В 1975 году он бы уже перешагнул порог 90-летия...

Якулов-художник на выставке предстает как замечательный мастер, в каждой работе которого увлекает движение, игра, особый поэтический мир, непосредственность восприятия, острота контрастов, героический романтизм. Все это уже есть в якуловских «Скачках» — 1906 год. «Попав в Москву на скачки, — вспоминает он, — я заметил движение толпы, обуреваемой азартом, напоминавшим мне маньчжурский тайфун. Соединив это впечатление с впечатлением от стеклянной ясности зеленого поля, карьера лошадей, построил композицию скачек в вихревом (барочном) движении с китайской линейной графичностью и акварельной прозрачностью влажного спектра Китая».

Якулов выделяет в своем творчестве несколько периодов. Первый — декоративно-символический, азиатско-восточный: искание стилей народностей, свет и линейность в стилях. Он воспринимает предметы как синтез света и графики, как предметную характеристику их внешности. Это — «Человек массы», «Сад Эрмитажа», «Арабская симфония», «Сухум под снегом». Последующий период своего творчества он рассматривает как переход от линейной формы восточного искусства к западноитальянскому. Идет развитие поэтической формы в живописи, углубление в пространство, в третье измерение. В Якулове счастливо сочетались многие свойства восточной и западной культуры: ему присуща была яркость красок Востока, обогащенная техникой европейских художников.

Поиски возможностей развернуть свои опыты в реальном пространстве привлекли Якулова к декорировке ряда помещений — кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту, «Стойло Пегаса» и других. В этих работах удивительно органично единство площадок, лестниц с живописными моментами.

Мастер ослепительного поэтического образа, феерии красок, исполненных силы и блеска, он во всем проявлял натуру южного человека — страстность, гордость, рыцарство, детскость. Жизнь кипела в нем, жажда творить преодолевала все. Его «Прогулка», «Улица», «Чайхана в Ереване» — подлинны шедевры. Магнетическое поле притяжения его живописи и его декораций все сильно. Главный секрет Якулова — движение. Движение цвета, света, колорита, чувства. Движение якуловской кисти неослабимо, оно похоже на разгон ракеты-носителя. Революция окрылила Георгия Якулова. В своей автобиографии художник говорит: «Моя работа на театре почти целиком совпадает с десятилетием Советской власти». Революция формирует его стиль. Вместо торжественной рамы в театре Якулова возникает ошеломительный каскад, вместо анекдота и эстетизма — подлинная зрелищность, правда чувств, вместо усталого снобизма — раскованность и демократизм народного театра. Первая театральная работа — «Обмен» Клоделя в Московском камерном театре в 1918 году. В следующем сезоне 1919—1920 гг. по конкурсу сделал макет для «Царя Эдипа». Он осуществ-



Г. Якулов
«Кафе».
Декоративный
эскиз.
1912—1913. Гос.
Русский музей.
Ленинград

«Царь Эдип». 1918
Картинная
галерея
Армении

Портрет актрисы
А. Коонен. 1920
Собрание
Н. С. Сухотской.
Москва

стил свыше 20 постановок не только в Москве, но и в Тифлисе, Ереване, Минске и в Париже.

Якулов подчинил театральную форму современности. Он утверждает в театре, как и в живописи, безудержную стихию движения. «Я вам выложу декорацию», — как говорил Якулов. «Выложу» — значит включу скорость восторга и ликующего театрального действия. Он ставит кубы и конусы, вертикали и спирали, сдвиги и разрывы. Он строит лестницы, и все это, по слову Эфроса, вертится и охорашивается перед зрителем. Якулов любит театр, до предела насыщенный жизнью. И сам он сродни своему театру.

«Принцесса Брамбилла» Таирова в Камерном театре подняла его на вершину славы. «Шло кружение, пенье, сверканье, мельканье каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях. Это было одно из блистательнейших

зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть. Создавал его Якулов... В суровом и голодном девятьсот двадцатом году это жизнеутверждающее капрично согревало и бодрило», — писал А. Эфрос.

Якулов мечтал о театре большого чувства, большой эмоциональной наполненности. Камерный театр и Александр Таиров обратились к Гофману. Нужен был синтетический спектакль, в котором бы искусство речи, искусство жеста, искусство мимики сплелись воедино. И нужно было найти сценический принцип, дающий спектаклю легкость. И нужно было найти ритм, ибо ритм в произведении искусства — его душа. Якулов создал такую площадку, при помощи которой зритель мог увидеть и дворец, и лачугу, и площадь. И тогда разворачивалось общее колеблющееся движение арлекинады. В понимании Якулова, художник театра — это формовщик спектакля, живописец, скульптор, архитектор, который видит и думает сценическими протяженностями и объемами. Якулов соединял простоту очертаний с изысканностью красок. «Новому спектаклю нужна была новая сценическая атмосфера. Надо было сломать, видоизменить традиционную «коробку», нужны были вертикали. Дело шло о завоевании воздуха. О движении вверх, к колоссальным, об овладении всей трехмерностью сцены», — говорил А. Эфрос. В 1927 году в Париже идет балет «Стальной скок» с декорациями, костюмами и по либретто Георгия Якулова. В журнале «Рабис» в 1928 году он писал: «В спектакле «Стальной скок» театр поставил себе целью создать балет, который являл бы не только формальную культуру СССР, но и показывал бы в символической форме с предельным приближением к действительности перерождение быта (военный коммунизм) и идеологический фундамент нового строительства».

Якулов работал в плеяде художников, которые сверкают в русском искусстве, как бриллианты. Это Н. Сапунов, Н. Крымов, П. Кузнецов, М. Ларионов, М. Сарьян. Уже тогда личность Якулова обретает устойчивую форму: это одержимый романтик в жизни и искусстве. Товарищи по искусству любили его за бурную, страстную натуру, за огромное человеческое обаяние, блестящий талант и взрывную силу театрального новатора, за его парадоксальную фантазию.

Человеком живого и кипучего остроумия, превосходным товарищем, человеком, вечно горевшим широчайшими проблемами искусства, называет его А. Луначарский.

Среди его станковых работ, в пушкинском цикле, в витраже повторяется постоянно тема «Жил на свете рыцарь бедный». Я открываю томик Пушкина и читаю строки, которые особенно любил Якулов:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.
Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Что находил в этих строках художник? Видел ли он в них свой портрет, думал ли о своей судьбе? «Якулов не получил при жизни того признания, на которое он имел все права», — скажет А. Таиров.

«Он был одним из лучших художников, я счастлив, что он не забыт и его работы экспонируются в музеях и на выставках советского театрально-декорационного искусства». (А. Тышлер).

Гр. Анисимов

Театр

Сергея Судейкина

Михаил Васильевич Бабенчиков (1890—1957) был страстным коллекционером, искусствоведом от случая к случаю. Тем не менее его перу принадлежат интереснейшие статьи. Ему случалось писать о тех событиях художественной жизни, которые обычно не привлекали внимания критиков-профессионалов: его увлекали в первую очередь полустудийные, полуклубные спектакли, не предназначенные для широкой публики. Вот почему в воспоминаниях М. Бабенчикова уделено много места маленьким петербургским театрикам, возникавшим в 1908—1915 гг., — «Лукоморье», «Дом ин-термедий», «Привал комедиантов», «Бродячая собака». Кроме того, Бабенчиков внимательно следил за смелыми вылазками молодых режиссеров и художников на территории вполне профессиональных, «кассовых» театров — вот почему в его воспоминаниях зафиксированы постановки, которые почти вовсе забыты историей театра, хотя в свое время они представляли большой интерес.

В петербургских театриках кабаре-ного типа, которые неумоимо устраи-вал Борис Константинович Пронин, единственный в своем роде инициатор и организатор всевоз-можных артистических клубов и кабачков, впервые была предприни-та интереснейшая попытка связать общим декором зал и спектакль. Помещения «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» расписыва-ли С. Судейкин, В. Белкин, Н. Куль-бин, А. Яковлев, Б. Григорьев. Они стремились создать такую живопис-ную среду, чтобы действие спектак-ля, часто вырывавшееся за пределы сцены и продолжавшееся среди столиков (а иногда — и на столи-ках) кабаре, находило себе опору во всем пространстве театрика. С этой целью они не только расписы-вали стены и потолки провинских кабачков, но и создавали специаль-ные костюмы для официантов, пре-вращая и их в безмолвных участ-ников будущих представлений. Сергей Судейкин задавал тон и в «Бродячей собаке», и в «Привале комедиантов». Воспоминания М. Ба-бенчикова дают нам возможность увидеть, как выглядели театральные работы С. Судейкина 1910—1915 го-дов и на других, более или менее случайных для него подмостках, как Судейкин пытался противопос-тавить русской действительности предвоенных и военных лет свой театр, одушевленный ностальгичес-кой тоской и мечтой о красоте, ушедшей из современной жизни. Рукопись воспоминаний М. В. Ба-бенчикова хранится в ЦГАЛИ (фонд 2094, ед. хр. 14).

К. Рудницкий

М. Бабенчиков

...Каждый сезон приносил для Су-дейкина новую театральную работу и новое, все возрастающее увлече-ние театром, теперь уже исключи-тельно как зрелищем. «Обращенный принц» Зноско-Боров-ского, шедший в маленьком театри-ке на Галерной, может считаться началом настоящего расцвета талан-та Судейкина-декоратора¹. Здесь впервые в чад кабачка «Бы-чий глаз» мы уже различаем маски монахов, рыцарей и нежных мона-хинь, позднее, под иными личина-ми, ставших обычными персонажа-ми «Судейкинского театра». Сквозь характерные особенности театра испанского, сгущенные до

гротеска, сквозь игрушечность «Го-родка в табакерке» Сан-Матильда и беззаботную веселость народа Ко-марилльского мы как бы угадываем Восток «Забавы дев»², пестроту «Андалузиан»³, гротеск «Шарфа»⁴ и праздничность «Венецианских бе-зумцев»⁵...

«Забавы дев». О ней писали как о чуде, посетившем наш хмурый Пе-тербург в первые дни весны 1911 года.

Как сейчас в памяти этот спектакль. Гаснут в зале огни. Глухой стук. Медленно уходит первый занавес. Где-то в задних рядах зааплодиро-вали. Скоро примкнуло несколько лож, затем партер и весь театр разразился шумным ливнем востор-женных оваций. Оваций актерам? Нет — судейкинскому занавесу! Вы улыбаетесь? Но это так. Как рас-сказать эту живопись, как словами передать отражение в красках этой цветной напряженной жизни? Да и как только не называли тогда это удивительное панно-занавес, крас-очную мечту романтика о Востоке Шехерезады, узорно пышное, том-ное и диковинное царство нег и чу-дес: «пышный павлиний хвост», «майолика из фарфора и эмали», «восточный ковер», «шелковые тка-ни далекой Персии»...

В этот вечер все казалось необы-чайным, до того атмосфера театра была насыщена пряным и чувстви-тельным великолепием судейкинской красочной грезы, показанной зрите-лям в узкой раме сцены, за чертой рампы, декорированной причудли-выми цветами.

Чего только не было тут... Видение восточного серала, райские птицы, похожие на женщин, и женщины,

похожие на райских птиц, бассей-ны, купцы дерев, султанши, визири, евнухи!

Суматоха базара — халаты с разво-дами, восточные шали, тюрбаны, пестрые шаровары и шелка костю-мов.

Наконец, ночь, лунное море, лодка беглецов и фонари погони — все это, ниспада каскадами красок, рассыпаясь тысячами драгоценных камней, сплеталось затем в один общий узор, завязывая сложную композицию судейкинского орна-мента.

Бывают сны, которые кажутся про-должением уже виденных... Таким продолжением волшебного сна «За-бавы дев» явилась «Изнанка жи-зни»⁶ — условный театр буфонов в декорациях позднего Возрождения. Снова детство — детство театра.

Общее впечатление? Какой-то хаос пятен; глаза разбегаются по кудря-вым колоннам, с трудом различаешь отдельные фигуры. Сначала даже их путаешь с пышной бутафорией зала.

Но это только сначала. Постепенно пленяешься удивительной выдер-жанностью колорита и перелива-тельностью тонов. Кто видел этот спек-такль, тому, думаю, не забыть «Сан Сирен» — декорацию второго дейс-вия с его темно-бронзовыми амура-ми, балюстрадами, каскадами проз-рачной воды и аркадами боскета.

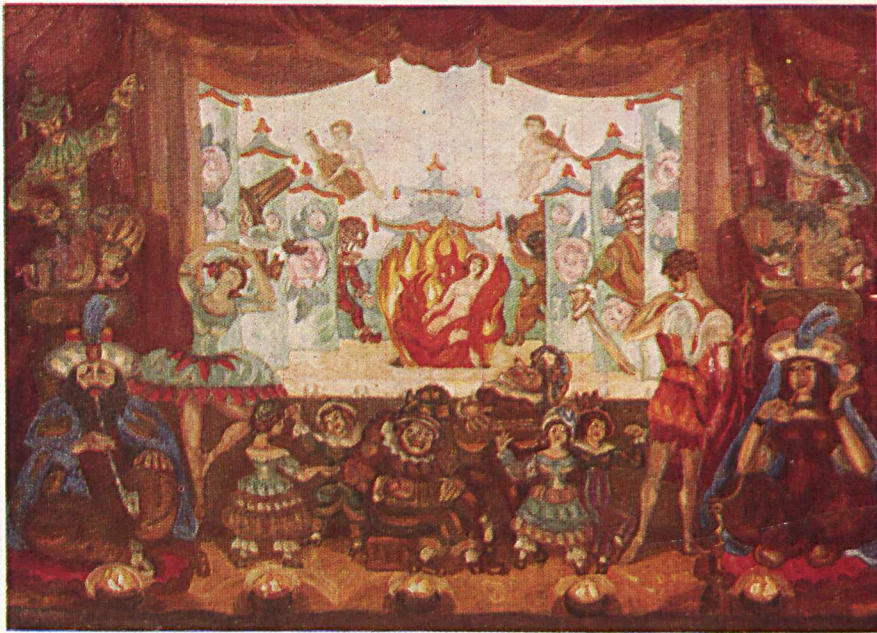
А костюмы?

Свет рампы ярким пятном вспыхи-вает на лице Сильвии и мягкими бликами падает на ее платье.

Томно улыбается светло-зеленая возлюбленная на плече нежно-сире-невого primo amorese. ...На смену экзотике «Забавы дев» скоро прип-

С. Судейкин
Занавес
кукольного
театра

Занавес



на стр. 40
Фрагменты
стеной
росписи

ла экзотика русской жизни. «Беглая»⁷. Вечер воспоминаний... Да, он может быть им назван по праву. Вообразите старую крепостную усадьбу, вокруг которой всю развернула свою беспокойную пестроту сельская ярмарка — тут и лари с красным товаром, и карусель, и цирюльня, и праздничная толпа дворовых.

Вот барский дом. Александровские колонны с наивными пристройками. Гремит роговая музыка. Среди белых пузатых колонн мелькают потревоженные тени красивых деспотов и их подруг.

Тут же француз Бижу, африканка Пума, живые статуи крепостных девок и цветастый хоровод гаремных дриад и рыбаек-русалочек. Снова со сцены «театра на театре» улыбается Псиша-голубок и летят мелодичные звуки пасторали «Нарцисс и Эхо».

Но вот прсшуршал голубой в пунцовых цветах занавес, и все разом снова исчезло.

«Театр волшебный подломился». Пыльные кулисы его тлеют в пустынной зале, оставленной после последнего представления.

*

«Людам из Азии очень нравится Венеция».

Подернутый дремотой город Гоцци, Гольдони и Лонги.

С тихим плеском скользят черные гондолы, чтобы затем потонуть в голубом хаосе прозрачных сумерек. В раззолоченных кафе кейфуют занятые ничегонеделанием поклонники Казановы. Всюду восточная лень, праздность, полувосточная красочность и нега.

А что за маскарадное смешение стилей, настроений и эпох — нелепые костюмы субреток, чичисбеев, куаферов, бонвиванов, аббатов... Целая серия самых причудливых и диких силуэтов.

Что за общество! Сколько старых знакомых! Вот полосатый Бригелла, венецианка Коломбина, а вот и Панталоне де Бизоньози, забавный венецианский купец в остроконечном колпаке, красных чулках и средневековом плаще.

Вечером, когда смеркается, зажигают огни, и волшебный город, смотрящийся в прозрачное серебро каналов, чудится иллюстрацией к волшебной сказке о Синей птице.

«Венецианские безумцы», постав-

ленные на домашнем театре Носовых в Москве, прозвучали как последний вечер карнавала.

Что сделал Судейкин? Он сделал все, что мог, то есть в сотый раз подтвердил свою исключительную одаренность театрального живописца. Трудно представить костюмы, подобные фантастическим одеяниям графа Стелло, Нарчизетто, маркизы Маркобрунни и других персонажей Кузьминской пьесы...

«Венецианские безумцы» были разыграны любителями — любителями яркой жизни, беззаботного веселья и легкомысленных развлечений... Сожалеешь об эфемерности судейкинских созданий этого рода.

¹ Комедия Евг. Зноско-Бэровского «Обращенный принц» исполнялась на сцене театра «Дом интермедий», Петербург, в постановке Доктора Дапертутто (Вс. Эм. Мейерхольда) с музыкой М. Кузмина. Премьера 3 декабря 1910 г.

² Оперетта М. Кузмина «Забавы дев» была поставлена Б. Глаголиным в Малом драматическом («Суворинском») театре в Петербурге в 1911 г.

³ «Андалузиана» («Соус из томатов») — одноактный балет на музыку «Арлевианки» Ж. Бизе, либретто Т. Потемкина, поставленный хореографом Б. Г. Романовым в Мариинском театре 31 октября 1915 г.

⁴ «Шарф Коломбины» — пантомима А. Шницлера на музыку Эрнста Доннани, впервые поставленная Доктором Дапертутто в «Доме интермедий» в 1910 г. в декорациях Н. Н. Сапунова и возобновленная в театре-кабаре «Привал комедиантов» 18 апреля 1914 г.

⁵ «Венецианские безумцы» М. Кузмина — представление в двух актах с пением, танцами и пантомимой — исполнились 23 февраля 1914 г. в Москве, в любительском домашнем театре Е. П. и В. В. Носовых в постановке П. Ф. Шарова.

⁶ «Изнанка жизни» Х. Бенаvente была поставлена А. Я. Таировым в оформлении С. Ю. Судейкина, музыка М. Кузмина, в Новом драматическом (бывш. Панаевском) театре А. К. Рейнеке в Петербурге в 1912 г.

⁷ «Беглая» — оперетта Н. Н. Евреинова и Л. Н. Урванцева — была поставлена Н. Н. Евреиновым в «Палас-театре» в Петербурге в 1913 г.

Забутые фрески

К 1920 году в Тбилиси оказалось немало русских художников. Они влились в бурную, пеструю и странную жизнь артистического Тбилиси. В 1919 г. в Тифлисе вышел сборник стихов группы поэтов «Фантастический кабачок», собравший вместе целое созвездие иллюстраторов: Л. Гудиашвили, З. Валишевского, К. Зданевича, Н. Гончарову, И. Терентьева и др. Художники, артисты, поэты собирались в «Фантастическом кабачке», «Химерионе», «Братском утешении», «Чашке чая». Пили чай с сахарином, спорили, шумели.

В «Химерионе» расписали стены (ныне вестибюль и гардероб театра им. Ш. Руставели). За отсутствием документов сейчас трудно восстановить историю этой росписи, но известно, что участвовали Л. Гудиашвили, С. Судейкин, З. Валишевский, К. Зданевич и Д. Какабадзе. Как рассказывает Л. Гудиашвили, одну из женских фигур в росписи «Химериона» Судейкин писал со своей красавицы жены В. А. Шеллинг (де Боссе). Впоследствии репродукция с этюда к этой работе была помещена в каталоге выставки произведений русских художников, состоявшейся в июне 1921 года в Париже. Называлась эта картина «Портрет жены художника» и была выполнена в масле.

