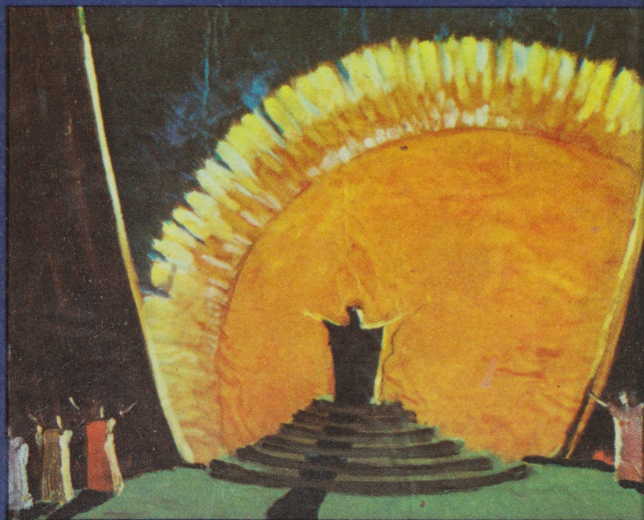


К.А. Хачатурян

# Театрально-декорационное искусство Советской Армении



ТЕАТРАЛЬНО-  
ДЕКОРАЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО  
СОВЕТСКОЙ  
АРМЕНИИ



ОРДЕНА  
ЛЕНИНА  
АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВ  
СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ

---

К.А. Хачатурян

# Театрально- декорационное искусство Советской Армении

очерки

---

## Содержание

Предисловие	5
Введение	6
Очерк 1 Декорационные работы Мартироса Сарьяна и армянское театрально- декорационное искусство 20-х — 50-х годов	15
Очерк 2 Некоторые тенденции развития армянского театрально- декорационного искусства конца 50-х — начала 70-х годов	67
Примечания	132
Список иллюстраций	133

МОСКВА  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО»  
1979



75 С2  
X29

X  $\frac{80102-119}{024(01)-79}$  6-79

© Издательство «Изобразительное искусство». 1979

## Предисловие

В 1978 году исполнилось 150 лет вхождения Армении в состав России, ставшего важной вехой на пути исторического развития армянского народа. Давняя дружба армянского и русского народов как никогда окрепла и развилась в условиях социалистического общества, в единой семье народов, входящих в Советский Союз. Эта дружба выражается и в многочисленных взаимосвязях армянского и русского искусств, оплодотворяющих друг друга своими лучшими достижениями. В этом свете не случайно, что московское издательство подготовило к юбилейной дате вхождения Армении в состав России книгу об армянском театральном-декорационном искусстве. Она принадлежит перу молодого исследователя Карэна Арамовича Хачатуряна.

Очень отраднo, что изобразительное искусство Советской Армении привлекает все большее внимание искусствоведов и исследуется во всех его многообразных разветвлениях, в том числе и в области театральной декорации. Это говорит о росте и развитии самого нашего искусства, которое все более набирает силу и выходит за пределы Армении, приобретая значение для всего советского искусства в целом, равно как и творчество советских художников всех республик имеет значение для Армении. В книге К. Хачатуряна армянское театральное-декорационное искусство рассматривается именно в связях с советским искусством в целом, в свете марксистско-ленинского учения о единстве национального и интернационального в нашей художественной культуре.

В Армении много замечательных театральных художников.

В 1920-е—30-е годы сформировалось творчество М. Сарьяна, Г. Якулова, С. Тарьяна, М. Арутчяна, М. Свахчяна, А. Сарксяна и других художников. Их лучшие произведения стали сейчас нашей классикой. К. Хачатурян изучил их творчество, подробно и с любовью пишет о нем в своей книге (особое внимание уделяя М. Сарьяну) и показывает его значение для наших дней, для молодых художников.

К. Хачатурян пишет также о Х. Есяне, о ныне здравствующих и успешно работающих художниках С. Арутчяне, А. Шакаряне, В. Вартамяне, Г. Вартамяне, А. Чилингаряне и о талантливой молодежи.

К. Хачатурян не только хвалит наших художников, но и критикует недостатки, иногда проявляющиеся в нашем театральном-декорационном искусстве, например одностороннее увлечение условностью, обеднение средств театральной декорации, отсутствие образного начала и другие.

Значение этой работы состоит именно в соединении черт исторического исследования и современной критики. Она дает общую картину армянского театральном-декорационного искусства, содержит творческие портреты художников, анализ конкретных произведений и размышления о путях развития. Приветствуя книгу молодого исследователя, хочется пожелать ему успехов в дальнейшем изучении связей армянского и русского искусства.

Григор Ханджян,  
народный художник Армянской  
ССР, действительный член Академии  
художеств СССР, лауреат  
Государственной премии СССР



## Введение

Данная работа посвящена театрально-декорационному искусству Советской Армении. Но она не претендует на рассмотрение этой области деятельности в творчестве армянских художников в целом. Автор не ставит задачи написания истории армянской сценографии. Здесь даны лишь два очерка, характеризующих, однако, крупнейшие этапные работы армянских художников в театре.

Первый очерк посвящен театрально-декорационному творчеству классика советского искусства Мартироса Сарьяна, которое рассматривается на широком фоне театральной жизни и сценографии 1920-х—50-х годов, второй — характеристике армянского театрально-декорационного искусства конца 1950-х — начала 70-х годов. Такой выбор определяется следующими причинами.

Хотя Сарьян создал в театре не очень много работ, быть может, меньше, чем некоторые другие художники, специально посвятившие себя декорационному искусству, но это выдающийся, ярчайший художник. И дело не только в его исключительной одаренности и неповторимой художественной индивидуальности, а в том, что он выразил определенные типические тенденции искусства того периода, когда он творил. Было бы неверно отрывать творчество Сарьяна от большого отряда талантливых художников армянского театра 20-х—50-х годов. Поэтому автор и предваряет подробный разбор творчества Сарьяна общим очерком армянского театрально-декорационного искусства, в полной мере воздавая должное заслугам других. Но из общей картины вполне правомерно выделить «крупным планом» творчество Сарьяна как художника значительного, яркого и типичного и рассмотреть это творчество самостоятельно и подробно.

Что же касается армянского театрально-декорационного искусства начиная с конца 50-х годов, то этот период интересен поисками, многообразными творческими тенденциями, эстетическими проблемами, которые он выдвигает. И потому он тоже заслуживает самостоятельного рассмотрения, тем более, что во многом этот период продолжается и сейчас, некоторые его недостатки еще не изжиты, а завоевания не полностью оценены, и разговор обо всем этом представляет несомненную актуальность.

Армянское театрально-декорационное искусство является частью советской художественной культуры. Поэтому неверно было бы рассматривать его в отрыве от тех процессов, которые происходили в советском искусстве в целом. Такие ошибки, кстати, порой встречаются в работах, посвященных культуре наших национальных республик: увлекаясь национальным, авторы порою изолируют его от общих процессов развития. Автор данной работы хотел бы избежать подобных ошибок. В армянском театрально-декорационном искусстве много подлинных достижений, непреходящих ценностей. Но вместе с тем оно развивалось под определяющим влиянием всего советского, в особенности русского театрально-декорационного искусства, которое его обогащало и у которого

учились армянские мастера. И в то же время армянское искусство отнюдь не было простым подражанием или провинциальным вариантом русского театрально-декорационного искусства. Оно вполне самостоятельно, национально своеобразно и, более того, в ряде случаев в свою очередь влияло на развитие русского искусства, вносило вклад в русскую культуру. Достаточно напомнить работы Сарьяна, выполненные им в московских театрах: «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (по приглашению К. Станиславского), «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо (по приглашению Р. Симонова).

Разобраться в этом вопросе нам помогает марксистско-ленинское учение о единстве национального и интернационального в искусстве.

Советская культура развивается как социалистическая по содержанию, национальная по форме, интернационалистская по духу. Об этом говорил Л. И. Брежнев в докладе о 50-летию образования СССР: «Наша культура — социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру. Она представляет собой, таким образом, органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей»<sup>1</sup>.

Важно всемерно развивать и поддерживать национальное своеобразие культуры каждого народа, ибо только через это национальное своеобразие каждый народ может полно и свободно себя проявить, создать свою самостоятельную и самобытную культуру. Но не менее важно, чтобы это национальное своеобразие было лишь формой выражения того общего содержания, которым живет весь наш советский народ, строящийся под руководством партии коммунистическое общество. Сейчас, когда культуры всех социалистических наций возмужали и окрепли, на первый план все более выступает борьба за развитие их интернационального социалистического содержания, за усиление связей между народами.