Ко времени своего приезда в Тифлис Сергей Судейкин был уже сложившимся и признанным художником. Он участвовал в выставках «Голубой розы» и «Мира искусства», прославился как театральный художник. В Тифлисе, вдохновленный городом и окрестностями, он создал «Праздник в Коджори», «Молочный час» (находится в одной из частных коллекций в Тбилиси), этюды маслом, в основном пейзажи, сделанные очень просто и мастерски. В 1919 году с выставки была куплена картина «Карнавал» (темпера, картон), которая экспонирована в отделе русского искусства Музея искусств Грузинской ССР. «Карнавал» — одна из 10 картин С. Судейкина, представленных им на выставке художников «Малого круга» в мае 1919 года в Тифлисе. В ней принимали участие Л. Гудиашвили, З. Валишевский, Е. Лансере, О. Шарлемань, А. Бажбеук-Меликов, Б. Фогель, С. Сорин и другие. В Тифлисе Судейкин был близок и дружен с семьями, известными своим гостеприимством и покровительством художественному миру. Художника пригласили расписывать стены в доме Тумановых (Туманишвили), которые славились любовью к театру. Нынешние хозяева квартиры — дочь выдающегося грузинского публициста и общественного деятеля Нико Николадзе профессор Р. Н. Николадзе и ее сын Н. М. Полиевктов-Николадзе — рассказывают, что эта часть дома когда-то служила помещением домашнего театра, а зал с росписью — театральным фойе.

Сохранившаяся роспись представляет собой фриз шириной около полуметра (темпера по штукатурке), опоясывающий три стены, с пятью фигурами, которые перемежаются театральными масками, цветочными гирляндами и изображением попугая. На одной из дверей зала, где написаны цветы, виноградные гроздья и птицы, роспись принимает характер десюдепорта. В фигурах легко узнаются персонажи итальянской комедии дель арте: Арлекин, Пьеро, Коломбина и Полишинель. В фигуре же Капитана, находящейся между Пьеро и Полишинелем, по словам Р. Н. Николадзе, подразумевался знаменитый французский актер Бенуа Коклен в его коронной роли Сирано де Бержерака.

Стилистический анализ росписи, ее сюжет и цветовой строй не вызывают сомнений в авторстве Сергея Судейкина. При внимательном рассмотрении вспоминается ряд аналогий из творчества художника: Пьеро в росписи идентичен изображению Пьеро в картине «Карнавал» (ГМИ Грузинской ССР); Полишинель, сохраняя традиционный образ задиры-горбуна и насмешника, напоминает некоторые изображения с картины «Кукельный театр» нарочито лубочной манерой исполнения, наконец, маски, две из которых своей причудливой формой и выразительностью не похожи на театральные и скорее являются повторением масок в росписи одной из комнат «Привала комедиантов». Можно предположить, что соавтором Судейкина был С. Сорин: его кисти могут принадлежать цветочные гирлянды и птицы, написанные тщательно и в утонченной, нарядной гамме. Роспись, сделанная С. Судейкиным в Тифлисе, является, возможно, единственной уцелевшей монументально-декоративной работой этого мастера.

И. Дзуцова, Н. Элизбарашвили



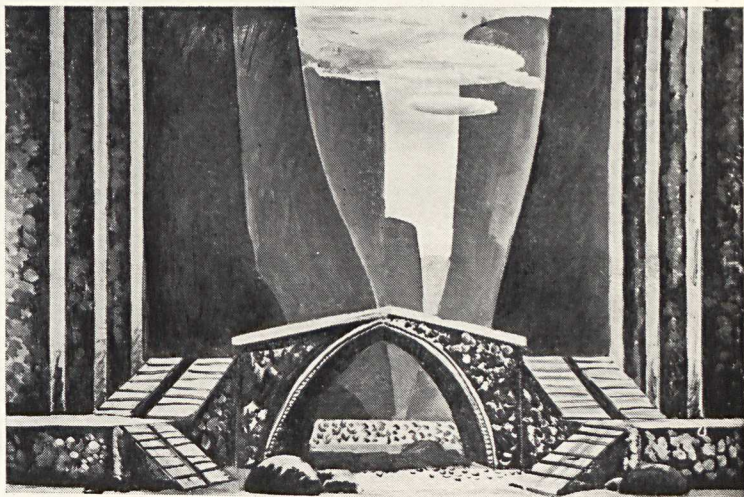
«Кёр-оглы»

Таира Салахова

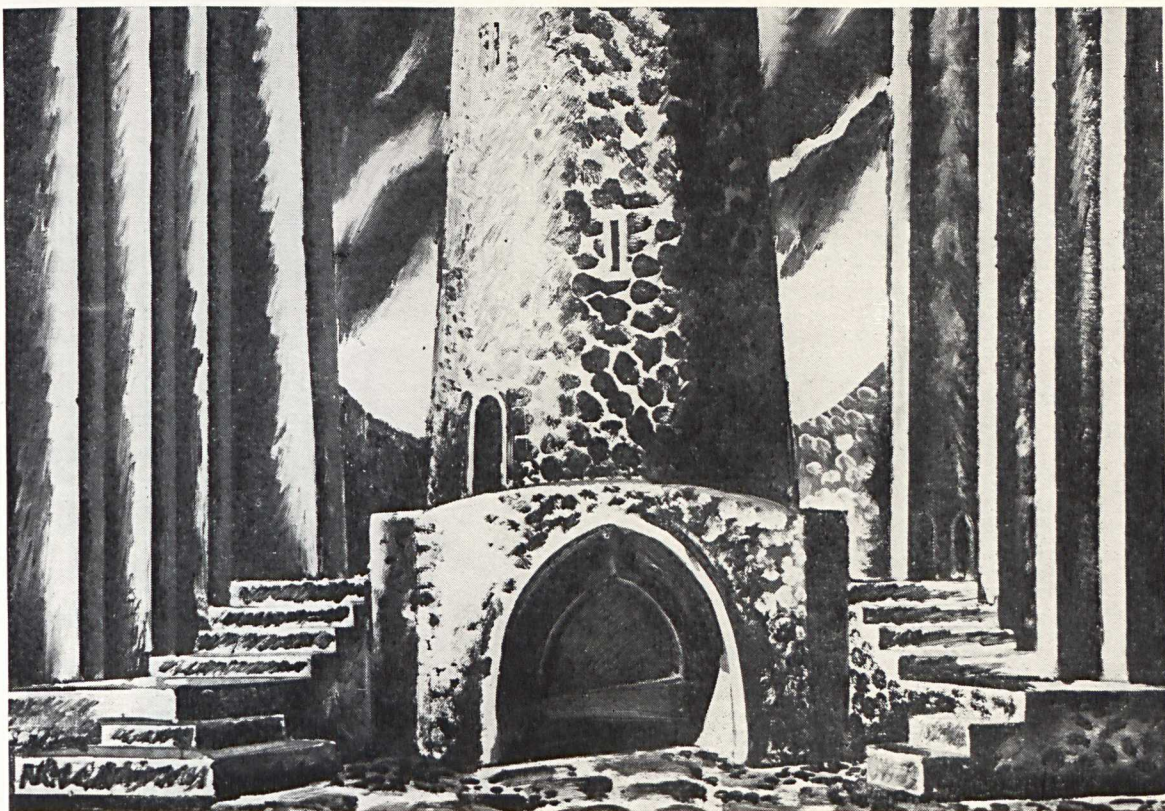
В ноябре 1975 года в Баку в театре оперы и балета имени М. Ахундова состоялась премьера оперы Узеира Гаджибекова «Кёр-оглы», оформленная Т. Салаховым. В основе сценографического решения — архитектурный объем, постоянный элемент оформления — низкая массивная стена с широкой стрельчатой аркой, из арки вырастает каменная башня, пространство трансформируется от акта к акту, арка обрастает глухими стенами, от нее разворачивается в глубину сцены крепость с тяжелыми грозными зубцами. Зерно, положившее начало формообразованию, — стена с аркой — элемент национальной архитектуры, где точно передана индивидуальность древних строений, в которых впечатан след народа, его духа, его преданий, его музыки и поэзии. Колорит сценографии, страстный и напряженный, заставляет вспомнить живопись Салахова и подумать о том, что в последних живописных полотнах художник сталкивает контрастные цветовые пятна, их столкновение дает взрыв энергии, как бы приводящей в движение линии, формы, объемы. Эпический дух произведения, его суровую героинку, далекий гул древних битв передает суперзанавес, искусно имитирующий металлическую стену с чеканкой. Детали, родственные этой чеканке, входят в костюмы. Одежда героев решена просто, ее лаконизм определен функциональностью бытовой культуры древнего воинственного народа, приспособленной к опасной и тревожной жизни. Костюмы сделаны при участии главного художника театра Э. Фаталиева.

Десять лет назад Т. Салахову предложили первую работу в театре — трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра». Салахов пришел в театр зрелым живописцем; здесь ему открылись новые возможности пространственно — живописных решений. Но если в «Антонии и Клеопатре» он дал полную волю богатой палитре, то вторую свою театральную работу, «Гамлет», он свел до напряженного взаимодействия лишь трех контрастных цветов. В третьем спектакле — «Айдын» — Салахов стремился решить пластическими средствами острую социальную проблематику. Премьерой «Кёр-оглы» театр отмечает юбилей классика национальной музыки Гаджибекова. Новая постановка является серьезным событием в культурной жизни Азербайджана, которое бесспорно повлияет на развитие азербайджанской сценографии.

П. П.



Т. Салахов
«Кёр-оглы». Эскизы.
Театр оперы и балета
им. М. Ахундова. Баку



Уральская лаборатория ВТО

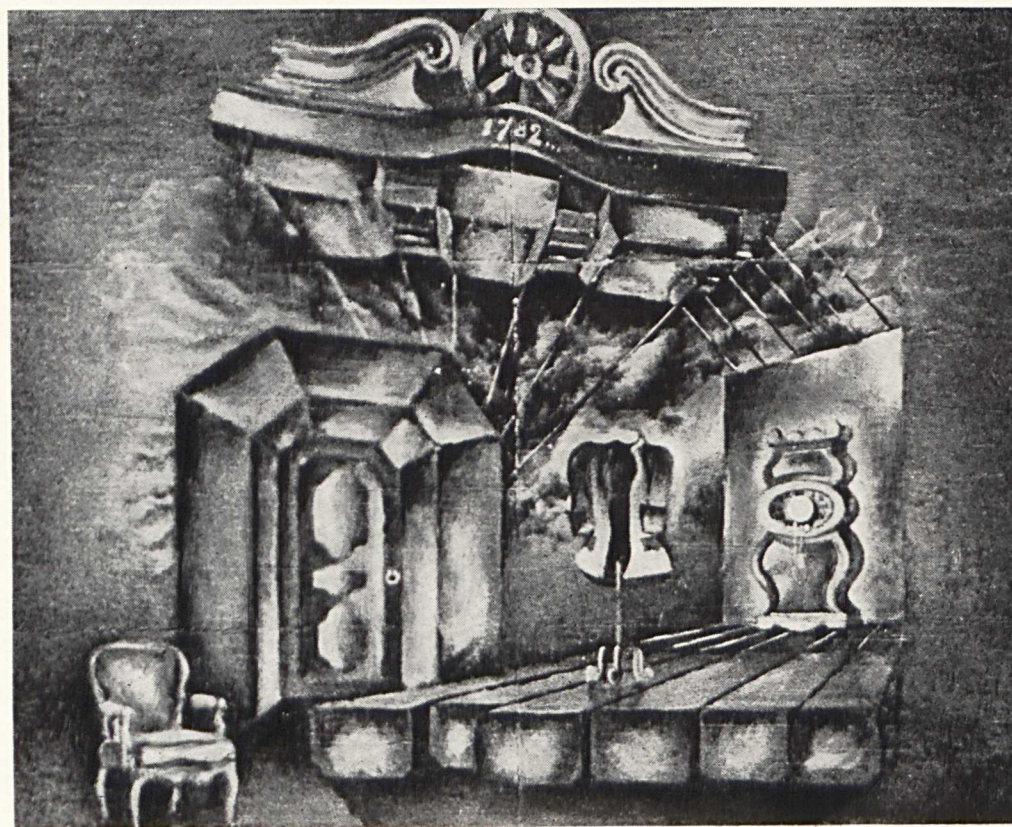
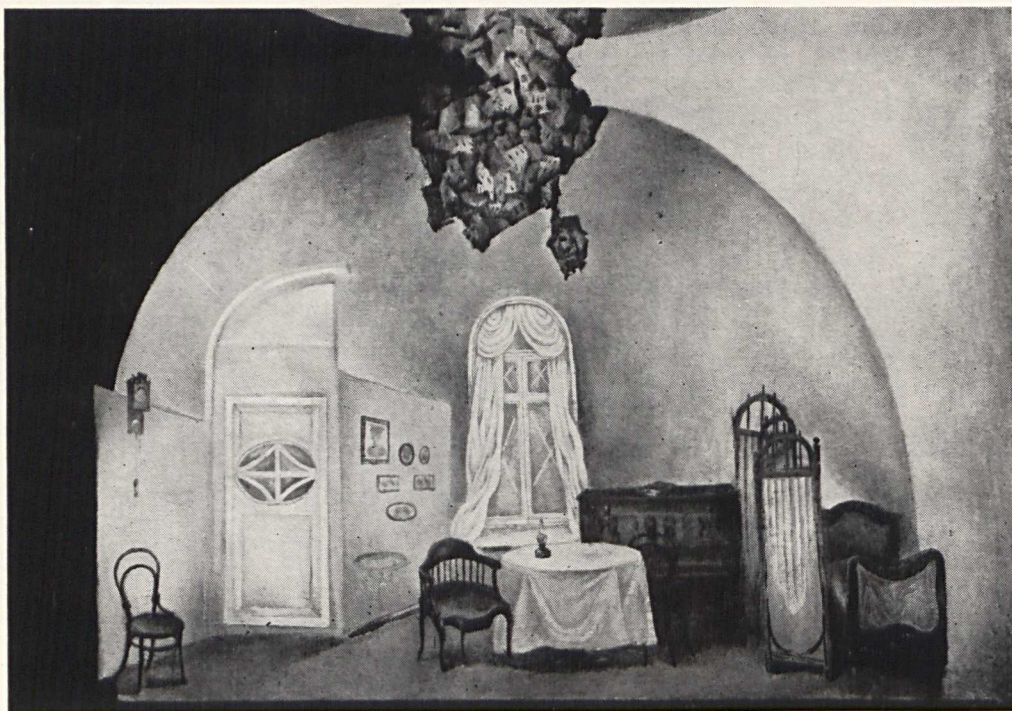
При Свердловском отделении ВТО уже пятнадцатый год действует уральская Лаборатория театральных художников и режиссеров. В сезоне обычно бывает два занятия. Состоялось около 25 таких занятий. На каждую встречу собирается от 20 до 30 участников из всех театральных городов Урала. Кроме бессменного ее руководителя народного художника РСФСР Н. Ситникова, в лаборатории еще три ветерана: народный художник РСФСР Н. Ломоносов, заслуженный художник РСФСР П. Малюгин и заслуженный работник культуры РСФСР В. Коркодинов.

Лаборатория выдержала испытание временем, поэтому стоит осмыслить ее историю. Лаборатория, организованная осенью 1961 года, объединяла только художников. Через три — четыре года в деятельности лаборатории обозначился спад. В 1967 году мы пригласили режиссеров. Сразу изменился характер обсуждений. Теперь обсуждались проблемы, решаемые режиссером и художником. Благодаря выступлениям режиссеров нар. арт. РСФСР М. Минского, засл. деятелей искусств РСФСР Ю. Жигульского и Е. Плавинского, А. Соколова, А. Матвеева удалось преодолеть технологическую узость и прийти к идейно-творческой трактовке многих вопросов. К этому времени новый характер театрально-декорационного искусства стал утверждаться в наших театрах в работах художников З. Малининой, В. Александрова, В. Половко. Занятия приурочены ко всем большим событиям в

общественно-политической и культурной жизни страны. Обсуждается актуальная социальная проблематика спектаклей, образная убедительность, гражданственный заряд. Постепенно у ядра лаборатории сложилось определенное единомыслие в идейных, творческих и профессиональных вопросах. В начале 70-х годов произошел главный сдвиг — обозначилась единая творческая позиция лаборатории. Коллегиальное мнение лаборатории стало весьма авторитетным. Немалый вклад в формирование творческой позиции нашей лаборатории внесли мастера театра Москвы и Ленинграда и искусствоведы, которых Кабинет театрально-декорационного искусства ВТО направлял к нам на каждое занятие. Режиссеры А. Шатрин, Л. Хейфец, И. Ольшвангер, Б. Львов-Анохин, М. Левитин, художники А. Матвеев, М. Курилко, Д. Афанасьев, П. Белов, Т. Сельвинская, искусствоведы К. Градова,

М. Любомудров, В. Кулешова, И. Уварова вносили в оценку работ высокие критерии современного искусства. Три года назад лаборатория вступила в новый этап своего существования — его можно назвать молодежным. Молодые художники и режиссеры стали преобладать по численности и активности. Художники В. Смелков, Н. Васильева, М. Борнштейн, В. Иванов, Б. Ефтин, В. и И. Зюзькевичи, А. Казначеев, режиссеры Р. Виндерман, Г. Мазин, В. Шрайман, Г. Кочержинский, Л. Вайсман — воспитанники ЛГИТМИКа, московских училищ им. Щукина и им. 1905 года — имеют хорошую школу, владеют современной методологией, но еще не обладают достаточным мастерством. Они проявляют горячий интерес к работе своих сверстников, очень тянутся к профессиональному общению, охотно выносят на суд товарищей свои работы. В этом молодежном активе лаборатории сильную группу составляют кукольники. Их творчество, где специфическими средствами жанра решаются все более глубокие и сложные идейно-художественные задачи, все сильнее привлекает внимание представителей драматического театра. Сейчас на занятиях снова обсуждаются вопросы взаимодействия режиссера и художника. Вновь встала задача гармоничного сочетания в одном коллективе людей разных поколений — ведь лаборатория должна содействовать их сближению и взаимному влиянию. У нас состоялось два выездных занятия в Челябинске, группа посетила Тобольск и Тюмень, всем составом мы совершили поездки в Ленинград и Вильнюс. Неделя, проведенная в Литве весной прошлого года, дала богатейшие впечатления: мы познакомились почти со всеми театрами республики, осмотрели произведения национального изобразительного искусства, общались с театральными работниками. А через полгода группа деятелей литовского театра побывала в Свердловске и участвовала в занятиях. Летом несколько человек из актива лаборатории посетили фестиваль Театра Наций в Варшаве. На предстоящем занятии они поделятся своими соображениями о сценографии Польши и других стран. Занимаясь организацией работы лаборатории более десяти лет, я отчетливо ощущаю у режиссеров и художников Урала тягу к ней. Если занятие удалось, я вижу, как у них в глазах зажигается блеск, слышу, как они продолжают говорить об идеях, оценках, впечатлениях и за обедом, и в гостинице, и по дороге из театра, и когда уходят на вокзал, нагруженные планшетами. Наблюдая за творчеством участников, в их росте ощущаю влияние лаборатории, а об этом они и сами говорят. Значит, в лаборатории есть нечто ценное — в этой сложившейся профессиональной общности, в атмосфере творческой дискуссии, в современной позиции, в искусстве.