Л. И. Брежнев говорил в докладе на XXV съезде партии: «...у нас сложилась новая историческая общность — советский народ, в основе которой лежит нерушимый союз рабочего класса, крестьянства и интеллигенции при ведущей роли рабочего класса, дружба всех наций и народностей страны»<sup>2</sup>.

В каждой из республик нашей страны происходит прогрессивный процесс интернационализации всей жизни, в том числе культурного развития. Искусство, оставаясь национальным, все более выходит на все-союзную арену; в нем усиливаются интернациональные черты, возрастает значение качеств, присущих всему советскому искусству.

Искусство, в том числе театрально-декорационное, участвует в формировании, укреплении и развитии новой исторической общности — советского народа. Оно является тем даром, который каждый народ привносит в общую сокровищницу советской социалистической культуры.

Национальное своеобразие искусства складывается из особенностей труда и быта народа (во многом диктуемых окружающей его приро-



дой), из неповторимых черт его психического склада и национального характера, из традиций национальной культуры и народного творчества. Общим же является социалистическое содержание искусства, его коренная органическая связь с задачами строительства коммунизма, коммунистическая идеология и единый творческий метод всего советского искусства — социалистический реализм.

Путь к созданию единой культуры коммунистического общества лежит через расцвет культуры каждого народа. Но интенсивное развитие национально самобытных культур при социализме ведет не к отчуждению их друг от друга, а к единству и укреплению их интернациональной общечеловеческой основы. Поэтому в наши дни особенно важное значение приобретает взаимодействие национальных культур, их взаимовлияние и взаимообогащение. Рост всей культуры в целом связан и с более интенсивным развитием всех национальных культур, и с усилением их единства, расширением связей, взаимного обмена опытом.

В Программе КПСС сказано: «Придавая решающее значение развитию социалистического содержания культур народов СССР, партия будет содействовать их дальнейшему взаимообогащению и сближению, укреплению их интернациональной основы и тем самым формированию будущей единой общечеловеческой культуры коммунистического общества. Поддерживая прогрессивные традиции каждого народа, делая их достоянием всех советских людей, партия будет всемерно развивать новые, единые для всех наций революционные традиции строителей коммунизма»<sup>3</sup>.

Эти положения должны быть исходными при исследовании искусства любой республики, в том числе армянского театрально-декорационного искусства.

Стремясь в данной работе руководствоваться общими положениями марксистско-ленинской эстетики о единстве национального и интернационального в социалистическом искусстве, автор пытался применить их к исследованию армянской художественной культуры, такой своеобразной отрасли ее, как театрально-декорационное искусство. Поскольку речь идет о конкретных явлениях художественного творчества, важно исходить в их анализе из понимания специфики данного рода искусства. О его природе тоже целесообразно сказать несколько слов во введении.

Театрально-декорационное искусство представляет собою особую отрасль деятельности, возникающую как бы на перекрещивании театра и изобразительного искусства. Оно не является вполне самостоятельным видом художественного творчества, а представляет собой скорее один из компонентов, одну из сторон синтетического искусства театра, где работа художника подчинена спектаклю, сценическому действию. Но хотя созданные театральным художником образы и обретают свою подлинную жизнь лишь в сценическом представлении, во взаимодействии с игрой актеров, они воздействуют на зрителя средствами изобразительного искусства и несут глубокое идейно-эмоциональное содержание.

Прав В. Ванслов, писавший в книге, посвященной творчеству театрального художника С. Вирсаладзе: «В двойственной природе театрально-декорационного искусства, принадлежащего одновременно и театру и изобразительной художественной культуре, заключена его своеобразная прелесть, особое обаяние. Такого слияния изображения с действием не имеют другие виды искусства. В театральном действии декорации как бы одухотворяются и оживают. Зрители воспринимают их в приподнятой обстановке сценического представления, когда изображение наполняется особым поэтическим смыслом, включается в широкую и сложную систему переживаний, мыслей, жизненных ассоциаций. Эстетическое воздействие воспринимаемых картин тем самым повышается, становится особенно значимым. Выдающиеся художники используют эти неповторимые возможности театрально-декорационного искусства, чтобы о многом сказать зрителю. Сказать и о произведении, которое идет на сцене, и о его значении в современной действительности, и о смысле искусства и жизни вообще. Воплощая свои идейно-образные концепции, они создают работы, приобретающие значение высокого, подлинного творчества, могущие доставить огромное эстетическое наслаждение. При этом театральные художники нередко оказываются на передовой линии современного искусства, развивают его прогрессивные принципы и создают произведения, имеющие существенное значение во всей художественной культуре в целом»<sup>4</sup>.

Советская художественная культура ныне столь развита и богата, что театрально-декорационное искусство (или, как его теперь иногда называют, сценография), рядом с искусством монументальным и станковым, рядом с памятниками и мемориальными ансамблями, картинами и скульптурами, книжными иллюстрациями и графическими сериями может показаться чем-то незначительным и второстепенным. Но это не так. Если учесть, что в нашей стране около шестисот театров и на их спектаклях ежегодно бывает свыше ста миллионов зрителей, то станет очевидной огромная роль этого рода деятельности в идейно-эстетическом воспитании народа и формировании его вкуса. Сегодня художник наряду с актером и режиссером является равноправным участником не только театрального спектакля, но и кинофильма и телеспектакля. От него требуется творческое истолкование воплощаемого произведения средствами изобразительного искусства, высокая профессиональная культура.

О развитии армянского театрально-декорационного искусства будет идти речь в основном тексте очерков. Во введении же мы предварим рассмотрение его общим взглядом на смежные с ним и существенно повлиявшие на него области деятельности, то есть скажем немного о развитии армянского театра и армянской живописи.

В своей замечательной книге «Две тысячи лет армянского театра» профессор Георг Гоян показал, что армянский театр возник в древнейшие времена и прошел с армянским народом через всю его трудную и многострадальную историю. К моменту Октябрьской революции армян-



ский театр, однако, переживал упадок. Это было вызвано как тяжелыми обстоятельствами жизни армянского народа (двойной — национальный и социальный — гнет, геноцид и т. д.), так и упадническими тенденциями, коснувшимися всего искусства России предреволюционной поры.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла для искусства новые возможности подъема и расцвета, определила единство его с народом, которое служит необходимым условием и питательной почвой для развития художественного творчества. Коммунистическая партия направила в общее социалистическое русло все животворные источники становления и развития новой культуры освобожденных народов. Спустя три года после победы революции в России в Армении также была установлена Советская власть и начался новый этап в развитии искусства. И уже первые годы были ознаменованы его высочайшим подъемом. Это было время, когда создавались стихи Егише Чаренца, музыка Александра Спендиарова, вынашивались архитектурные планы Александра Таманяна, рождались великолепные полотна Мартirosa Сарьяна. В 1922 году был создан Первый государственный театр Армении (в 1937 году ему было присвоено имя Г. Сундукяна), который возглавил режиссер Л. Калантар.

Двадцатые годы в армянском театре это период брожения, проб и исканий, нащупывания верного пути. Постановки вполне традиционные соседствовали с новаторскими. Армянский театр стремился усвоить достижения и Станиславского, и Мейерхольда, и Вахтангова. Было немало неоправданных «левых» увлечений, а с другой стороны — этнографизм, пассивное подражание прошлому.

Вместе с тем театр стремился отразить масштабность изображаемых на сцене событий, передать их историческую значимость. Каковы бы ни были блуждания и ошибки, определяющую роль играло стремление ответить на потребности времени, найти пути к новому, советскому зрителю, принять активное участие в строительстве социализма.

Постепенно формалистические тенденции преодолевались, их несостоятельность в свете задач социалистического строительства становилась все более очевидной. Театр находил пути к созданию образа нового человека, к психологическому раскрытию характеров, к верному истолкованию идеи драматурга, к созданию исторически достоверной среды и правдивых массовых сцен.

В 30-е годы в нашем искусстве, в том числе и в театре, победил социалистический реализм. На сценах упрочилась советская драматургия. Ее правдивое, глубокое истолкование стало основной задачей театральных коллективов. В интерпретации классики главным стало не ее вульгарное осовременивание и искусственная модернизация, столь распространенные в 20-е годы, а выявление ее правды, ее гуманистических основ, созвучных нашему обществу. Центральной творческой фигурой спектакля стал актер, создающий глубоко психологический образ. В постановках Л. Калантара, А. Бурджальяна, В. Аджемяна, А. Гулакяна,

В. Вартаняна и других режиссеров утверждалось учение Станиславского, проводились его реалистические принципы. В эти годы было поставлено немало спектаклей, ставших крупными достижениями армянской театральной культуры.