А. Кернер



Проекционный театр

В 1924 году в Москве, на Тверской, напротив нынешнего Музея Революции шумно проходила первая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Среди них была и группа «Метод» (проекционисты), члены которой стремились найти научные основы пластики.

С. Лучишкин изучал виды построения: двудольное, трехдольное, «равновеличенное», по противоположности;

С. Никритин — тектонику, универсальный ритм измерения;

М. Плакин — планетарные системы;

К. Редько — равновесие световых форм, метаморфозы оптики;

А. Тышлер — координаты напряжения цвета;

А. Лабас тоже работал в сфере цветоведения.

В экспозиции «Метода» показывались и модели, чертежи, фотографии универсального театрального станка Н. Трякина. Театр входил в круг интересов группы. Они назвали его «проекционным», то есть новым по методу построения.

Проекционный театр рождался из вхутемасовских капустников, озорных агитационных представлений. Дебютом стала трагедия «АОУ». Проекционисты показали ее 16 октября 1922 года в Доме печати на Тверском бульваре. Звук в пространстве сцены, механизированный четкий ритм актера, как семантические элементы — все подавалось с непосредственностью. Перед зрителем жил «материал как таковой», хотя, по свидетельству режиссера Н. Эфроса, что они «хотели сказать, до сих пор остается секретом».

В «Заговоре дураков» опыт приобретал определенную ясность и направленность. Демонстрировалась сама возможность нового подхода к организации спектакля: он брал в себя уроки производственного искусства с его намерением рассматривать жизнь и творчество как социально-художественное единство.

Пьеса А. Мариенгофа, как извещала афиша, была лишь сценическим трамплином, канвой импровизации. Симптоматична для тех дней терминология авторов. Не спектакль, а «вещь-1», не играют, а «работают», не декорация, а «орудия работы», и, разумеется, не режиссура, а «ритмодинамический монтаж текста, звучания, движения — системы Никритина».

Кресла Колонного зала 16 мая 1923 года были раздвинуты, и в центре появились в черной прозодежде исполнители. Будущий автор роскошных живописных декораций Большого театра П. Вильямс делал кульбиты в колесах. Композиция ритмически строилась на конструкции из подвижных лестниц, придуманной Н. Трякиным. Все вместе обрело известную цельность. Или, скажем, могло бы обрести (хотя и организовали художники в поисках средств небольшую столовую, денег на специально изготовленные конструкции не хватило; играли на обыкновенных стремянках). И все-таки идея динамичной кинетической конструкции, как и идея строго ритмизированного действия, когда театр наяву обращался в «фабрику квалифицированного человека», были прочитаны. Проекционистов пригласил в Центральный институт труда А. Гастев, мечтавший о НОТе и призывавший — «делайтесь артистами работы». Они работали и как экспериментальная театральная студия при Главнауке НКП, а позже, в 1927 году, вошли в систему театров Пролеткульта.

Проекционный театр не причислишь прямо ни к собственно театру, ни к изобразительному искусству. Каноны жанров, границы искусств отступали перед желанием дать новую форму, сказать новое слово.

В. Р.

Чертановский театр

Во время масленичных гуляний на Марсовом поле, под Новинском и в других местах на площади выстраивали балаганы — причудливые временные прибежища балаганного спектакля — одной из самых интересных форм народного театра.

Балаганы имели свою «сценографию». Наивная и яркая, она была сродни вывескам над входом в чайную и духан, которые писали самоучки. На афишах любили изображать «актрис» на одно лицо, с черными бровями, в пышных юбках со складками, неподвижными, как жесты.

Внутри балагана была сцена с нарядным занавесом, на сцене — рисованные декорации, изображавшие пруды, роши, чащи, заколдованные замки. Художники балагана не часто гнались за точным воспроизведением природы (тем более, если натура — волшебный дворец). Фанер-

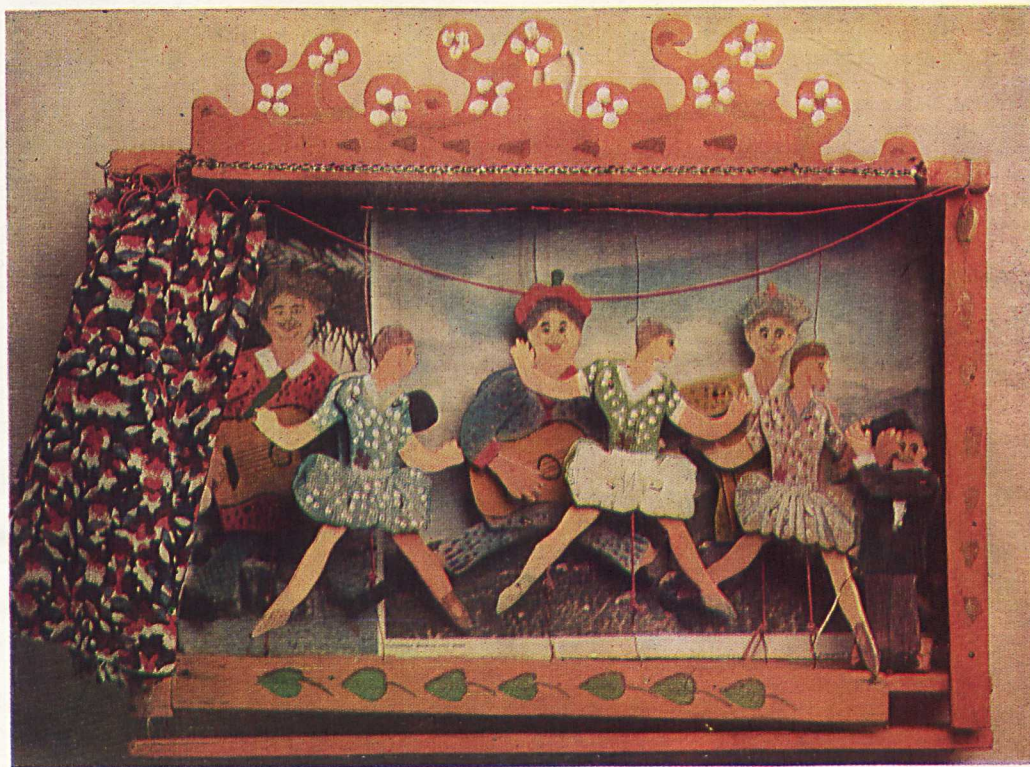
ные скалы были нарисованы примитивно, зато они могли раскрываться, из расщелины появлялся бумажный розовый куст, бил фонтан или вылезала фея в сверкании бенгальских огней и облаке пудры.

Живущий в Москве, в Чертанове, мастер-самоучка В. Поливаев соорудил фанерный театр с ситцевым занавесом и простой механикой, приводящей «актеров» в движение. Может ли это быть воспоминанием о театре балагана? Или это — впечатления от совсем другого театра, которые пересказаны на языке наивного искусства, близком балаганной живописи? Во всяком случае, между спектаклями масленичной недели и этим нынешним изделием любителя (любителя живописи и театра) существует связь.

И. У.

на стр. 42
З. Малинина
«Нашествие». Эскиз.
ТЮЗ. Свердловск

А. Александров
«Недоросль».
Эскиз. ТЮЗ. Челябинск



В. Поливаев
«Театрик». Фанера, текстиль.
«Народное гуляние».
Лубок. Середина XIX в.



«Под солнцем яростной любви»

Милан, театр «Ла Скала».
Премьера 4 апреля 1975 года

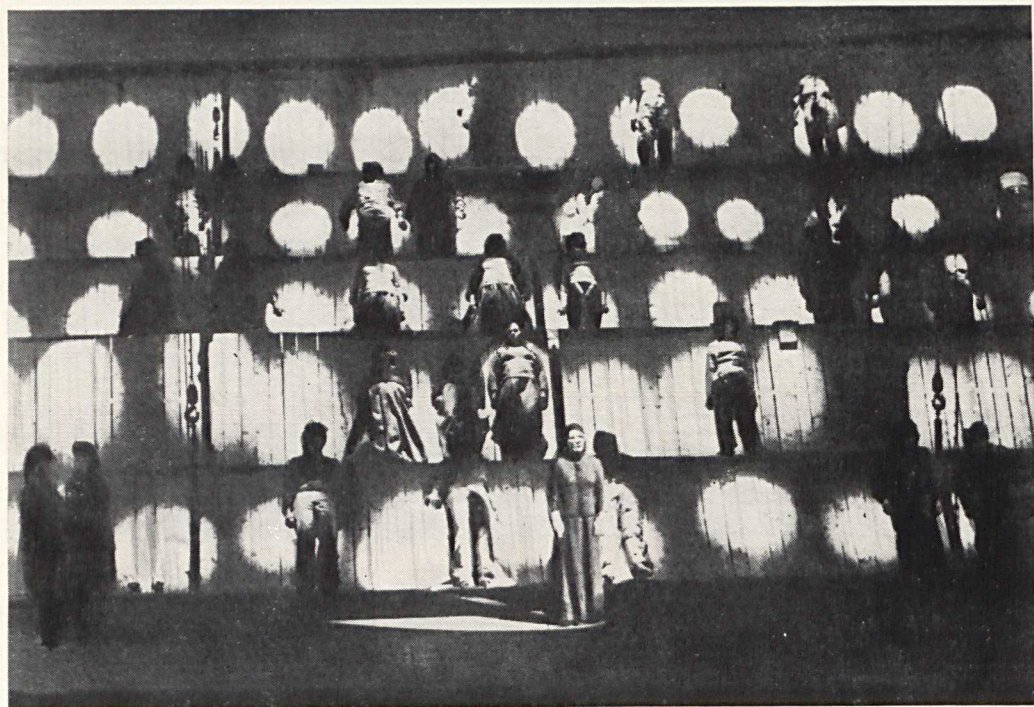
«Мы никогда не видели, хотя уже тридцать лет следим за музыкальной жизнью, новой оперы, которую ожидали бы с таким интересом и встретили бы так восторженно», — писал критик Рубенс Тедески в газете «Унита» 5 апреля 1975 года, на следующий день после премьеры спектакля, поставленного Ю. Любимовым и Д. Боровским.

Спектакль стал выдающимся событием в политической и культурной жизни Италии. Именно так он был оценен в специальном заявлении ЦК Итальянской коммунистической партии, под непосредственной эгидой которой он ставился в условиях яростных нападок правых и клерикальных кругов и цензуры, выступавших против активной политической направленности оперы. Спектакль утверждал идею героической жертвенности революционной борьбы и величие любви как воплощения духовного человеческого содержания этой борьбы. Парижская коммуна 1871 года, Россия 1905 и 1917 годов, раскрытая через мотивы повести М. Горького «Мать», антифашистское рабочее восстание в Турине 1943 года — явились главными сквозными темами оперы.

В эстетическом плане спектакль стал, по

богатыми функциональными возможностями (они спускались все вместе и по отдельности, соединялись и разъединялись, поворачивались, изменяя сценическое пространство) и, соответственно, образно-смысловой многозначностью. Представая в вертикальном положении, они ассоциировались с трагической парижской стеной Коммунаров. Падая в сцене — расстрела один за другим на планшетах сцены, они воспринимались как доски гробов, в которых лежали казненные коммунары. В целом же пластические перемещения цитов, ритмически обусловленные музыкой, рождали обобщенный образ гигантских «волн» революционных движений.

В антракте происходила трансформация сценографии первого акта в качественно новую пластическую систему. Эта трансформация была выстроена как сценическое действие, в котором не участвовали актеры и которое смотреть было не обязательно. Но те из зрителей, кто заинтересовывался этим необычным зрелищем, получали поистине эстетическое наслаждение. На их глазах совершался процесс сотворения театрального чуда: на сцене возникал барак с двумя ярусами нар, разделенный на две части: слева находились русские рабочие 1905 года, справа — сицилийские эмигранты в Турине 1943 года. Керосиновая лампа в русской части барака и колючая проволока в итальянской давали точное ощущение времени и места действия. Художник создал единую пластическую среду, раскрывающую общую тему несвободы, человеческого угнетения и унижения. Актеры, изображавшие рабочих, были одеты в одинаковую репетици-



словам Р. Тедески, достижением «того единства между музыкой, постановкой и поэзией, о которой мечтали создатели и реформаторы оперного театра от Монтеверди до Вагнера».

Принцип равнозначности сценических средств, составляющих целостную монтажно-тематическую полифонию спектакля, есть, как известно, основа основ творческого метода Любимова и Боровского. Осуществленный на сцене «Ла Скала», этот принцип имел значение подлинной художественной реформы оперного искусства. То, что совершается реформа оперных традиций «Ла Скала», стало ясным уже в самый первый момент спектакля, когда сцена, на которой только что шли открытые в зрительской приоткрытой к представлению, превращалась в «равнину смерти», где ходили женщины в черном, ищущие своих мужей среди расстрелянных коммунаров, лежащих на дощатых щитах. Затем эти щиты с людьми в одно мгновение поднимались в вертикальное положение и заполняли все пространство сцены; материализовалась метафора: «вставали павшие бойцы». Щиты обладали

онную униформу. Солдаты же имели документальные опознавательные знаки: у каждой группы — своя форма. В финале на сцену, освобожденную от поднявшихся вверх дощатых щитов, выплескивалась единая народная масса, против нее выступали в одном ряду и версальцы Тьера, и царская полиция, и нацисты, и солдаты Батисты. Они теснили восставших к рампе, с трудом удерживая натиск народной массы. Это была последняя мизансцена спектакля — сценический образ продолжающейся непримиримой борьбы сил мирового революционно-освободительного движения и мировой реакции. Медленно гас свет, сцена погружалась в темноту. Так на миланской сцене получили воплощение достижения современного советского театра, его искусства режиссуры и сценографии.

В. Березкин

«А зори здесь тихие...»

Гавана, театр «Мелья».
Премьера 15 мая 1975 года

Первая совместная работа советских и кубинских деятелей театра, начавшаяся в Гаване в декабре прошлого года, завершилась премьерой «А зори здесь тихие...» и «Встречи с Чеховым».

В семинаре по сценографии Александр Окунь познакомил кубинских художников с лучшими советскими театральными работами за 50 лет (книги и альбомы), дал консультации по театральному проектированию и постановке русской классики. Режиссер Евгений Радомысленский проводил занятия по актерскому мастерству. Практическим «выходом» обоих этих семинаров явился спектакль «Встречи с Чеховым», объединивший его одноактные пьесы «Свадьба», «Юбилей» и «Лебединая песня».

О постановке «А зори здесь тихие...» Б. Васильева нужно сказать подробнее. И потому, что она была приурочена сразу к двум знаменательным датам — 30-летию разгрома германского фашизма и 15-летию установления советско-кубинских отношений, — и к Международному году женщин. И потому, что в творчестве А. Окуня эта работа стоит особняком.

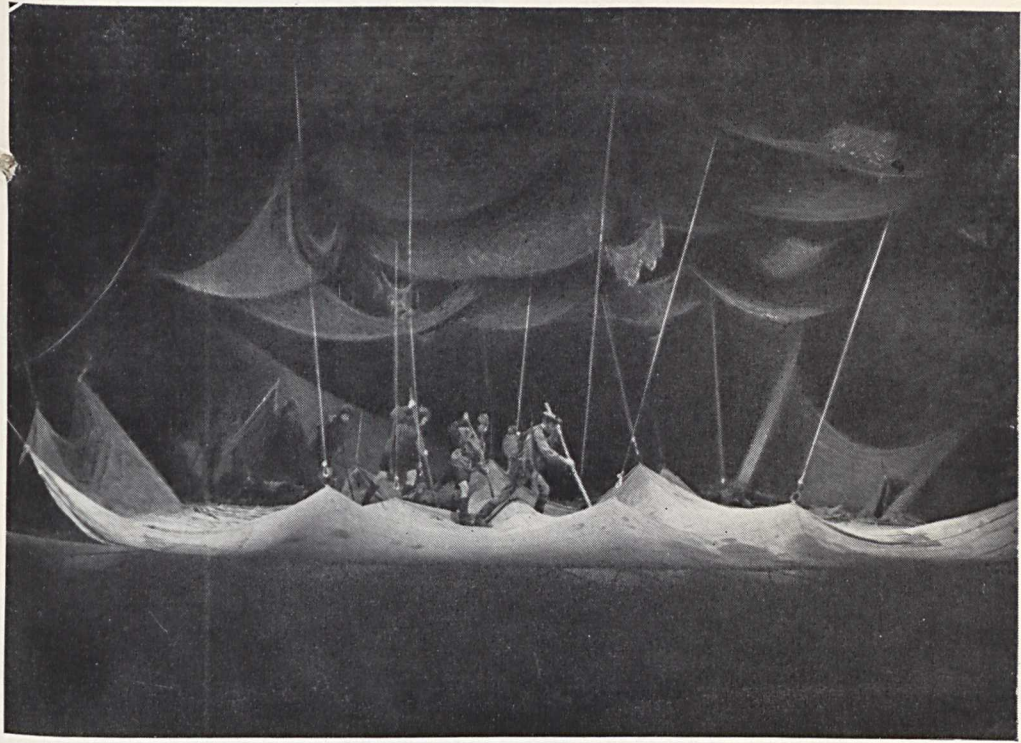
Александр Окунь известен как мастер детали, будь то бытовая подробность в «Селе Степанчикове», «Затюканном апостоле», «Прошлым летом в Чулимске» или архитектурная — в «Конце книги шестой», «Бременских музыкантах», том же «Чулимске». Кубинские «А зори...» Окуню пришлось решать по-иному, учитывая зрителя. Прежний опыт здесь не годился. Необходимо было создать бесспорноеобразие ощущение — не иллюстрируя пьесу, сделать спектакль, условный по форме, — и реалистическим, и психологическим. Проблема осложнялась тем, что уже существовала сценография Д. Боровского, так громко о себе заявившая на родине. Ключом к решению этой задачи стали наиболее сложные картины — «Лес» и «Болото».

Простейшие, подручные средства — брезент-половик и камуфляжная сетка — дали возможность воплотить идею трансформирующейся сценической среды. Актеры сами создают «среду действия». Сценическое пространство становится лесом: брезент, подтянутый в нескольких точках вверх с помощью веревок, колец и «карабинов», превращается в стволы деревьев, а сетка — в их кроны; болотом: отцепленные от сетки «стволы» падают, брезент, отделившись от планшета сцены, образует зыбкую поверхность «трясины»; и палаточным лагерем, и баней, траншеями, берегом реки...

Одним из самых убеждающих свидетельств достоверности «предлагаемых обстоятельств» стал эпизод возвращения через болото Лизы Бричкиной. Попав в «трясину» (прорыв в опущенной камуфляжной сетке), она пытается выбраться, опираясь на ее колышущуюся поверхность, но, выбившись из сил, «тонет» в подтянутой кверху сетке. Очень большая нагрузка выпала здесь на долю света: сильное контровое освещение «лепило» мягкую конструкцию, делало ее объемной, живой, помогая актрисе прожить эпизод «по Станиславскому». Вообще при лаконичности изобразительных средств и скупости цветовой гаммы роль света в этом спектакле оказалась весьма значительной, его световая «партитура» — до 60 переходов.

Стоит остановиться и на финальной сцене. Когда в монохромность спектакля неожиданно и волнующе врывается красный цвет — цвет крови и славы и ярко высвечиваются эти пять доскутов — символов бессмертия подвига пяти обычных советских девушек, — зрительный зал не может не вздохнуть единой грудью. Этот эйзенштейновский прием делает финал апофеозом всего спектакля.

Оценивая «А зори здесь тихие...», кубинская пресса отмечала жизненность образов и глубокую лиричность вещи несмотря на драматизм отраженных в ней событий. Газеты «Гранма» и «Хувентуд



ребельде» писали, что это произведение демонстрирует те высокие идеалы, которые привели советский народ к его решительной победе. Немалая заслуга в том, что спектакль получился таким правдивым, принадлежит сценографии. Критика выделяла, в частности, умение сце-

ническими средствами создать психологическую достоверность действия. Рецензенты писали, что Александр Окунь добился точного соответствия формы спектакля его содержанию.