Пути поисков, но не отказываясь от завоеваний, развивался армянский театр также и в 40-е—50-е годы. Немало интересных постановок создал В. Аджемян, который возглавил Театр имени Г. Сундукяна. Среди них армянская, русская и зарубежная классика, пьесы современных авторов, в особенности многие произведения новой армянской драматургии.

В послевоенные годы количество театров в Армении увеличилось. Появилось много новых имен талантливых авторов, режиссеров, художников. Развивается национальная драматургия, на сценах армянских театров ставятся произведения драматургов братских народов Советского Союза.

Армянский театр развивается вместе со всем советским театральным искусством. С конца 50-х годов его захватывает новая волна поисков, стремление к расширению выразительных средств, к углублению возможностей реалистического творчества. Активно дискутируется проблема условности, и споры вокруг нее оказали немалое влияние на работу театральных режиссеров и художников. Достижения нередко сопровождаются издержками, возникают ложные тенденции. Случались попытки неоправданного возрождения того, что закономерно было преодолено и отброшено в 20-е годы. Иногда возникала недооценка достижений 30-х годов. Но в целом театральное искусство развивалось по прогрессивному пути, накапливало новые достижения, углублялось единство его со всем советским искусством.

Аналогичные процессы происходили и в истории армянской живописи. Обретя в Советской Армении свою родину, в нее сразу после установления Советской власти стали съезжаться армяне со всех концов России, а также из других стран мира.

М. Сарьян, А. Таманян, Г. Гюрджян, Ф. Терлемезян, Е. Татевосян, А. Сарксян, М. Арутчян, С. Степанян, С. Аракелян, С. Агаджанян, А. Коджоян, А. Урарту и другие по праву считаются зачинателями изобразительного искусства Советской Армении.

В 1923 году возникает Общество работников изобразительных искусств Армении. Его возглавляли М. Сарьян и А. Таманян. В 1926 году открывается филиал АХРР (его возглавляли сначала Г. Гюрджян, а затем А. Сарксян).

В 20-е годы начинается новый расцвет замечательной живописи Сарьяна. Армянское искусство завоевывает новые рубежи. Появляются индустриальные пейзажи Г. Гюрджяна, произведения на историко-революционную тему (например, «Расстрел коммунистов в Татеве» А. Коджояна и другие). Пейзажи Е. Татевосяна, жанровые картины С. Аракеляна, портреты С. Агаджаняна вносят значительный вклад в армянскую художественную культуру.

Движение армянской живописи 20-х годов это тоже, как и в театре, движение к социалистическому реализму, к сближению с новой советской действительностью. Оно совершалось в преодолении всего того, что этому мешало, происходило в борьбе с формалистическими тенденциями, с попытками заменить станковую картину производством вещей, с разного рода «левыми» увлечениями. Художественная жизнь отличалась большой сложностью, противоречивостью, но в ней обнаруживалась ясная закономерность — становление и утверждение социалистического реализма. В творчестве ряда художников исчезали тенденции одностороннего декоративизма и стилизации, оно наполнялось жизнью и образами современной действительности.

Новый период в развитии армянской живописи начинается после исторического постановления Центрального Комитета партии «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932). Советские художники объединились в творческие союзы на единой принципиальной основе социалистического реализма. Напряженные творческие искания 20-х годов завершаются окончательной победой и утверждением метода социалистического реализма.

Это привело к подлинному расцвету армянской живописи. В этот период созданы выдающиеся пейзажи и тематические картины, портреты и театрально-декорационные работы Мартироса Сарьяна. Расцветает пейзаж в творчестве Г. Гюрджяна, С. Аракеляна и А. Коджояна. Нового человека, ударника социалистического строительства, коллективиста и энтузиаста, запечатлели глубоко реалистические портреты С. Агаджяна. Значительные картины создают М. Абемян, А. Чилингарян, М. и Е. Асламазян и другие.

Эти достижения были продолжены и в период Великой Отечественной войны. Впервые выступают художники, в дальнейшем сыгравшие значительную роль в развитии армянской живописи: Д. Налбандян, О. Зардарян, Э. Исабекян и другие.

Особенно бурный период армянская живопись переживает в 50-е—60-е годы. Теперь уже не только творчество М. Сарьяна, но и вся армянская живопись выходит на всесоюзную арену. На всесоюзных выставках советского искусства ей принадлежит почетное место. Окончательно складывается национальная школа, укрепляется связь художников с жизнью всего советского народа.

В это время продолжается развитие и пейзажа, и портрета, но особое значение приобретает сюжетно-тематическая картина. Здесь надо отметить работы О. Зардаряна, Г. Ханджяна, Д. Налбандяна, А. Коджояна. В героико-романтическом духе трактуют национальную историю полотна Э. Исабекяна. В творчестве М. Абемяна, Х. Есяна развивается пейзаж. Радостные натюрморты пишет М. Асламазян. Новые высоты, ставшие гордостью всего советского народа, завоевывает творчество М. Сарьяна.

Период с конца 50-х годов до наших дней характеризуется усилением многообразия армянской живописи. Появляется много новых имен, воз-

растает значение искусства в самых различных областях нашей жизни. Патриарх армянской живописи — Мартирос Сарьян продолжает оказывать на ее развитие огромное влияние. Под его определяющим воздействием расцветает творчество М. Абегяна, М. Асламазян, О. Зардаряна, М. Аветисяна. Иными путями идут Г. Ханджян, С. Мурадян и другие художники, прибегающие к большей сдержанности цветовой гаммы. В их произведениях меньшее значение имеет декоративность, большее — рисунок и моделировка форм. Все это говорит о многообразии путей развития искусства, об углублении социалистического реализма, о чутком следовании художественного творчества за развитием жизни.

Разумеется, сказанное не претендует на общий обзор армянского театра и армянской живописи. Мы лишь хотели напомнить об основных этапах и именах, указать на общность пути и некоторых творческих проблем, выдвигаемых развитием самой советской действительности. Ибо армянское театральное-декорационное искусство нельзя понять без «соседей», без родственных ему искусств театра и живописи, которые влияют на его сложение и определяют его пути.

Развитие армянского театральное-декорационного искусства неотделимо от развития армянского театра и живописи, с одной стороны, от всего советского, в первую очередь русского, театральное-декорационного искусства, — с другой. Оно — одна сторона или грань общих процессов армянской, более того, — всей советской художественной культуры.

В исследовании тех явлений армянского театральное-декорационного искусства, которые положены в основу настоящей работы, автор опирался на достаточно большую литературу.

Это прежде всего литература по общим вопросам эстетики, в частности по проблеме национального и интернационального, без которой, по убеждению автора, невозможно выработать верный подход к познанию сущности происходящих процессов, к пониманию места армянского театральное-декорационного искусства во всей советской художественной культуре.

В книге затрагиваются проблемы сущности и специфики театральное-декорационного искусства, его роли в достижении художественной целостности спектакля, его соотношения с другими отраслями художественной деятельности. Поэтому большую роль в подготовке данной работы сыграли труды, посвященные общим проблемам театральное-декорационного искусства, а также исследованию его конкретных явлений, проливающих свет на его основы. Это работы М. Пожарской, В. Ванслова, В. Березкина, Ф. Сыркиной, Е. Костиной, Е. Ракитиной, Е. Луцкой и других искусствоведов.

Широко использована также литература по армянскому театру и изобразительному искусству. Здесь следует выделить прежде всего труды Г. Гояна и С. Ризаева по вопросам театра, Т. Измайловой и М. Айвазян по вопросам живописи, а также соответствующие разделы в общих трудах по истории советского театра и изобразительного искусства.



Наконец, особая роль принадлежит трудам армянских ученых, с которыми непосредственно перекликается тема данной работы. Здесь прежде всего необходимо отметить книгу Л. Халатяна «Сарьян и театр», ряд обзорных и монографических статей, предисловия к каталогам нескольких выставок и другие работы об армянском театрально-декорационном искусстве этого исследователя. В предисловии к каталогу выставки «Художники театра и кино» (Ереван, 1966) Л. Халатян дал первый общий обзор развития армянского театрально-декорационного искусства в советский период. Следует сослаться также на диссертацию А. Кочаряна «Творческое содружество режиссера и художника в советском армянском драматическом театре».