Л. Кельман

«Царь Федор Иоаннович»

*Прага, Театр на Виноградах.
Премьера 24 октября 1975 года*

Среди ряда проблем, которые встают перед советским художником, осуществляющим русскую классическую пьесу в Праге, две являются, вероятно, первостепенными. Именно они определяют особую ответственность, которая легла на А. Васильева, когда он принял приглашение поставить вместе с режиссером П. Васильевым спектакль «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого.

Первая связана с тем обстоятельством, что вплоть до недавнего времени в качестве авторов декораций многих постановок произведений русской драматической и музыкальной классики на сценах западных театров выступали как раз чехословацкие художники. Они считались как бы специалистами по русской теме. Их творческий вклад в современное освоение западным театром этой темы заслуживает специального исследования. Теперь А. Васильеву предстояло на пражской сцене раскрыть свое понимание духа национальной культуры.

Вторая проблема — средства выразительности, которые имели в данном случае особо принципиальное значение, так как А. Васильев предложил пражским зрителям живописную фоновую декорацию, к которой они, зрители, не привыкли. Дело в том, что чехословацкой сценографии, являющейся одной из сильнейших среди европейских национальных школ сценографии, в наибольшей степени присущ архитектурно-конструктивный тип пластического мышления. К живописной декорации, создающей изобразительный фон действию, сложилось отношение как к способу оформления спектакля, принадлежащему театру прошлых веков и не применимому в театре века нынешнего. А. Васильев доказал, что такое представление не совсем справедливо.

В «Царе Федоре» обобщенным образом древнерусской архитектуры, который был выражением темы России, стал мотив

белокаменной церковной «лопатки». В ее вытянутых строгих пропорциях заключалась простота, ясность и гармоничность, характерные для московских, новгородских и владимирских соборов. В сценической интерпретации эта архитектурная форма приобрела особую укрупненность, величественную масштабность и торжественную величавость, что вносило в спектакль интонацию приподнятой музыкальности и трагедийной значительности. Эта интонация подчеркивалась ритмическим повтором главного мотива: каждой из двух белых «лопатонок» резко и контрастно вторили проливающие их черные «лопатки». Следы от вражеских пик и копий, подобные шрамам на лице воина, и опаленность чистой белизны каменной кладки прежде всего у щелей оконных проемов,

через которые выбивался огонь неоднократно горевших в черные дни истории страны русских церквей, остро выражали тему драматической судьбы России и одновременно ее вечности. Эту тему можно было прочесть и как неистребимую духовность национальной культуры, выстоявшей в годы испытаний.

Архитектурный мотив каменных «лопатонок» стал обобщенным воплощением этой темы именно потому, что был художником не выстроен в ходе сценической архитектуры, а откровенно нарисован на холсте. При этом нарисованность специально подчеркивалась: изображая каменную кладку, художник показывал и складки, и загибающиеся края холста, на котором эта кладка была написана. Ему было важно разрушить всякую возможность зрительского восприятия каменной кладки «лопатонок» как изображения конкретной архитектуры собора, потому что такое иллюзорное изображение (а тем более сооружение на сцене) архитектуры предлагает отношение к ней прежде всего как к образу места действия. Для А. Васильева же мотив древнерусской «лопатки» меньше всего был связан с изображением места действия — он являлся пластическим воплощением более общей внутренней темы произведения и проходил через все — как экстерьерные, так и интерьерные — картины спектакля, объединяя их в целостную сценическую композицию.

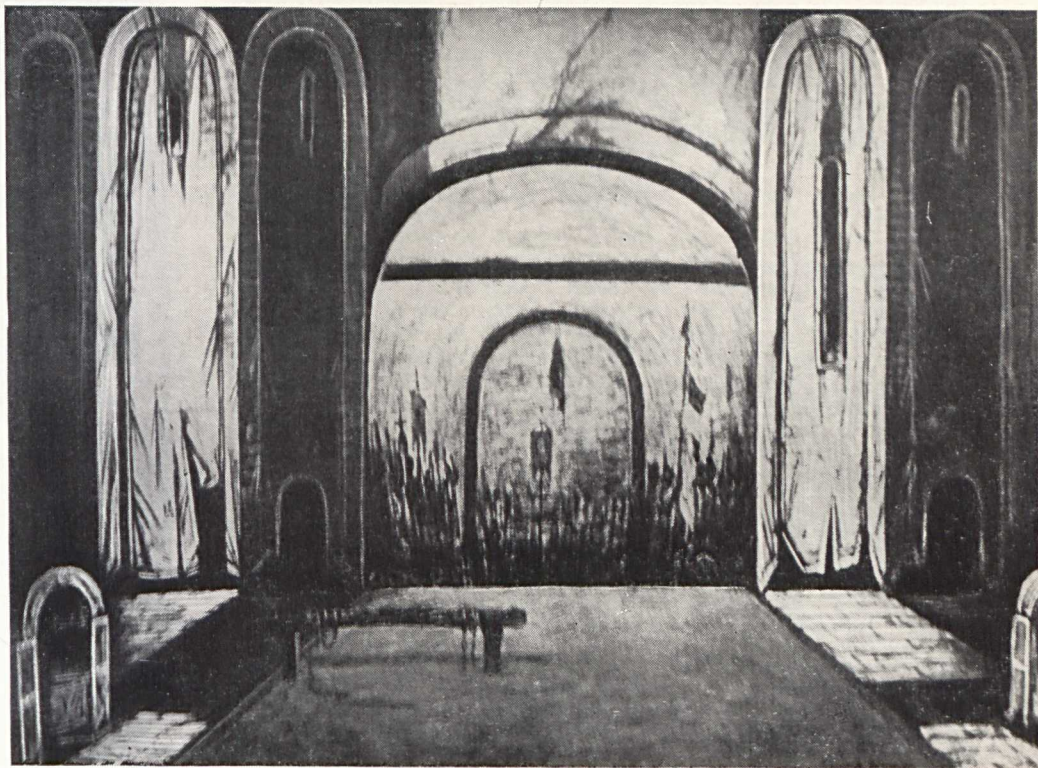
Действие разворачивалось на широко раскрытой сценической площадке цвета обожженной глины. Необходимые для действия мебель и реквизит вносились на эту площадку как мощные, весомые вещественно-материальные аккорды, поддерживаемые в каждой картине своей живописной разработкой на тему уже данного конкретного места действия. Эти живописные разработки представляли в виде писанных задников, возникавших в пространстве между архитектурными «лопатками». А когда шла тема Бориса Годунова, появлялся специальный занавес — черно-зелено-золотой ковер с портретом Ивана Грозного в центре и сложнейшим переплетением орнаментальной вязи.

В финале площадь заполняла народная толпа. «Народ безмолвствовал» — вся многотысячная масса людей оказывалась изображенной художником. Здесь он показал себя великолепным мастером сценической иллюзии: у зрителей создавалось ощущение, что сцена действительно заполнена живой массой народа.

Предложенная пражским зрителям изобразительная версия «Царя Федора Иоанновича» явилась глубоко прочувствованным и пережитым «высказыванием» А. Васильева о России.

В этом видится главное значение его работы на сцене чехословацкого театра.

В. Березкин



Сценография

Петра Соколова

Петра Ивановича Соколова (1892—1938) помнят теперь немногие — те, кто лично знал его при жизни. Искусствоведческая же наука потеряла его из поля зрения. Это был человек высокоодаренный, чей вклад в отечественную художественную культуру несомненно заслуживает внимания. Незаурядный рисовальщик-станковист, живописец, оформитель первых революционных празднеств, отличный иллюстратор детских книг, талантливый преподаватель, он был также интересным сценографом. Профессиональное образование он получил в Академии художеств под руководством К. Петрова-Водкина. Известно, что и сам Петров-Водкин, и его ученики — А. Лаппо-Данилевский, Л. Чуятов, Б. Эрбштейн, А. Самохвалов, Е. Сафонова в той или иной степени были причастны к сценографии. Сценограф В. Дмитриев, соученик и друг Соколова, стал крупным художником театра. Немудрено, что в таком окружении влечение к миру театра испытал и Соколов.

Правда, опыты Соколова в этой области были эпизодичны, пока не произошла встреча с режиссером Н. Смоличем, который пригласил его оформить на сцене Ленинградского Малого оперного театра постановку комической оперы Дресселя «Колумб» (1929). И теперь еще, полвека спустя, те, кому посчастливилось побывать на «Колумбе», вспоминают о работе Соколова с восторгом.

По замыслу постановщика, спектакль трактовался в духе веселой буффонады, в согласии с чем и сценическое оформление носило бурлескный, гротесковый характер. С азартом включился Соколов в игру с новыми материалами и фактурами, которой увлекался тогда театр. И если, скажем, Дмитриев незадолго до того в оформлении оперы «Прыжок через тень» применил полированную жезл, то Соколов, блеснув изобретательностью и остроумием, «нашел» для «Колумба» иной материал: веревки. Из них, скрученных, связанных в пучки, узлы, сплетенных в сети, пронизанных цветным светом, он построил пространство, обладающее тремя измерениями. «Колеблющийся лес легких подвижных веревок, разнообразно просвечиваемый электрическим лучом, гибко следует за перипетиями спектакля, движением своим сопутствуя музыке, создавая такие замечательные эпизоды, как смеющаяся декорация, мигающая и раскачивающаяся в лад с хохочущим и скачущим хором», — так писал в рецензии на спектакль Адр. Пиотровский.

Искатель и экспериментатор, Смолич увидел в художнике единомышленника, и когда в 1930 г. был назначен главным режиссером Большого театра, взял с собой в Москву и Соколова. В Большом театре ими были осуществлены четыре постановки: «Загмук» Крейна (1930), «Руслан и Людмила» Глинки (1931), «Отелло» Верди (1932), «Саламбо» Арендса (1932). Уже в первой из них, по отзывам тогдашней критики, режиссер с художником достигли того, что «сцена Большого театра, давно утратившая перспективу, воздух, светотени, вдруг обрела все это».

Пересмотр устоявшихся представлений, обновление традиции — вот что было пафосом деятельности Соколова. В «Руслане и Людмиле» делалась попытка переосмыслить основное: содержание оперы интерпретировалось как древний языческий (праславянский) миф о могучих силах природы. На сцене разворачивалось обрядовое действо, участники которого выступали одновременно в качестве зрителей, актеров и хора. Все на сцене было сооружено как бы самим народом из материалов, ему доступных: луна и солнце — из камыша и соломы, замок Черномора — из рыболовных сетей. Голова имела вид огромной маски, сплетенной наподобие корзины...

Список театральных работ Соколова насчитывает более двадцати постановок не только в Ленинграде и Москве, но и в других городах. Здесь соседствуют Лопе де Вега («Фуэнте Овехуна») и Б. Ромашов («Огненный мост»), Шекспир («Много шума из ничего») и Ольга Форш («Причальная мяча»), Верди («Аида») и Кальман («Фиалка Монмартра»), Чайковский («Пиковая дама») и Стрельников («Холопка»). Как и полагалось представителю его поколения, Соколов решительно предпочитал строенную декорацию писаной. Человек неисчерпаемой и прихотливой фантазии, он для каждой постановки искал иной, свой ключ — не опробованный ранее прием, способный поразить зрителя новизной и неожиданностью. Это общало его работам яркую зрелищность, хотя и делало их порой весьма спорными. Но примечательно, что некоторые из его работ почти полувековой давности, когда их сегодня извлекаешь из забвения, оказываются удивительно созвучны новейшим концепциям сценографии наших дней.

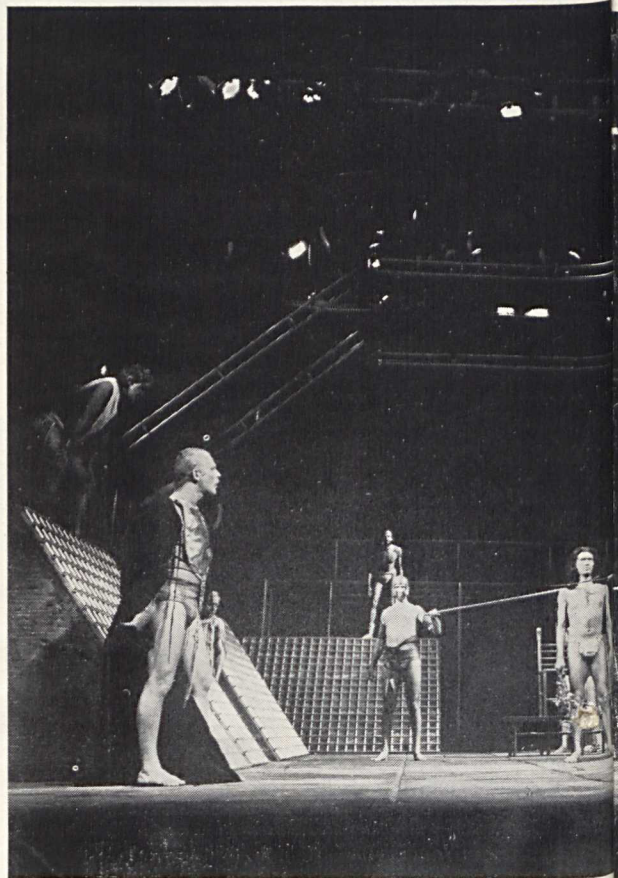
Б. Сурис

На английской сцене

Если бы меня попросили коротко описать сценографические тенденции в современном британском театре (задача почти невозможная в размерах данной статьи), я бы сказала, что единственная настоящая тенденция или направление, которое театр во многих странах ищет за последние годы, — это в большой степени соучастие зрителей.

До какой степени может и должен живой театр вызывать зрительское соучастие в буквальном, физическом смысле, то есть то, чего кино и телевидение не в состоянии достичь? Очень многие современные постановщики отказываются от занавеса, как разделительной «полосы» между актером и зрителем, доходя в этом до таких крайностей, что порой трудно понять, когда действие уже началось.

Можно попытаться определить три основных аспекта сценографии в более чем 50 театрах Лондона. Во-первых, реалисти-



«Вакханки» Еврипида

«Вишневый сад» А. П. Чехова

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира

«Сон в летнюю ночь» В. Шекспира



ческие декорации, которые можно видеть в разных театрах, включая Национальный театр «Олд Вик».

Во-вторых, символические декорации для всего спектакля, представляющие возможность некоторой их трансформации по ходу действия.

В-третьих, постановки почти без декораций, например, в молодом театре «Янг Вик» и на сценах-аренах.

Сценография первой группы не нуждается в особых комментариях: иногда реализм постановки достигает необычайного эффекта. Например, «Первая полоса» Бена Хекта и Мак-Артура столь реалистично поставлена, что актеры и зрители оказываются в прокуренной атмосфере редакции.

Вторую группу сценографии характеризует такая пьеса, как «Национальное здоровье» в Национальном театре — об английской системе здравоохранения. Дей-

ствие происходит в больничной палате. Перед зрителем выстроен ряд из пяти кроватей. По мере развития действия происходит трансформация декораций. Из люка появляются дополнительные элементы оформления, соответствующие фантазиям медицинских сестер. В постановке нет занавеса. В антракте посетители навещают больных (это актеры). Когда посетители уходят — пьеса продолжается...

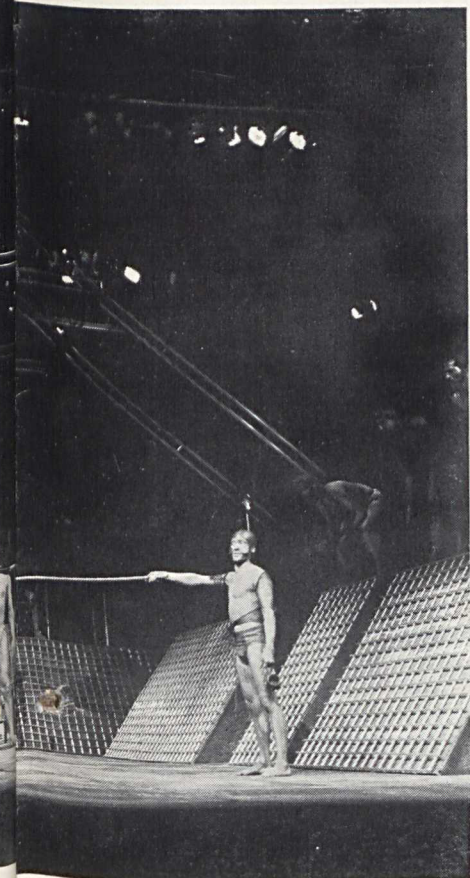
Многие шекспировские постановки требуют подобного сценографического подхода. В Национальном театре новая постановка «Бури» имеет основную декорацию, в которой скалы и деревья меняются местами в те моменты, когда действие переносится в другую часть острова.

Сценография третьего типа постановок, например, мюзиклов — на тему евангелической притчи. Сцена заключена в сетчатую клетку. Все актеры (проповедники и даже Христос) выступают в образах клоунов и

поющих гимнастов. В постановке «Сна в летнюю ночь» действие происходит внутри белой коробки, куда часть действующих лиц спускается с потолка, а когда возлюбленные теряются в лесу, их окружают ветви деревьев, символически сделанные в виде кругов из колючей проволоки. Зритель видит, как другие актеры, сидящие на верхних краях этой коробки, двигают этими кругами. Вообще спектакли этого типа предполагают наибольшую включенность зрителя в действие, в которое их вовлекает и режиссер, и актеры, и художник.

Интересно отметить, что многие английские сценографы и режиссеры ищут вдохновения в решениях художников, прославивших советский театр; находки первых художников революционного театра России оказали глубокое влияние на сценографию других стран.

Фелисити Эшби



«Театр Солнца»

В обстановке неясности дальнейших путей развития театра и его места в обществе во Франции возник коллектив, который стремится повысить значение театра, приблизив его к проблемам современной жизни и непосредственно к зрителям. Этих целей театр надеется достичь, установив наибольшее взаимопонимание с залом. Этому подчиняются и выбор тематики и средства, которые используют актеры.

На первый взгляд, и сам театр, и все, что связано с его жизнью, может вызвать мысль о нарочитой оригинальности. Однако это не так. В отличие от многих других театров, которые стараются обманчивым блеском привлечь и развлечь праздную публику, «Театр Солнца» хочет вступить со зрителями в простые, но освященные огнем искусства отношения не встречи, а совместного переживания. Этот подход обусловил и выбор сюжетов, и характер игры, и конструкцию самого здания. Надо помнить, что этот театр и задуман и возник, как мобильный организм, развивающийся по законам искусства и растущий по мере возникновения новых требований.

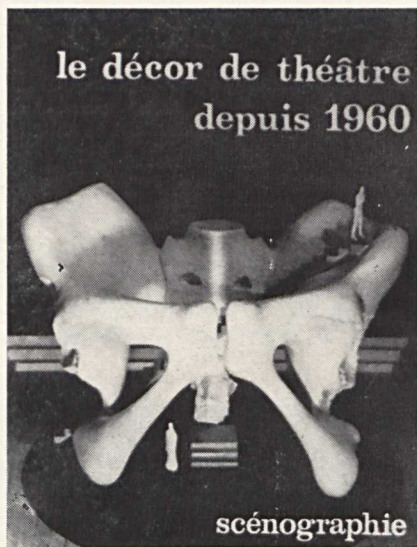
Желание установить свои особые отношения со зрителями обусловило и «конструкцию» зрительного зала. Переоборудовав помещение, труппа превратила его в ансамбль из нескольких нефов с крастерами, в центре которых, как правило, развертывается действие, а по склонам располагаются зрители. Уже одно это несмотря на наличие элементов «театра будущего» вызывает в памяти народные театры прошлых эпох. Так оно и есть. Недаром этот коллектив иногда связывают с возрождением комедии дель арте. Однако «Театр Солнца» представляет собой органическое сочетание элементов народных театров различных эпох и разных народов. Кроме персонажей комедии дель арте, он использует стилистику китайского театра масок и атрибуты средневековых театров Франции.