Ряд сведений автор почерпнул из музыковедческих работ, посвященных армянскому музыкальному театру, в частности из обстоятельной книги «Армянский музыкальный театр» Г. Тигранова.

Опираясь на указанные труды, автор данных очерков вместе с тем стремился по-своему, с одной стороны, раскрыть своеобразие творчества художников и их конкретных произведений, с другой — дать более или менее цельное понимание происходивших процессов.

Не пытаясь дать здесь целостную историю армянского театрально-декорационного искусства хотя бы даже в один какой-то период, автор вместе с тем надеется, что сделанные им наблюдения и обобщения помогут написанию истории многонационального советского театрально-декорационного искусства, которая является делом коллективного труда искусствоведов и театроведов и несомненно будет создана в будущем. В качестве подготовительной работы, которая, быть может, в чем-то поможет решению этой сложнейшей задачи, автор и рассматривает данную книгу.

## Декорационные работы Мартироса Сарьяна и армянское театрально-декорационное искусство 20-х—50-х годов

---

Данный очерк посвящен театрально-декорационному искусству Мартироса Сарьяна, крупнейшего армянского художника с мировым именем. Он сыграл огромную роль в развитии не только армянского театрально-декорационного искусства, но и всего советского искусства, стал классиком, гордостью советской художественной культуры.

Первые театральные эскизы Сарьяна созданы в 1921 году, его последняя работа в театре осуществлена в 1956 году. За 35 лет Сарьян сделал в театре в количественном отношении сравнительно немного — всего 14 работ, из которых не все осуществлены. Но значение этих работ очень велико.

Можно сказать, что в период 20-х — первой половины 50-х годов Сарьян прошел с армянским театром весь его путь. Работы Сарьяна явились ярким, нередко высшим выражением типических тенденций театрально-декорационного искусства этого времени. И в качестве таковых они могут быть рассмотрены самостоятельно.

Но чтобы яснее было их общее значение, мы кратко охарактеризуем развитие армянского театрально-декорационного искусства в период, когда творил Сарьян. Его творчество — вершина, но вершина в высокой цепи гор, пики которых разнообразны по характеру и форме. В этот период в армянском театрально-декорационном искусстве работало много художников, которые вносили весомый вклад в общее дело.

Искусство 20-х годов в Армении, как и в России и во многих других республиках, было шумным и пестрым. В нем переплетались и нередко ожесточенно боролись между собой самые различные, иногда противоположные творческие тенденции, отражающие многообразие группировок и эстетических платформ.

Правда, от очень многих работ театральных художников того времени ничего не сохранилось. Эскизы декораций, макеты и даже фотографии до нас не дошли; в рецензиях мы находим либо самые скудные упоминания о художественном оформлении, либо не находим вообще ничего. Все это, конечно, очень затрудняет изучение театрально-декорационного искусства Армении 20-х годов. Л. Халатян указывает на целый ряд значительных произведений крупных мастеров (А. Таманяна, К. Алабяна, Е. Татевосяна, З. Симоняна, Е. Левханяна и других), о которых мы сегодня ничего не можем сказать.

И тем не менее сохранившиеся сведения об отдельных постановках позволяют представить общие тенденции развития. Тем более, что тенденции эти были едины с развитием других искусств и во многом совпадали с тем, что происходило в театре и в живописи.

Увлечение части режиссеров и художников театром Мейерхольда вело к тому, что перенимались не только сильные, но и слабые стороны творчества этого мастера. На сцены театров проникал конструктивизм. Он заменял реалистическую театральную живопись отвлеченными конструкциями, которые нередко давали интересную планировку сценического пространства и создавали внешние условия для актерской игры и оригинальных мизансцен, но часто изгоняли из театра живой образ, лишали декорации изобразительной наглядности, эмоциональности и выразительной силы.