Участники нового течения не рассматривают это как возобновление старых традиций или введение в новый театр отдельных достижений старого искусства. Они полагают, что, несмотря на некоторые отклонения, развитие театрального искусства не прекращается, и они лишь продолжают в современных условиях то, на чем остановились их предшественники. По образному сравнению вдохновительницы коллектива Ариан Мнушкин, они используют элементы, которые многим могут представляться старыми, подобно кирпичу в эпоху бетона, но они используют «кирпичи», поскольку убеждены, что с помощью этого древнего строительного материала они более точно смогут воссоздать те существенные черты здания, которое они возводят.

В. Данилин

МИТ

Международный институт театра (МИТ) в Брюсселе давно уже стал летописцем мировой театральной жизни. В изданиях этого интернационального центра, в работе которого деятельно участвует наша страна, заметное место отводится и книгам по декорации. По сути своей это обширные иллюстрированные хроники: «Мировая декорация после 1935 года», «Мировая декорация после 1950 года», «Мировая декорация после 1960 года».



В скором времени к ним присоединятся и книги, посвященные более коротким этапам жизни сценографии, — обзоры за 3—4 года.

Издания МИТа весьма отличны от наших книг и сборников по декорационному искусству. Здесь иные подходы, иные принципы классификации, систематики. Обратимся для примера к тому «Мировая декорация после 1960 года»*.

Книга разбита на несколько разделов: декорация в драматическом театре, различные представления, музыкальный театр — опера, мюзикл, балет. Подобное разграничение отражает реальные «слои» практики художника сцены, хотя, несомненно, все чаще и чаще грани и различия в подходах стираются. Но внутри каждого из привычных разделов составители тома избирают необычный для нас принцип. Мы как бы совершаем экскурс в историю мировой драматургии от Софокла, Аристофана, Еврипида через Кальдерона, Шекспира, Гёте до М. Фриша, Ж. Жене, Ф. Дюрренматта; а позже и экскурс в историю музыкального театра. Вольно или невольно мы сравниваем действенность различных концепций сцены, задаемся вопросом об их правомерности и новизне. На первом плане само произведение, работа художника как реальный факт современного развития, а не его личность, объективное значение работы для театра, а не утверждение уникальности видения мира.

Такой, может быть, с какой-то точки зрения излишне утилитарный, прагматический подход удобен для практиков театра — режиссера и художника. А чтобы получить более полное представление о творчестве крупного мастера, об особенностях национальной школы, читателю необходимо проделать определенную аналитическую работу, мысленно собрать воедино разбросанные в разных частях книги искомые репродукции. Изъян ли это? Хроника и не должна давать ответы, ее задача скромнее — предоставлять материал для размышлений. Тем более, что в распоряжении читателя образцовый справочный аппарат. Здесь два индекса: «ключ» к иллюстрациям по фамилиям художников и другой — по фамилиям драматургов и композиторов. Краткая ориентация материала по стилям и техникам, лаконичные комментарии авторов спектаклей к ряду характерных сценографических решений. Избранная библиография также воспроизводит разные стороны жизни сегодняшней декорации. Приведены названия книг по собственно художественным проблемам сценографии, по архитектуре сцены, костюму, свету, куклам и маскам, которые ныне часто используют группы и уличные политические театры. Само сопоставление разнородного материала — уже трамплин к дискуссии, спору. Художник не забывает

о традиции, но еще больше он увлечен возможностью создания принципиально новых решений, утверждением новых идей.

В. Р.

* Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960. Paris, 1973.

В театрах мира

Чехословацкая сценография в США

Высокая культура чехословацких сценографов, их чуткость к требованиям века, глубокое понимание ими задач театра, каким он становится сегодня, дало основание считать Прагу международным центром театра, где происходят выставки-смотри мировой сценографии.

Чехословацкая сценография получила признание во всем мире.

В Калифорнийском университете в Санта-Барбаре по инициативе декана факультета сценографии Дональда Чайдса был организован месячный курс, основанный на принципах преподавания сценографии в Братиславском университете искусств. Вел курс профессор Братиславского университета художник Ладислав Выходил. Помимо лекций, в которых излагалось краткое содержание первого семестра братиславской программы, в курс были включены и практические занятия. Они относились к технике оформления спектакля, освещению и костюмам.

Для прохождения курса были отобраны наиболее одаренные студенты; они занимались три раза в неделю по три часа. По окончании курса была устроена выставка студенческих работ.

В ходе практических занятий студенты учились определять «светогеничность» сценических материалов, то есть их способность поглощать и отражать свет и взаимодействовать со светом, строить пространственные композиции внутри куба и изготавливать слайды.

Сам В. Выходил спроектировал костюмы и сценографию к опере Г. Перселла «Эней и Дидона» и к пьесе Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы». Проекты были воплощены руками студентов.

В других университетах Калифорнии тоже были отобраны наиболее одаренные студенты, которые посещали класс усовершенствования — его также вел Выходил. Для дизайнеров был организован недельный семинар на тему «Теория и философия преподавания сценографии в Чехословакии».

Перспективы городского театра

В Канаде по инициативе театрального факультета Далхузи-университета в Галифаксе была организована выставка работ известного чешского сценографа Йозефа Свободы. Смелые эксперименты Свободы, применившего в сценографии кибернетику, полиэкраны, телекамеры, системы зеркал и лазерные лучи, раскрыли перед театром новые горизонты. В техническом каталоге канадской выставки говорится: «В то время, как в области промышленной техники Канада является одной из самых развитых стран мира, на технической оснащенности театров это никак не отражается. Мы надеемся, что организованная нами выставка будет способствовать оживлению канадской сценографии, заставит улучшить подготовку в этой области театра и в конечном итоге позволит нам представить себе более ясно, к чему должен стремиться современный театр».

Выставка, организованная Далхузи-университетом, демонстрировалась затем в различных городах Канады и Соединенных Штатов.

Сцена на воздушной подушке

Проблема трансформирующейся сцены занимает театральных архитекторов всего мира. Уже в начале нашего века Вс. Мейерхольд объявил решительную войну рампе, отделившей зрительный зал от сцены непроницаемой преградой.

Не повторяется ли борьба с рампой вновь, хотя и в более мирных формах? Уже появились сцены-арены, где действие идет «внутри» зрительской массы, появились английские сцены — зрители с трех сторон обступают площадку...

В театре-кафе «Золотое яблоко» во Флориде для перемещения сцены впервые использовали «воздушную подушку». Этот метод, получивший широкое и многостороннее распространение в промышленности, дал возможность перемещать сцену размером 20—28 футов и весом 5 тонн (вместе с декорациями и актерами) на расстоянии от 20 до 24 футов в глубину зрительного зала.

Чайковский в Лувре

Сегодняшний театр разборчив в выборе помещения: бывает, что его не удовлетворяет ни самый большой театральный зал, ни самые оригинальные декорации.

В Чешском Крумлове существует театр, где действие происходит под открытым небом и декорациями служит окружающая природа и стены старого замка. В Париже устраивается фестиваль «Ночи Лувра», где Гранд-Опера ставит «Спящую красавицу» Чайковского во внутреннем дворе Лувра. Для зрителей (их было более шести тысяч) построили трибуны. В нескольких метрах от фасадов дворца воздвигли сцену, по наклону и величине соответствующую сцене Гранд-Опера.

Стены Лувра служили великолепными декорациями к спектаклю. Балет в постановке Алисии Алонсо шел в костюмах Жозе Варона, сохранившего единство стиля с классической архитектурой. На долю сценографа Мориса де Нетура выпала рискованная задача: «дополнить» оформлением ту естественную декорацию, которую являли стены знаменитого дворца. Художник Симонини ввел в спектакль огромный писанный задник (600 кв. м), а для освещения Серж Абрүццез использовал 500 прожекторов.

Мефистофель выступает в церкви

Можно перечислить немало архитектурных объектов, казалось бы, решительно не подходящих под театр, и тем не менее режиссеры в разных странах стремятся поставить спектакль именно в таком «неподходящем помещении». Очевидно, режиссеры рассчитывают на то, что в новой среде театральное представление обретет и новый смысл и новые средства воздействия.

Однако, несмотря на то, что в современном мире уже накопился опыт постановок в самых неожиданных местах, французская пресса была обескуражена новым спектаклем: в церкви парижского госпиталя Сальпетриер XVII века был дан спектакль «Фауст-Сальпетриер»

по фрагментам 1-й и 2-й частей творения Гете, длившийся около пяти часов.

«Лишенная всякого убранства церковь странной формы привлекает красотой архитектуры. Вначале ее серые камни освещены сквозь зеленые витражи светом заходящего солнца. Будто находишься внутри склепа», — писала «Нувель Обсерватер».

Персонажи спектакля облачены во все серое: серые пальто, серые шляпы. У публики, утверждают критики, возникает ощущение серого стиля «гризайль». При перемещении места действия публика вслед за Фаустом и актерами переходит из придела в придел. Выполняя затем режиссуры (К.-М. Грюбер из ФРГ), художники Жиль Айо и Эдуардо Арройо создали в приделах своеобразные декорации.

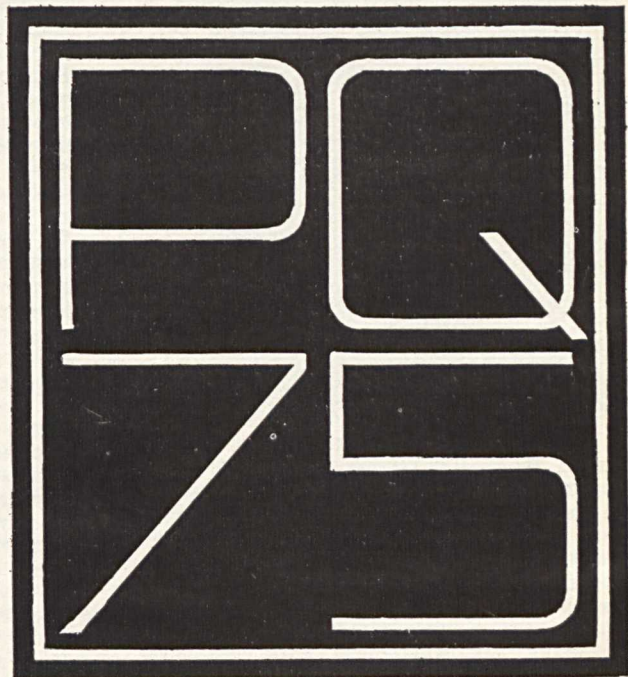
Так, в «императорском дворце» часовня походит на солдатскую казарму с железными койками и матрацами из мешковины. Оргию изображают карнавальные персонажи в масках. Внезапно открываются стенные шкафы, из них появляются «матери». В «античном мире» устроен современный плавательный бассейн. С разбитой подставки разглагольствует рыжеволосая Елена Троянская. Переходя в «средневековье», зрители оказываются в мире цепей, алебард — железных перекладин. Ослепший Фауст умирает в зале с расставленными церковными стульями, на которых лежат хлебы в форме птиц. Рай представлен сотнями бокалов красного вина, сверкающих при свечах.

Душа в мешке

Пьеса исландского драматурга Д. Стефаунссона «Златые врата» повествует о старухе, которая сунула в мешок душу своего грешного мужа, отнесла ее к райским вратам и через стену закинула в рай. Мешок живет сам по себе: общается, говорит стихами. Как режиссеру и художнику создать «образ мешка»?

В одном американском театре эту задачу решили с помощью трансформатора с воздушным сердечником. Вся площадь сцены была окружена проводами, которые играли роль первичной обмотки; их подключали к выходу мегафона через усилитель, что позволяло индуцировать сигнал во вторичной обмотке, спрятанной в мешке. Актер за кулисы говорил в микрофон, и у зрителя возникала иллюзия, что голос грешной души идет из мешка.

Материал подготовили Е. Гришина и Т. Кулаковская

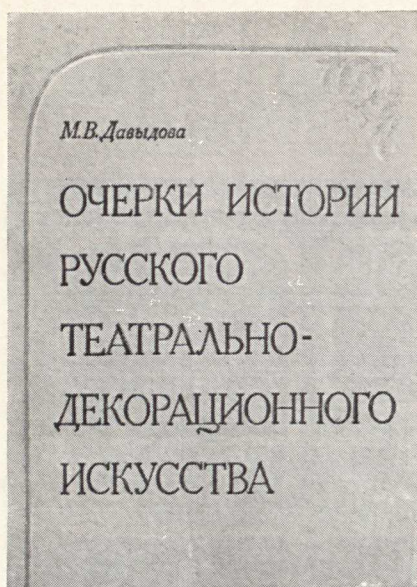


«Пражская Квадриеннале-75»

В январе 1976 года состоится 3-я международная выставка сценографов и театральных архитекторов «Пражская Квадриеннале-75». 1-я Квадриеннале прошла в 1967 году. Она закрепила за Прагой место общепризнанного координационного центра. С тех пор раз в четыре года здесь происходят международные смотры новейших тенденций современного мирового театра. Здесь нашла выражение тенденция 60-х годов — стремление к материальности сценической среды. Лучшими работами 1967 года были признаны «Кариолан» К. фон Аппена и «Смерть Иоанна Грозного» П. Сумбатавили. О 2-й Квадриеннале 1974 года в нашем журнале был помещен материал В. Березкина («ДИ СССР», 1972, № 4).

560 художников и архитекторов из 27 стран Европы, Азии и Латинской Америки представили более пяти тысяч произведений. Премии за сценографию были присуждены Ю. Шайне, Е. Гуржанскому, З. Верхович, Л. Серафимович (Польша), М. Раффаэлю (Франция), Х. Эйхенбауэру (Бразилия), Д. Боровскому (СССР); премия за костюмы — Г. Палмстерна-Вейс (Швеция). На «Квадриеннале-75» советский раздел будет включать две экспозиции: архитектурную и сценографическую. Архитекторы представляют в Прагу пять проектов театральных зданий: музыкальный театр «Ромэн» (Моспроект-2; авторы — архитекторы Р. Мелкумян, А. Налич, В. Тюрин); Драматический театр в г. Архальке (Гипротейт; Л. Катаев, А. Лукьянов), Музыкально-драматический театр в г. Орджоникидзе (ЦНИИЭП зрелищных зданий им. Н. Мельникова; М. Бубнова, В. Лазарев, В. Орловский, И. Семейкин, Э. Тер-Степанов); Экспериментально-студийный комплекс театра им. Моссовета в Москве (А. Боков, Ю. Гнедовский, А. Пестов, консультант — архитектор В. Быков); реконструкция Театра на Таганке в Москве (А. Анисимов, Ю. Гнедовский, Б. Таранцев, соавторы — А. Пестов, О. Шмидт, консультант — режиссер Ю. Любимов).

Министерство культуры СССР, Союз художников СССР и Всесоюзное театральное общество подготовили экспозицию советской сценографии. Экспонируются макеты Э. И. Чергина, Д. Боровского, М. Китаева, А. Фрейбергса, Д. Лидера, эскизы декораций А. Васильева, С. Вирсаладзе, В. Левенталя, М. Аветисяна, Е. Лысика, М.-Л. Кюлю и других художников театра. О большинстве этих работ, определяющих тенденции сценографии последних лет, рассказано на страницах нашего номера.



Книга М. В. Давыдовой, посвященная истории русского театрально-декорационного искусства от его истоков до Октябрьской революции, является первым, давно ожидаемым трудом, обобщающим весь дореволюционный его период.

Автор стремится объективно и объективно проследить общий ход и логику развития декорационного искусства, раскрыть исторический контекст как его взлетов, так и времен упадка, избегая односторонних оценок и используя все, что было накоплено нашей наукой. Написанная свободно и непринужденно, книга как бы приближает к нам художественные явления отошедших в прошлое эпох, ненавязчиво, но убедительно раскрывает ценность явлений, не угасших от времени. Мы наблюдаем, как преувеличенные, грандиозные формы архитектурных перспектив Валериани сменяют возвышенные, обобщенно-гармонические образы Гонзага, уступающие в свою очередь напряженному драматизму романтических работ Канопии. Переходы от барокко к классицизму и от классицизма к романтизму даны без схематической сухости — мы чувствуем, что каждый мастер был шире искусственных стилистических рамок. Но вместе с тем каждый, владея традициями большого стиля декоративного искусства, сложившегося в школе итальянских перспективистов, был органически связан с общим процессом развития всей системы пластических искусств своего времени. Именно это объединяющее их качество поднимало работы Валериани, Гонзага и Канопии на такую художественную высоту, когда произведения их становились для современников «нормой прекрасного в искусстве». Процесс отрыва театральных художников от большого стиля, от эстетических поисков станкового искусства, начавшийся в 30-е годы XIX века, служит, по мнению Давыдовой, объяснением измещения художественного языка в последующий 50-летний период. Автор убедительно показывает родственную по эклектическому методу связь двух наиболее характерных и внешне совершенно несхожих линий декорационного искусства этих лет — слащавой балетной фееричности и жанрово-бытового правдоподобия. Однако, к сожалению, верные и подчас глубокие замечания, характеризующие художественный процесс 30—80-х годов прошлого века, не выстроены достаточно последовательно.

Возвращаясь к этому периоду, следует сказать, что портреты художников и машинистов сцены нарисованы немногословно, но с объективным спокойствием и убедительностью. Отдана дань подлинно театральному зрелищному мастерству Роллера, описаны наиболее удачные работы Шишкова, Бочарова, Исакова, не забыты Гельцер и Вальц. Но, хотя и не навязываемое автором, у читателя все же воз-

никает чувство исторической бесплодности трудов этих художников.

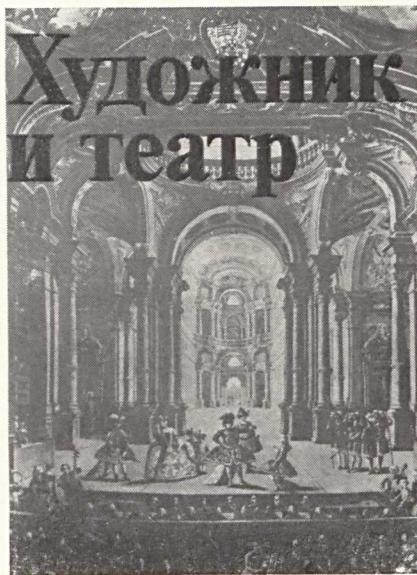
И, наоборот, свет исторической перспективы освещает последние страницы главы, посвященные театральным реформам открывшейся в 1895 году Частной оперы Мамонтова. Здесь художниками Васнецовым и Поленовым, а затем Коровиным, Врубелем и другими были сделаны первые шаги к созданию новых форм сценической живописи, получившие далее бурное развитие.

Родившаяся в постановках Мамонтовской оперы идея художественного синтеза театрального спектакля, оказавшая такое большое влияние на характер декорационной выразительности, становится ведущей в театральном искусстве начала века. Поэтому в третьей главе, посвященной 17 годам XX столетия, наряду с художниками появляются имена крупнейших режиссеров, балетмейстеров, писателей и композиторов. Театрально-декорационное искусство предстает частью общего художественного процесса, оно неразрывно связано теперь с основными эстетическими тенденциями. Их обилие и разнообразие в этот столь короткий исторический период создает необычайную плотность художественных явлений, при которой неизбежны многочисленные наслоения, представляющие определенную трудность для исследователя.

Давыдова не разрушила полифонию содержания художественных процессов этого времени, с наибольшей выгодой освещая самую структуру их взаимосвязей. Разделив главу на четыре раздела, Давыдова организовала материал четко и выразительно, следя не за хронологически-монологической последовательностью, но за динамикой художественных поисков. В частности, деятельность художественного объединения «Мир искусства» рассматривается в различных связях отдельно — в императорских театрах, в «Старинном театре», в МХТе и в антрепризе Дягилева. Но это несколько не мешает общему впечатлению, скорее, наоборот.

В последнем разделе третьей главы Давыдова описывает первые попытки пластического решения спектакля, появляющиеся у различных режиссеров и разделяемые еще пока годами. «Гамлет» Крэга, «Незнакомку» и «Балаганчик» Мейерхольда — Бонди, «Фамира Кифаред» Таирова — Экстер автор объединяет общей тенденцией, получившей свое развитие уже после 1917 года. Этот момент кажется нам характерным — на протяжении всей книги прослеживается стремление автора представить историю декорационного искусства как непрерывный художественный процесс.

И. Большакова



В. И. Козлинский, Э. П. Фрезе. Художник и театр. «Советский художник». М., 1975.

Издательство «Советский художник» выпустило книгу о театре для художников театра.

О театре написаны тома и тома, о художнике в театре — тоже великое множество книг. Известный график и театральный художник В. Козлинский использовал весь свой богатый и разнообразный творческий опыт, свое знание костюма, и здесь, пожалуй, впервые дан столь широкий охват сведений, которые могут понадобиться современному театральному художнику, — от описания сцены античного театра до вопросов экономики оформления спектакля.

Книга обладает и другим достоинством — уникальным приложением, где собрано и систематизировано множество иллюстраций, рассыпанных по другим изданиям; все они к тому же пронумерованы и снабжены краткими аннотациями. В этой сокровищнице есть все по истории зарубежной мебели, начиная от Египта и Древней Греции и до конца XIX столетия — более трех с половиной сотен рисунков; все по истории зарубежного костюма, начиная от Египта и Ассирии-Вавилона до начала нашего века — почти 300 рисунков; кроме того, обширный список литературы на тот случай, если человек уж очень дотошный захочет черпать еще из того множества, что написано о театре и о художнике в нем. (Нельзя не сожалеть, что огромная и поистине исследовательская работа художников этой книги по разысканию, отбору, систематизации всех этих сокровищ осталась незафиксированной. Указание и этих источников было бы весьма и весьма уместно в издании такого рода).

Таким образом, театральный художник — художник-универсал — может найти здесь и курьезное кресло для Антония, и туалетный прибор для Альмавивы, и шляпку для г-жи Меркада.

Но есть еще одно, главное обстоятельство, которое показывает это издание с неожиданной, может быть, стороны: оно предстает перед читателем-зрителем как спектакль — с мизансценами, перестановками, чистыми переменами и, конечно, режиссурой. Режиссурой книги. В. А. Фаворский ввел в обиход понятие «пространство книги», понятие очень емкое и многозначное. Здесь художникам удалось еще более расширить его, специфически книжными пластическими средствами создав в этом пространстве еще и «пространство сцены». И это уже чистая заслуга авторов макета М. Аникста и А. Троянкера, выступающих в роли режиссеров и сценаристов книги одновременно.

Книгу, точнее, ее макет, можно «разыграть» по-разному. Но идеальный вариант, видимо, тот, когда есть совпадение, при котором сама книга может стать предметом профессионального разговора, в ней ведущегося.

Посмотрите: «Художники книги, авторы-составители иллюстраций в тексте и таблиц М. А. Аникст и А. Т. Троянker. Комментарии к иллюстрациям в тексте и таблицам М. А. Аникста» — помещено на обороте титула. Но ведь это — режиссерский план, по которому и разворачивается действие.

Открывается «занавес» — фронтиспис. Акт I — глава «О сценах и работе на них»; «явления»: греческий театр, римский театр, театр средних веков, театр эпохи Возрождения, театр XVII—XIX веков. Акт II — «Пространство сцены». И т. д. — 8 актов с великолепным «Приложением» «под занавес». Внутри главы — «чистые перемены» на полосах: черные схемы и штриховые рисунки чередуются с дуплексом полутонных иллюстраций, черный основной корпусный текст — с сепией сопровождающего пети́та; «мизансцены»: названные компоненты то присутст-

М. В. Давыдова. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—начала XX в. «Наука», М., 1974.

вуют полным составом, то часть «действующих лиц» исчезает или и вовсе «герой», оставшись в одиночестве, произносит «монолог» (в некоторых главах таких «монологов», пожалуй, многовато, ощущается спад энергии художников).

Следующий акт — «перестановка»: снова открывается «занавес»-фронтиспис — тот же театральный сюжет, только выполненный каждый раз в другой технике: солиризация, фотография, душпекс, изогелий... (Жаль, что этот принцип выдержан не до конца: титул 7-й главы — «Еще о технике и экономике спектакля» соседствует в развороте с последней иллюстрацией предыдущей главы — «О костюме»; фронтисписом 8-й главы и вовсе служит... чистая полоса. Не хватило полиграфических техник?)

Но мы пропустили «вход» в книгу — переплет и суперобложку. А они заслуживают быть отмеченными особо. В отличие от привычного бумажного супера, который чаще всего стыдливо прикрывает убожество переплета, нисколько не предохраняя его, здесь жесткая и прочная пленка с крупной надписью по ней «Художник и театр» — названием «спектакля» — позволяет увидеть все тот же изящный и превосходно напечатанный на ткани театральный сюжет: она — как стекло, сквозь которое зритель разглядывает в фойе макет спектакля, пока не прозвонит третий звонок...

После спектакля зрители расходятся, обмениваясь мнениями. Они положительные, даже восторженные. Однако не без критических замечаний: когда спектакль столь хорош, естественно желать, чтобы он был совершенен.

Некоторые недостатки уже упомянуты. Назовем еще злоупотребление флаговым набором. (Когда на одной полосе соседствуют сразу три «флага» — корпусный основной текст, более узкая петитная колонка сопровождающего и совсем узкая сопарельная «колбаска» комментариев к иллюстрациям, — это уже, как говорится, немного много).

Но, в конце концов, все это — частности, им не дано разрушить праздничного впечатления от превосходной во всех отношениях работы.

Попутно отметим: это издание — также и отличный повод для профессионального разговора о том, что такое книга, альбом, книга-альбом и всегда ли в пыльные времена возможно и уместно втискивать издание в тесные рамки устаревших классификаций. Но это отдельная тема.

«Художник и театр» — целый свод разнообразных, в первую очередь зрительных сведений и впечатлений не только для работников театра, а и для широкой публики, понимая ее в данном случае в самом уважительном, пиететном смысле — как зрителей, как публику театральную, для которой театр — источник высшего эстетического переживания, как людей, любящих театр и стремящихся глубже познать его.

Альбом вышел совсем недавно тиражом 20 тыс. экземпляров, а сакраментальное — «где достать билетик (то бишь альбом)?» — уже звучит. В данном случае это не просто подтверждение того, что феномен постоянного книжного голода и впрямь существует, а знак, что любители хороших изданий поддерживают театральную публику, которая действительно широка в необъятной нашей стране.

Остается только добавить: без превосходной полиграфии успех издания не был бы, конечно, столь бесспорен. Техническое качество книги великолепно, и типографы из ГДР могут гордиться своей работой, как наши издатели — своей.

Ф. СЫРКИНА

ГОНЗАГА ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО

Эту книгу ждали многие: театральные художники, мастера садово-паркового искусства, архитекторы, теоретики, историки, просто читатели, коим дорого прошлое русской художественной культуры. Обширность этой читательской аудитории обусловлена многогранностью творчества Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751—1831). Ему посвящена прекрасно изданная монография историка и теоретика театрально-декорационного искусства Флоры Яковлевны Сыркиной.

Ожидание оправдалось. Работа автора первой книги о прославленном театральном декораторе, художнике-монументалисте, архитекторе и теоретике искусства не требует ссылки на то, что она первая. Солидная по авторскому тексту и критическому отбору привлекаемых источников, книга по своей структуре разделена на три части, из коих каждая имеет самостоятельное значение. Вместе с тем в своей совокупности они составляют единое целое. Оно дает яркую картину творческого труда мастера. Первая часть — «Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага» и третья часть — «Приложения», исчерпывающий научный аппарат, — написаны Ф. Сыркиной. Вторая часть — «Сочинения Пьетро ди Готтардо Гонзага» и комментарии к ним составлены историком театра А. Г. Мовшенсоном, который еще до Великой Отечественной войны задумал монографию о Гонзага. Война, а затем смерть автора помешали осуществить это намерение, но рукопись Мовшенсона сохранилась в Ленинграде, и одно из достоинств рецензируемой книги то, что автор включил в монографию работу своего предшественника, прекрасно прокомментировавшего теоретические труды Гонзага. В результате советское искусствоведение обогатилось еще одной работой об эстетических воззрениях, сложившихся на важном переломном этапе развития русского искусства.

Основная часть книги, в которой автор дает жизнеописание художника и глубокий анализ его творчества, увлекательна и эмоциональна. В этом я вижу достоинство труда историка искусства: писательский опыт, знание конкретных фактов, чувство эпохи и способность включить своего героя в жизненную среду, вписать во время, когда он жил и творил. Ф. Сыркиной это удалось. Гонзага — вершина искусства сценографии. Но предельная иллюзорность, которой он достигает, отличает его произведения от декораций его предшественников: он отработывает передачу пространственной глубины на плоскости не ради внеш-

него эффекта, как это делает Карло Бибиена, братья Галлиари, Саккетти и другие, а для реалистической передачи окружающего мира. Сыркина именно с этой точки зрения — участия искусства Гонзага в реальном отображении конкретной среды — оценивает его творчество от первых шагов и до высоких ступеней славы. Это то новое, что приходит в театральную декорацию усилиями и принципиальной борьбой Гонзага с его предшественниками — художниками барокко.

«Непосредственное обращение к натуре было первой самостоятельной школой Гонзага», — пишет Ф. Сыркина. — Когда-то владевшее им необъяснимое недовольство переросло в открытый, обоснованный протест. В мастерских учителей, во всех школах и академиях мира художники копировали копии, их произведения были все на одно лицо. Пьетро Гонзага захотел получить прекрасное из первых рук. Теперь он увлекался этюдами, рисованием с натуры на улицах и площадях городов, в деревнях, в интерьерах».

Вот верно подмеченная автором монографии особенность искусства Гонзага: изображение природы правдивой, а не натуралистической или фантастической — основа его творчества. Может быть, эта тяга к реальному и определила многогранность его художнической природы. Может быть, правильно другое: рассматривать стремление Гонзага выразить себя в различных искусствах через призму главного дела его жизни — театральную декорацию. Но сам художник считал себя архитектором и глубоко страдал от непризнания своими современниками этих его возможностей. Воспроизводя архитектуру на сцене, в декорации он добивался невиданного иллюзорного подобия. Тем больше желал он изыскать декоративную иллюзию перевести в вечную материю архитектуры.

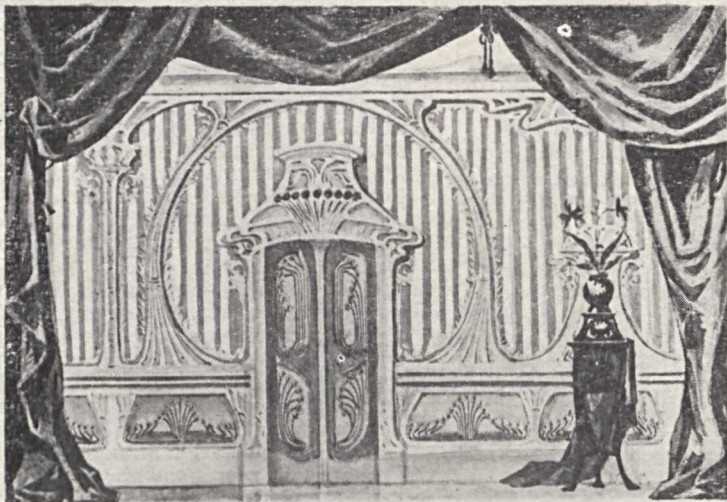
Несколько вскользь написан раздел о садово-парковом мастерстве Гонзага. Остается неясным, в чем особенности его композиционных приемов и почему Кваренги, пригласивший Гонзага для работы в России, предпочел ему Адама Менеласа. Ведь это было время становления пейзажного парка в России, которому Гонзага отдал много сил. Наконец, последнее. Бродя по улицам городов родной Италии, а затем России с альбомом в руках, Гонзага не стал ведутистом, как его современники Гварди, Беллотто и Каналетто. В этом сказалось влияние Тьеполо, его монументальных композиций, которые удержали мастера от бытовизма, от мелочей окружающей жизни. Роль Тьеполо в творчестве Гонзага следовало отметить: благодаря ему в большой мере реализма Гонзага проявился не только в реалиях его природы, но и в ее обобщениях.

Пишущий эти строки знает, что такое научный аппарат книги. И поэтому может утверждать, что Ф. Сыркина совершила большой научный подвиг, собрав такое количество сведений о трудах Гонзага (впервые дан наиболее полный список театральных постановок, оформленных художником, исчерпывающая биография, что особенно ценно, описи произведений Гонзага в отечественных и зарубежных музеях и частных собраниях).

Таким образом, первая монография о Пьетро ди Готтардо Гонзага стала вместе с тем и первоисточником не только из-за собранной автором фактологии, но и благодаря правильной оценке творчества художника.

С. Земцов

Ф. Сыркина. Гонзага, Пьетро ди Готтардо. Жизнь и творчество. «Искусство». М., 1974.



Teatr dzisiaj — wywiady z Adamem Hanuszkiewiczem, Stanisławem Hebanowskim, Konstantym Puzyną, Lidą i Józefem Skarżyńskimi, Ewą Starowieyską i Konradem Swinarskim.
Jerzy Olkiewicz: Narodziny teatru. Piotr Witt: Podniesienie kurtyny. Ryszard K. Przybylski: O teatralności malarstwa. Zbigniew Taranienko: O narracji plastycznej w teatrze.
Wywiad Joanny Skoczylas z Delegatem Generalnym Paryskiego Biennale Georges Boudaille'm.
Jerzy Kmity: Nauka i sztuka — opozycja funkcji obiektywnych.



К сезону Театра Наций (Польша, июль, 1975) вышел специальный номер журнала «Штука». Его тема — взаимосвязи театра с другими искусствами — весьма актуальна.

Сегодня сценография определяется как особое искусство, синтезирующее в себе самые различные способы освоения действительности. Жизнь, отраженная в сценографии, может иметь одновременно множество аспектов — и зафиксированное мгновение, и поток событий, и историческая панорама, и философское осмысление, и концепция мироздания.

Опыт советского театра побуждает нас некоторые грани этой проблемы рассматривать иначе, например, проблему театрализации пластических искусств. Однако по целому ряду вопросов мы можем заключить, что появление такой темы закономерно, что она возникает повсеместно.

В первом разделе театрального блока «Штуки» — «Театр сегодня» — даны интервью с режиссерами Адамом Ханушкевичем, Станиславом Хебановским и Конрадом Свинымским, ныне покойным. Отвечая на вопрос, что такое театр сегодня, режиссеры уделяют большое внимание сценографии.

Конрад Свиныйский увидел социальную функцию театра в том, чтобы поставить зрителя перед необходимостью мыслить, а сценография должна поддерживать идею спектакля. Примечательно, что особенность своего театра — полифоничность, он объяснил тем, что когда-то был художником. Ученик Стешиньского, он вынес из студии учителя свое представление о мире, которое назвал «множественной перспективой». Оно не позволило «посмотреть на театр с точки зрения одной плоскости или одного измерения. Это — полифония, где множество противоречий создает новое единство, основанное уже на нравственной оценке жизни».

Для ответа на вопрос, что такое сегодняшний театр, «Штука» привлекает и сценографов. Лидия и Ежи Скаржинские говорят, что сегодня сценография не может быть ограничена чисто оформительскими зада-

чами; материал сценографа — все зримое в спектакле: и свет, и актер, и архитектура сцены, и сценическое движение. Существо работы — определить роль каждого пластического знака в спектакле.

Нам интересно узнать мнение сценографа Эвы Старовойской о месте так называемых «некрасивых» вещей в спектакле. Ведь в эстетике театра вошли новые элементы, взятые из быта, в прежнее время они не ассоциировались с представлением о вечном мире, допущенном на сцену. «Мне интересно, — говорит она, — столкнуть вещи общепризнанно красивые и некрасивые, выявить, что эти «некрасивые», собранные вместе, могут выглядеть прекрасными. Так, сценография к «Танго» Мрожка, которая всем нравилась, была сделана из вещей безобразных: чтобы открыть их своеобразную красоту или эстетику, наверно, надо знать, изучать предмет, ибо только тогда мы можем извлечь поразительное из того, что считаем красивым и некрасивым». Наконец, редактор журнала «Диалог» Константы Пузына дает общую картину современного польского театра. Сейчас, считает он, формы традиционного театра поставлены под сомнение, а предложенные в конце 60-х годов концепции не развиваются. Причину этой хаотичности он видит в том, что неясен социальный адрес театрального представления. Облик современного польского театра, по его мнению, скорее определяется сильными индивидуальностями (Свиныйский, Яроцкий, Вайда), чем поэтиками или художественными направлениями. «Сегодня спектакль выходит к зрителям, оперирует пространством всего зала, пластическим элементом становится все, включая данную форму зала или расположение зрителей. Зато исчезает прежняя сценография, от нее остаются подмости для игры, свет, иногда костюм, но и роль костюма менее живописна, более функциональна, довольно скромна. Заметно даже некоторое пренебрежение к изобразительной стороне, побег от эстетизма. В 60-е годы в Польше театральная пластика стала чересчур живописной.

А теперь вся эта группа сценографов, продолжая свою деятельность, как бы поблекла и притихла, а нового поколения не видно». Что же касается влияния нынешних форм изобразительного искусства на театр, то это влияние не прямое, некоторые новейшие тенденции живописи находят отражение, например, в реквизите.

Второй раздел посвящен вопросам, связывающим театр с изобразительными искусствами. Ценная информация содержится в статье Збигнева Тараненко. Он анализирует поиски той группы театральных деятелей, которые считают пластику основой спектакля. Структура этих спектаклей иная, чем в театре, стоящем на фундаменте литературы. Принципы пластического повествования были развиты в теории и практике театра Баухауза. Вальтер Гропиус понимал театр как оркестровое единство, структурно близкое к архитектуре и музыке. В исследовательской программе Баухауза как равнозначные элементы выступают пространство, фигура, движение, свет, цвет и звук. Аналогичные театрально-пластические опыты Тараненко отмечает в предвоенные годы в Польше, но развитие они получили к концу 50-х годов. Это, прежде всего, «Особый театр» Мирона Бялошевского и Людвика Герынга. В драмах поэта Бялошевского и литературно-значимая метафора, и пластика становятся равноправными участниками действия. В спектаклях Тадеуша Кантора Тараненко видит точность пластического действия.

Пластическое повествование Юзефа Шайны имеет эпизодическую конструкцию без традиционного драматического конфликта. Конфликт конструируется в простейших сценических положениях, а цельность формируется конфликтом между предметом и актером, актером и костюмом, содержанием представления и идейными ценностями, ситуацией человека в мире и театром, театром и миром. Общие ценностные идеи находят театральное выражение в конфликте гуманистических ценностей и фетишизированного предмета. Новый вид пластического повествования дают два спектакля Ежи Гже-

гожевского в театре «Атенеум», где появляются скульптурно-архитектурные композиции массовых сцен. Здесь же помещена статья Рышарда К. Пшибыльского, где затронуты проблемы восприятия живописи. Зрителя-неспециалиста могут возникнуть трудности, как понимать картину, как подойти к ней. Автор предлагает зрителю применить «театральный» принцип — воспринимать картину как сцену, цвета и формы — как актеров, причем зритель должен тоже стать актером, проектируя себя в живописную ситуацию. Это соответствует процессу, происходящему сейчас в театре, когда преодолевается граница между сценой и зрителем.

Статья Марека Яворского «В театре Владислава Хасёра» посвящена проблемам театрализации творчества скульптора. Нам интересно сравнить это понятие театрализации с опытом наших художников-несцениграфов, которые мы помещаем в этом номере «ДИ СССР». Художники понимают влияние театра на их творчество как способ организовать соучастие зрителя психологически, активизировать его фантазию, его ассоциативные размышления — это способ обратиться к его духовному миру. Хасёр понимает проблему театрализации отнюдь не метафорически, не умозрительно. В реальности его композиции «двигались, иногда вспыхивали огнем, тлели, шипели, тархтели», — пишет Яворский о работах Хасёра на его первой индивидуальной выставке 1961 года. Скульптор превращает свои произведения, да и зрителей, в актеров буквально: произведение становится поводом для своеобразного хеппенинга, включается в «веселую ярмарочную процессию». (Такое зрелище он устроил со своей серией «Штандарты» или «Польские ткани» в Лондце в 1973 г. В нем принял активное участие отряд пожарных). Для нас же наибольший интерес, очевидно, представляют его последние работы. Это большие мемориалы, органически сливающиеся с природой, например, Памятник погибшим за народную власть около Чорштына.

В этом же разделе помещена статья Ежи Олькевича «Рождение театра». Мы можем заключить, что проблема, стоящая перед советскими архитекторами (к которым наша редакция обратилась в этом номере журнала с вопросом о будущем театрального здания) сейчас занимает архитекторов всего мира. Главная проблема современной архитектуры — создать среду для контакта зрителя с искусством. С начала своего существования, пишет Олькевич, человек окружен комплексом физико-космических событий, «прототеатром», в котором не было отчетливого разделения зрителя и исполнителя. Уже греческие амфитеатры ставят зрителя вне контакта с актером, но еще не отделяют его от природы — космоса. В эпоху Средних веков и Возрождения актер, играя вместе с публикой, был частью организма средневекового города... Богатые люди эпохи барокко хотели развлекаться театром, рождалась «индустрия» развлечений. Актеров отодвинули за рампу и поставили на фоне иллюзионистских декораций — такая театральная традиция досталась современному театру. К 50—60-м годам нашего века, по мнению Олькевича, происходит решительное разрушение прежней концепции театра в пользу более непосредственного контакта зрителя с актером. Олькевич приводит слова известного архитектора Свена Маркеллиуса: при постройке театра в Стокгольме он заявил, что не знает завтрашних потребностей театра, поэтому проектирует помещения, которые легко будет приспособить к новым потребностям.

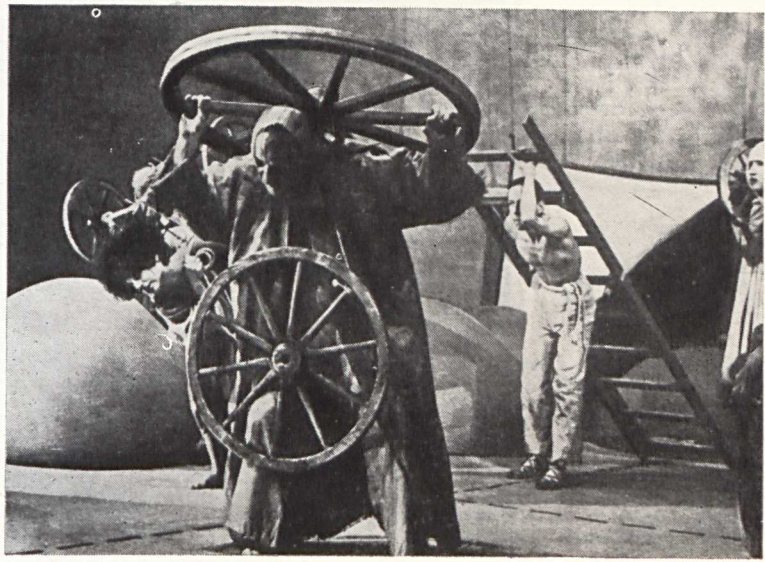
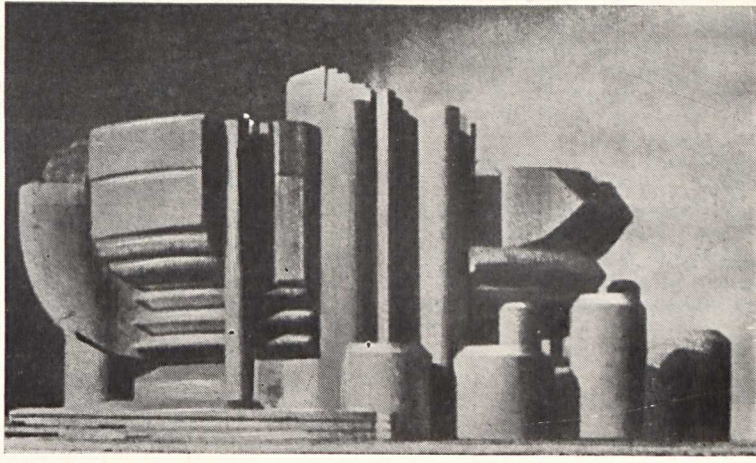
Н. Кравченко

«Кладбище автомобилей». Режиссер С. Хебановский

«Варшавская богема». Режиссер С. Хебановский

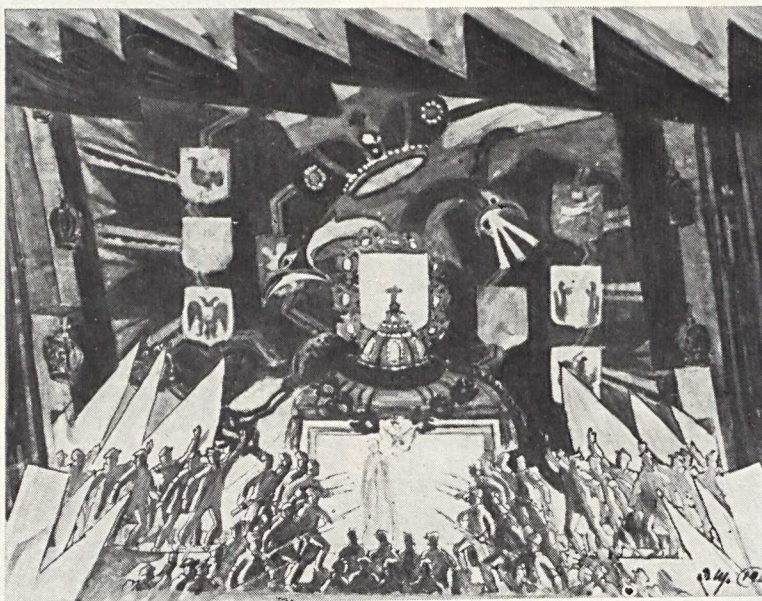
Архитектор Франциско Ф. Лонгория. Макет оперного театра в Мадриде

Ю. Шайна. «Данте» по «Божественной комедии». Театр-студия. Варшава. 1974



Театральные эскизы

В. Щуко
«Заговор императрицы»
1925



М. Левин
«Отелло»
1928



Б. Анисфельд
«Исцелет»
1911



В. Дмитриев
«Бесприданница»
1935



Произведения художников театра хранятся в основном в театральных музеях Москвы и Ленинграда и в многочисленных музеях, создававшихся при театрах.

Частное собрание может сохранить, несмотря на свои ограниченные возможности, гибнущие нередко эскизы, фиксировать внимание па творчестве театрального художника в целом. Авторский эскиз позволяет судить о задуманном художником и часто не осуществленном в окончательном сценическом решении, не говоря уже о том, что эскизы декораций, костюмов, гримов нередко являются первоклассными произведениями живописи, графики.

Собранная автором данной статьи коллекция насчитывает более двух тысяч эскизов декораций, костюмов, афиш—работы 130 художников театра. Кроме осуществленных эскизов, здесь имеется большое количество подготовительных, неосуществленных вариантов. Коллекция, начало которой положено в 30-е годы, собиралась в Ленинграде и включила собрание эскизов покойного театроведа А. Г. Мовшенсона. В ней преобладают эскизы к спектаклям, поставленным на сценах ленинградских театров.

В собрании имеются эскизы мастеров XIX и первых десятилетий нынешнего столетия—круга Гонзага, эскизы А. Роллера, П. Ламбина, О. Аллери, А. Головина, К. Коровина, мастеров «Мира искусства»—Л. Бакста и Н. Рериха, Б. Анисфельда и С. Судейкина. Основным же ядром коллекции являются работы советского периода. Эскизами двадцатых годов представлено в собрании творчество В. Щуко, «архитектора, пришедшего в театр», художника пышных, торжественных спектаклей—зрелищ.

В раме российских гербов—огромный черный силуэт хищного, распластавшего колючие крылья двуглавого орла на эскизе к «Заговору императрицы». Но накренилась, падает корона, а в нижнем ярусе, на фоне алых стягов, толпы восставших. Затканые серебром и золотом, покрытые орнаментикой костюмы к «Сардапалу», «Антонию и Клеопатре», к «Отелло» — лишь пятна в общем решении спектакля-зрелища, спектакля-праздника.

По-иному подходит к «историческому» спектаклю А. Бенуа («Пиковая дама», «Царевич Алексей», «Юлий Цезарь»). Бенуа в прошлом ищет и находит «общечеловеческое», правду истории, его интересует духовный мир, психология персонажей. Быть может, наиболее характерны для Бенуа эскизы костюмов к «Царевичу Алексею». Петр, Алексей, Екатерина для Бенуа не столько персонажи российской истории, сколько реальные, показанные в домашней, бытовой обстановке люди.

Радостное, жизнеутверждающее искусство Б. Кустодиева определило успех московской и ленинградской постановок «Блохи» — скоморошьей игры. Занавес с «патретами» Лепши и царя, фантастический, из Тулы увиденный Петербург, эскизы костюмов царя в «сапогах бутылками», при орденской ленте в красных розанах, древняя фрейлина с огромным лорнетом, свистовые казаки с саблями, «по пояс в крови», выдержаны в духе народного дубка, преобразованного улыбчивой пронией художника.

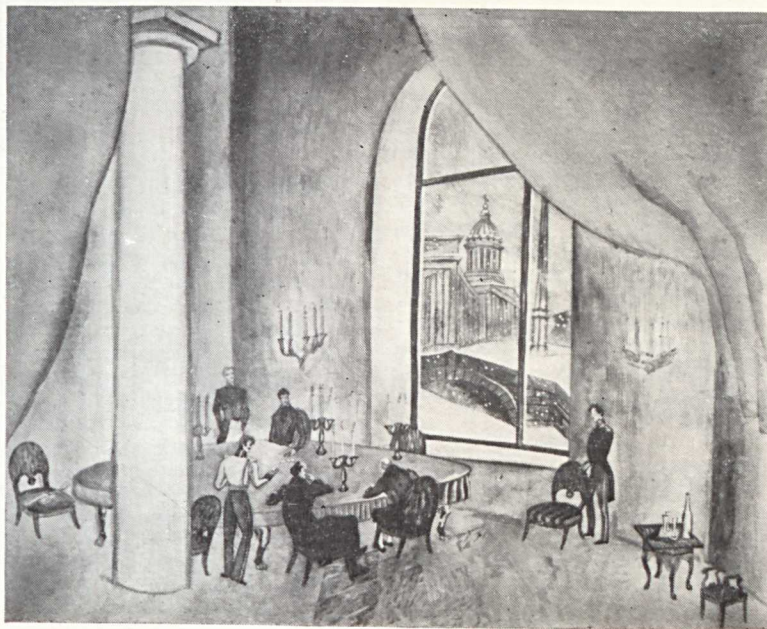
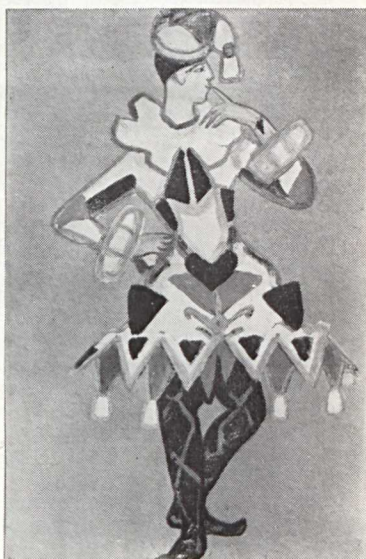
Среди немногочисленных работ для театра К. Петрова-Водкина — эскизы к неосуществленной постановке «Бориса Годунова» (1924 г.). В собрании — десять эскизов декораций, костюмов, гримов к «Годунову». Наряду с работами В. Фаворского эскизы Петрова-Водкина, несомненно, одни из лучших в «изобразительной Пушкиниане».

Эскизы Н. Альтмана к спектаклю Большого драматического театра «Король Лир» выполнены значительно позднее — «Лир» был поставлен весной сорок первого года. Изысканная, явно выходящая за пределы производственного эскиза графика сочетается здесь с остротой образных характеристик каждого из изображаемых Альтманом персонажей. «Облик времени» определен с исчерпывающей полнотой.

Творчество А. Тышлера представлено в собрании эскизами к ряду спектаклей, начиная с ранних работ для цыганского театра «Ромэн» и эскизов 30-х годов к шекспировским спектаклям. В собрании — первоначальный вариант декорации «Короля Лира», эскиз общей обстановки «Ричарда III», эскизы декораций и костюмов «Двенадцатой ночи», «Пира во время чумы», «Кармен».

Эскизы декораций В. Дмитриева к «Приключениям Гофмана» помечены 1922 годом; это одна из первых работ художника. Эскизы к «Любви к трем апельсинам» такие же озорные, веселые, пронические, как и музыка прокофьевской оперы.

Эскизы М. Левина к инсценировке романа В. Гюго «Человек, который смеется» характерны не только для творчества Левина, но и для всего периода сценографии «бури и натиска», напряженных творческих поисков начала двадцатых годов. Выразительны и точны по образной характеристике эскизы костюмов Левина к «Отелло», «Трем толстякам», «Закату». Эскизы левиных костюмов — не столько руководство для портного, сколько графический образ персонажа. Формулированные Левиным принципы «изобразительной режиссуры» отчетливо проявляются в любом из его эскизов. Одновременно с Дмитриевым и Левиным начинал работать в театре Н. Акимов. Ученик В. Шухаева и А. Яковлева,



Акимов навсегда сохранил несколько суховатую, подчеркнутую графическую манеру своих учителей. Неисчерпаемая фантазия, театральная изобретательность, склонность Акимова к иронии, гротеску общеизвестны. Эти изначальные черты акимовского творчества четко обозначены в ранних эскизах — к «Девственному лесу» и «Фальстафу», в эскизах костюмов к «Концу Криворыльска» и в более поздних — к «Дракону», «Синичкину». Собрание включает также ряд эскизов афиш Н. Акимова, одного из лучших мастеров театрального плаката.

Творчество С. Вирсаладзе почти целиком связано с музыкальным, в первую очередь — с балетным театром. Уже в эскизах ранних лет — к «Лауренсии», «Лоэнгрину», «Фальстафу» — выявляются возможности живописного дарования Вирсаладзе. Позже, в «Семи красавицах» (в собрании — эскиз последнего акта балета), в изысканной серебристой гамме эскизов к постановке Большого театра «Лебединого озера», в эскизах к «Спартаку» («Рынок рабов») более строгим становится отбор художественных средств, неразрывнее связь работы художника с музыкальной драматургией.

В собрании представлены также работы И. Рабиновича, В. Рындина, Ф. Федоровского, Т. Бруни, С. Юнович, В. Доррера, эскизы молодых художников театра М. Азиян, В. Корчагина, Г. Сотникова, В. Паршикова, Ф. Волосенкова и ряда других. Собранная в течение трех десятилетий коллекция не только сохранила многие работы художников театра, но и в какой-то степени восполнила неизбежные пробелы в собраниях наших театральных музеев.

Г. Левитин

А. Тышлер
«Король Лир»
1935

А. Лентулов
«Сказки Гофмана»
1919

С. Судейкин
«Изнанка жизни»
1914

Г. Мосеев
«Маскарад»
1941

Только факты

Москва. Около 3 тысяч произведений всех видов и жанров изобразительного искусства 1200 художников-москвичей было представлено в Центральном выставочном зале в сентябре — октябре на выставке Московской организации Союза художников РСФСР.

Живописцы, скульпторы, графики, плакатисты, монументалисты, художники декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства посвятили свои произведения предстоящему XXV съезду КПСС. В разделе монументального искусства были показаны мозаики, фрески, эскизы росписей для современных городских зданий и интерьеров. Интересным был раздел декоративно-прикладного искусства, где зрители увидели новые гобелены, стекло, керамику, ткани, изделия из дерева и других материалов.

В разделе творчества художников театра и кино демонстрировались эскизы декораций и костюмов к современным и классическим спектаклям, осуществленным на сценах драматических и музыкальных театров Москвы и других городов страны.

Ленинград. Здесь в конце сентября была открыта крупнейшая за последние пять лет зональная выставка ленинградских художников «Наш современник». В выставочных залах Государственного Русского музея и Ленинградской организации Союза художников РСФСР экспонировали свои произведения живописцы, графики, плакатисты, мастера прикладной графики, художники декоративно-прикладного искусства, театра и кино, оформители интерьеров выставок, домов и дворцов культуры (для разных городов страны). Выставка «Наш современник» посвящена XXV съезду КПСС. Многие экспонаты были отобраны на Всероссийскую экспозицию «Советская Россия».

Москва. В фойе Центрального Дома актера им. А. Яблочко в этом году состоялось несколько выставок сценографов. В январе — феврале 28 театральных художников Узбекистана показали здесь 150 эскизов декораций и костюмов. Организаторами выставки были Союз художников СССР, Союз художников Узбекской ССР, Всероссийское и Узбекское театральные общества.

В марте — апреле в этих же залах была открыта персональная выставка произведений Веры Михайловны Зайцевой: эскизы декораций, костюмов, макеты, живопись и графика последнего десятилетия. Внимание зрителей привлекли ранние работы художницы — эскизы к спектаклю «Подснежники», макеты оформления спектаклей «Коррида» и «Друзья по несчастью», а также живописные циклы, выполненные в последние годы: «Дажестан», «Старый Тбилиси», «Грузинские мотивы» и

завершавший экспозицию декоративный ковер «Моя семья», сделанный из мешковины, шерсти, кусков тканей.

Москва. В ноябре в Центральном выставочном зале столицы открылась 5-я выставка «Советская Россия». Экспозицию ее составили произведения живописи, графики, скульптуры, монументального, декоративно-прикладного, театрально-декорационного искусства, отобранные на прошедших в 1974—75 гг. зональных выставках Сибири, Севера и Юга России, Поволжья, Урала, Дальнего Востока, Ленинграда, а также в Москве.

Центральный выставочный зал столицы был отведен под живопись, скульптуру, графику, монументально-декоративное, театрально-декорационное искусство и плакат. В залах Дома художника Московской организации СХ РСФСР и Союза художников СССР разместились разделы декоративно-прикладного искусства, в залах Академии художеств СССР — народного искусства, в зале Союза художников РСФСР — промграфики.

Новосибирск. Здесь в апреле состоялись очережные занятия зональной творческой лаборатории театральных художников Сибири, проводимых Всероссийским театральным обществом. В них приняли участие художники Новосибирска, Красноярска, Томска, Барнаула и других городов. Основной темой занятий была предстоящая выставка театральных художников Сибири в Москве в 1976 году, организуемая Союзом художников РСФСР и Всероссийским театральным обществом.

Москва. Президиум Верховного Совета СССР наградил Кубачинский художественный комбинат Министерства местной промышленности РСФСР орденом Дружбы народов за заслуги в развитии советского декоративно-прикладного искусства и досрочное выполнение заданий девятой пятилетки.

Брест. Международная научная конференция «Памятники борьбы и побед» прошла в этом городе-герое. Участники конференции обобщили опыт многолетней работы по возведению памятников и мемориальных ансамблей в социалистических странах, наметили перспективы монументальной «летописи» героических событий и подвигов в борьбе с фашизмом.

Организаторы научной конференции — Институт истории искусств Министерства культуры СССР, Союзы архитекторов и художников СССР при содействии Министерства культуры Белоруссии. В Брест приехали известные советские архитекторы, скульпторы, монументалисты, искусствоведы, делегации из Болгарии, Венгрии, ГДР, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии.

Москва. В Центральном театральном музее им. Бахрушина состоялась две значительные выставки.

Одна из них была посвящена 100-летию со дня рождения Мстислава Валериановича Добужинского, известного рус-

ского художника, одного из основателей «Мира искусства». Добужинский, как и другие мирискусники, был весьма широк в своих увлечениях — создавал циклы графических листов, работал как иллюстратор и оформитель книг и журналов, часто обращался к станковой и театрально-декорационной живописи. На юбилейной экспозиции в ГЦТМ, посвященной жизни и творчеству художника, были представлены его работы для Московского Художественного театра и для других театральных коллективов.

Другая выставка в этом музее называлась «Театр Ф. Волкова» и была посвящена 225-летию со дня основания первого русского профессионального театра — ныне Ярославского Академического драматического ордена Октябрьской Революции театра им. Ф. Волкова. Экспозицию составили материалы фондов музея им. Бахрушина и фондов музея театра им. Ф. Волкова: подлинные афиши, программы, фотоматериалы. На ней были показаны также живописные и графические портреты первых деятелей русского профессионального театра и эскизы декораций художников, работавших и работающих в настоящее время в театре им. Ф. Волкова.

Москва. Исполнилось 80 лет со дня рождения известного мастера керамики Натальи Ивановны Бессарабовой. С именем старейшей советской художницы связано возрождение Гжели — знаменитого русского керамического производства в Подмоскovie.

В своем творчестве Н. Бессарабова сохранила непосредственную связь между старой и новой Гжелью, что во многом повлияло на современные бытовые и декоративные изделия этого производства.

Ленинград. В парадных залах Елагина дворца до середины января 1976 года открыта выставка «Декоративно-прикладное искусство из частных собраний коллекционеров Ленинграда». На ней представлен фарфор русских и западноевропейских заводов, русское стекло конца XVIII — начала XIX в., современные янтарные украшения, иранская керамика и металл, ювелирные украшения России и Дагестана.

Устроители выставки — Главное управление культуры Исполкома Ленгорсовета, Центральный парк культуры и отдыха им. С. М. Кирова, Ленинградское общество коллекционеров.

Тбилиси. Здесь состоялся пленум правления Союза художников Грузии. С докладом «Положение народных художественных промыслов Грузии и задачи Союза художников Грузии в свете постановлений ЦК КП Грузии и Совета Министров республики» выступил заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, художник Д. Цицшвили.

Пленум наметил ряд практических мероприятий, способствующих дальнейшему развитию народного творчества в Грузии, в частности, организацию промыслов в ряде районов, открытие опорного ков-

рового пункта Объединения «Солани» в Тетрицкаро, керамических производств в Кахети, Картли и Имеретии, организацию промысла по изготовлению циновок в Ланчхути и др. В Союзе художников Грузии будет организована секция народного искусства.

Москва. Указом Президиума Верховного Совета СССР народный художник РСФСР Иосиф Георгиевич Сумбаташвили за заслуги в развитии советского театрально-декорационного искусства и в связи с шестидесятилетием награжден орденом Дружбы народов.

Рига. В Рижском Доме знаний состоялась персональная выставка Юриса и Астриды Гагайнисов. Ю. Гагайнис показал украшения из серебра, меди, мельхиора, кованные изделия, стекло в сочетании с металлом, его жена Астрида — художественные изделия из кожи. Художники Ю. и А. Гагайнисы — участники многих республиканских, всесоюзных и международных выставок.

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание заслуженного художника РСФСР Эльфиной Виктории Николаевны — главному художнику вологодского кружевного объединения «Снежинка»; заслуженного работника культуры РСФСР Алсуфьевой Лидии Петровны — директору Тульских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР, Челнокову Анатолию Петровичу — мастеру-форматору экспериментального скульптурно-производственного комбината Художественного фонда РСФСР.

Варена. Мастера народного искусства Литовской ССР создали «Дорогу Чюрлениса», идущую от Варены до Друскининкай (110 км). В этих местах, связанных с жизнью и творчеством К. М. Чюрлениса, чей столетний юбилей был недавно отмечен в нашей стране, они установили группы деревянных скульптур и декоративных сооружений с росписью, напоминающих традиционные «каплички».

Ленинград. Здесь открылась выставка одного из крупнейших советских театральных художников Владимира Владимировича Дмитриева, посвященная 75-летию со дня рождения. Экспонированы эскизы декораций и костюмов, живопись художника. Организаторы выставки — Союз художников РСФСР, ВТО, московские и ленинградские театральные музеи. Выставка будет показана в Москве.

Поправка.

В № 12 за 1974 г. на стр. 17 дана ошибочная подпись под фотографией, полученной в Гос. музее Палехского искусства.

Следует читать:

в верхнем ряду — А. Ватагин, И. Маркичев (Палех), Н. Зарудин, писатель, И. Баканов (Палех), И. Катаев, писатель, И. Голиков (Палех), Д. Семеновский, поэт; в нижнем ряду — И. Вакуров, А. Буторин, Д. Буторин (Палех), Е. Вихрев, писатель, А. Зубков, А. Котухин (Палех).

Редакция приносит свои извинения читателям.

Редакционная коллегия

И. о. зам. гл. ред.	Базазянц С. Б. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Ладур М. Ф. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
И. о. зам. гл. ред. Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Базазянц С. Б. Кельман Л. М. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Быков А. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Александров И. Александров В. Бессчетникова А. Бондарев В. Ганюшин А. Демидов В. Елин А. Кобрин В. Мелкумян Л. Метелев Г. Наумкин В. Первенцев В. Полунин В. Пурцхванидзе Т. Раскин Б. Рахманов Н. Рахомяги С. Селиверстов И. Стукалов Б. Тартаковский С.
Художник номера	
Худ.-техн. редактор	
Корректор	
Фотохудожник	
Фотографы:	

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, д. 9.
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 20.X.1975
А13983 20.XI.75
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 7
Зак. 7128. Тираж 28 500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли, Москва,
Мало-Московская, 21

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(217) 1975
Основан в 1957 году

В номере:

1	
А. Васильев	Советская сценография сегодня
2	Навстречу XXV съезду КПСС
	Художники театра — съезду
3	
	О театре говорят архитекторы
10	
Е. Ракитина	Метаморфозы декорации
16	
И. Уварова	Истоки народного театра
24	
	Театр не в театре
26	
	Художник и театр
28	
И. Рюмина	За «кулисами» театрализованного интерьера
31	
А. Чернова	Зрелище — зрители
34	
А. Боровский, В. Филипенко	«Карнавал» рыб
38—53	
	Хроника, рецензии
54	Страница коллекционера
Г. Левитин	Театральные эскизы
56	
	Только факты

Список основных статей,
опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1975 году

ТЕОРИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА

Аникишин М.	Гуманистическая миссия искусства	4
Бархин М.	Человек — мера города	1
Брунс Д.	Природа проходит сквозь город	2
Глазыхев В.	Анатомия интерьера	4
Дмитриева Н.	Всесды о восприятии искусства	3
Кантор К.	Дизайн в контексте культуры	9
Кисунько В.	«Кино дает импульс к размышлению...»	9
Кропивницкий Л.	Художественное осмысление жилого интерьера	1
Левинсон А.	Семантика городской среды	9
	А. В. Луначарский о проблемах декоративного искусства	11
	Декоративное искусство в 9-й пятилетке	11
Рашковский Е.	Предметный мир глазами историка	9
Степанян Н.	«Вечные формы» в современном восприятии	3
Торн И.	Жизнь эстонского декоративного искусства	2
Хан-Магомедов С.	Новая форма в традиционной среде	3
Юрна Ю.-К.	Эстонская культура сегодня	2

НАГЛЯДНАЯ АГИТАЦИЯ И ХУДОЖНИК

Немиро О.	Ленинград в будни и праздники	11
Соустин А.	Всесоюзный смотр наглядной агитации	6

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ И ОФОРМИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

Базазьянц С.	Искусство синтеза в ансамблях Навои	5
Бокон А.	Временные сооружения в городе	10
Юдинцев В.		
Боровский А.	«Карнавал» рыб	12
Пилипенко В.		
Воронов Н.	Война и мир в ансамблях Волгограда	5
Валериус С.	Монументальные образы Бориса Тальберга	6
Генс Л.	Ритмы эстонской архитектуры	2
Глазыхев В.	Поэтическая среда музея	10
Давыдова Н.	Эволюция образа в монументальной живописи	4
	Город-герой Керчь	5
Дубовицкая Н.	Скульптура для театра в Вологде	10
Дудакон В.	Оформление «звучащего диска»	11
Егорьева Е.	«Книга-75»	11
Едзаев О.	Дома и краски	4
Иванов И.	Город-герой Киев	5
Канищев Н.	Город-герой Одесса	5
	Город-герой Новороссийск	5
Кликс Р.	Интерьеры «Старого міста» в Харькове	10
Королев Ю.	Актуальные задачи монументального искусства	6
	Новые росписи в Ташкенте	10
Костина О.	«Цветок» Дома радио	2
Левин М.	Синтез цвета и музыки	11
Мельников Л.	Секретариат СХ СССР в Караганде	11
	Художники декоративного ансамбля о своей профессии	11
Ордабаев А.	Монумент «Черкасская оборона» в Казахстане	10
Посохин М.	Город-герой Москва	5
Раскин А.	«...В знак человеческого торжества»	5
Рюмина И.	Дворец бракосочетания в Вильнюсе	10
Сентюшкин В.	Город-герой Волгоград	5
Сперанский С.	Город-герой Ленинград	5
	Крепость-герой Брест	5
Терехович М.	Советские архитекторы и монументалисты	4
Толстой И.	Декоративное освещение в Паланге	6
Тома Л.	Декоративный рельеф	7
Чернега Е.	Монументалисты Советского Закарпатья	10
Шульгина Т.	Летопись героических событий	10
	Тринадцать мнений о новом МХАТе	3
	О театре говорят архитекторы	12

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Андреева Л.	Вещи вокруг и мы сами	7
Вахер И.	Художники на производстве	2
Изотова М.	Художественный предмет вчера и сегодня	7
Казакова Л.	Массовое производство и индивидуальный спрос	7
Левинсон А.	Живые квартиры	7
Луппов Н.	Заказ промышленности — ответ проектировщиков	7
Каменский Л.	Новое в искусстве мебели	7
Лучкова И.	Смелее экспериментировать	7
Сикачев А.		
Рюмина И.	За «кулисами» театрализованного интерьера	12
Случевский Ю.	Выше уровень профессионального мастерства	7
Савельева Н.	Художники — строителям 9-й пятилетки	1
Савицкая В.	Гобелен и пространство	3
Страутманис И.	Гобелен и интерьер	3
Стриженова Т.	Гобелен и образ	3
Сыркина Ф.	Ткани и гобелены Наталии Кирсановой	6
Томберг В.	Эстонский дизайн	2
Шеренговая З.	Смотр изделий Художественного фонда СССР	7

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Бесчастнов Н.	Учебные экспедиции студентов	10
Дергилева Е.		
Володько Р.	Сюжетные ковры со Случчины	6
Гуляев В.	Пленум в Коканде	4
Гуляев В.	Собирать, изучать, показывать	8
Данилюк А.	Музей под открытым небом во Львове	6
Дмитриева Т.	Промыслы и торговля	8
Закин Р.	«...Для любителей искусства»	4
Кравина И.	Жостовскому промыслу — 50 лет	9
Консин К.	Художественные изделия «УКУ»	2
Разина Т.	Народное творчество в жизни и культуре	8
Рождаевский К.	Новый этап в развитии народного искусства	8
Рыбаков В.	Макрокосм в микрокосме народного искусства	1,3
Скворцов А.	Народное зодчество Гороховца	10
Микаэлян К.	Детская картинная галерея в Ереване	10
Савицкая В.	Издания по народному искусству	8
Чумаченко Н.	От кустаря к художнику	8
	Заключение дискуссии о семантике	3
	Народные мастера о себе и о своем деле	8
	Разговор в Госплане СССР	8

СЦЕНОГРАФИЯ

Березкин В.	«Царь Федор Иоаннович»	12
Березкин В.	«Под солнцем яростной любви»	12
Васильев А.	Советская сценография сегодня	12
Кельман Л.	«А зори здесь тихие...»	12
Ракитина Е.	Метаморфозы декорации	12
Уварова И.	Истоки народного театра	12
Чернова А.	Зрелище — зрители	12
	Художники театра — съезду	12

ИСТОРИЯ

Бабенчиков М.	Театр Сергея Судейкина	12
Дзудова И.	Забутые фрески	12
Элибарашвили Н.		
В. Р.	Проекторный театр	12
Орлова К.	Мебель середины XIX века	7
Раам В.	Несколько слов о прошлом эстонского искусства	2
Турчин В.	Образ и форма музыкального инструмента	6

ПОРТРЕТЫ

Андронов Н.	Художники о художнике	10
Белокоп А.		
Жилинский Д.		
Захаров Г.		
Шаховской Д.		
Анисимов Г.	Ювелирные композиции Инессы Бешенцовой	6
Вуданова Н.	Художники Г. и Е. Головазовы	4
Воронов Н.	Керамика Рены Цуамер	4
Воронов Н.	Художники экспозиции И. Шошенский и А. Гитберг	6
Гирдзияускайте А.	Декорации и ткани Дали Матайтене	6
Дзантиев А.	Народный ваятель Сосланбек Едзиев	6
Коваленко Г.	Сценическая среда Даниила Лидера	6
Оноров В.	Палитра Серафима Павловского	6
Промет Л.	Эллинон Пийпу	2
Рыбаков В.	В. Василенко — ученый и педагог	6
Синенькая Н.	В традициях казахской керамики	6
Х. К.	Эльги Рееметс	2

ПАНОРАМА МОЛОДЫХ

Каэра Р.	Мастера экспозиции	2
Кума Х.	Дипломы — путевка в жизнь	2
Кюннапу В.	О молодой архитектуре	2
Семенов А.	Архитектурные фантазии Владимира Смирнова	2
Эйнама И.	Молодые прикладники	2

ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО

Аронов В.	ГДР: синтез архитектуры и искусства	9
Вайс Х.	«И помнит мир спасенный...»	5
Данилин В.	«Театр Солнца»	12
Е. Р.	МИТ	12
Жадова Л.	Праздник «Юманите»	1
Жадова Л.	Палитра французских городов	4
Жадова Л.	Новый «FNAC» в Париже	10
Кравченко Н.	Журнал «Sztuka» — театру	12
Лукина М.	Легкость и прочность	7
Паперный В.	Конец «антифункционализма»	6
Соловьев Н.	Новые районы Парижа	10
Турчин В.		
Силин А.	В жанре политкарнавала	1
Эшби Фелисити	На английской сцене	12
Яловенко А.	«Визуалита» метро в Мехико	10

РЕЦЕНЗИИ

Аведова Н.	«Встречи с народными мастерами»	3
Аведова Н.	«Декоративно-прикладное искусство Узбекистана»	7
Алексеев М.	«Художники в дизайне»	9
Афанасьева З.	«Татьяна Пата»	9
Б. Л.	«Керамика и стекло»	1
Бесчастнов Н.	«Деревянная архитектура Томска»	9
Большакова И.	«Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века»	12
Бубнова Е.	«Советский фарфор»	9
Букатова Л.	«Народное искусство монголов»	9
Бусев М.	«Охрана памятников истории и культуры»	7
Земцов С.	«Пьетро ди Готтардо Гонзага»	12
Каковкин А.	«Хачкары»	9
Кельман Л.	«Художник и театр»	12
Кириков Б.	«Федор Шехтель»	4
Мильчик М.	«Каргополь и Каргополье»	4
Немиро О.	«Советское декоративное искусство»	11
Огинская Л.	«А. В. Бабичев — художник, теоретик, педагог»	1
Пармон Ф.	«Народная одежда мордвы»	1
Плигина Г.	«Народное искусство на уроках декоративного рисования»	7
Парсаданов Н.	«Искусство светящихся звуков»	7
Рафаенко В.	«Тропой северных оленей»	7
С. В.	«Вечным сынам Отчизны»	9
Соколов Н.	«Футурология жилища»	11
Уварова И.	«Художник, сцена, экран»	7
Фрумкин А.	«Народная деревянная скульптура Русского Севера»	4
Фрумкин А.	«Искусство народов Африки»	11
Шило В.	«История народного искусства Тувы»	1
Янченко Ю.	«Изготовление художественного стекла»	4
Янченко Ю.	«Сучасна українська майоліка»	4

ВЫСТАВКИ

Алексыс Л.	«Часы разных столетий»	1
Анисимов Г.	Выставка Георгия Якулова	12
Антонов Р.	К 80-летию Варвары Степановой	7
Беслеева Л.	«Советский Север-74»	4
Велигодская Н.	«Украинская народная живопись»	3
Воронов Н.	Две выставки к 30-летию Победы	9
Гайфеджан Э.	Польский гобелен в Закавказье	11
Гордеева О.	«История, культура и быт Исландии»	6
Гаджус А.	Литовская промгرافика	6
Дайн Г.	Игрушки из ГДР	4
Ершова В.	Выставка Владимира Васильковского	9
Журавская Э.	«Музей в музее»	6
Иваненко А.	«Издание П. Кнебель»	6
Ильин М.	Выставка Палеха: ювелирные работы	9
Каплан Н.	Выставка Галины Орловой	9
Крамаренко Л.	Керамика и текстиль Венгрии в Москве	9
Максимов Ю.	Искусство Хохломы	11
Виншевская В.		
Митлянская Т.	Выставка тобольских костерезов	9
Монахова Л.	Выставка финского дизайнера	1
Платонова Ю.	Выставка ювелирного искусства	9
Работнова И.	Выставка тарусской вышивки	9
Рудин Н.	Л. Маяковская — художник по тканям	1
Рюмина И.	Выставка гобелена и керамики в Риге	9
Сакович А.	Народная гравюра и фольклор	7
Тихомирова М.	Выставка Юрия Мунтяна	9
Турчин И.	Выставка в Гренобле	7

СТРАНИЦА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Грибанов С.	Печи древнего Пскова	4
Жолтовский П.	Эмблемы украинских ремесленных цехов	6
Левитин Г.	Театральные эскизы	12
Нормет Д.	Хутор-музей	2
Мужикова Р.	Деревянная скульптура Латгале XVIII—XX вв.	10
Розанцева С.	Светильники XVIII—XIX вв.	7
Самойлов Ю.	Двери и ставни из кованого железа	11
Таварткиладзе И.	Кресла-сакардухи	3
Червяков А.	Оловянные зеркала XVII в.	1