В декорациях С. Аракеляна к пьесе «Идол Тарквин» С. Поливанова в Государственном театре Армении (1923<sup>5</sup>, режиссер А. Харазян) «сходились и налагались друг на друга причудливые геометрические конфигурации, издали напоминающие мрачные катакомбы. Это было очень похоже на кубистическую живопись, но было в них нечто фантастическое, иррациональное... Но оформление не было абстрактным и бессмысленным... оно было живописным и эмоциональным, противопоставленным сухому лаконизму конструктивизма»<sup>6</sup>. Это свидетельствует о том, что уже в те годы отдельные художники стремились соединить конструктивные и живописные начала в декорации.

В «Адвокате Патлене», поставленном Л. Калантаром в том же театре (1923), режиссер фактически отказался от декорации. Игра шла в сукнах, в современных костюмах, зато на актерах были причудливые, шаржированные парики. Пьеса искусственно осовременивалась. Это было типично для «левых» увлечений того времени.

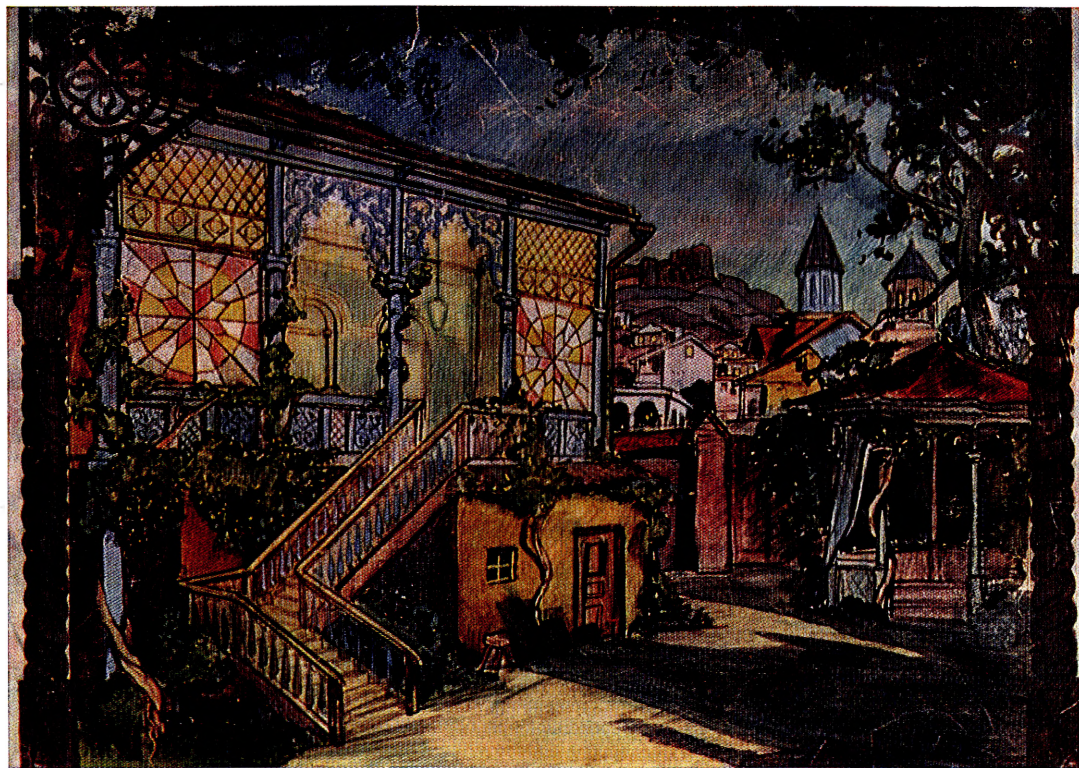
В «Учителе Бубусе» А. Файко (1925, режиссер Л. Калантар) декорации С. Аладжалова были решены в духе плаката и шаржа. Они преследовали агитационные цели, но не давали образа реальной среды действия. Издержки конструктивизма в таких постановках сказывались особенно сильно.

Большую роль сыграли в армянском театре 20-х годов художники Г. Якулов и С. Тарьян.

Г. Якулов начал свою деятельность еще до революции, был близок к журналу «Золотое руно», выставлялся на выставках «Мира искусства» и «Союза русских художников», дружил с бубнововалетцами. Путь Г. Якулова в театре начался в 1918 году сотрудничеством с А. Таировым в Камерном театре, где Г. Якулов создал несколько блистающих остроумием и выдумкой спектаклей. Г. Якулов участвовал в организации армянской студии в Москве, руководимой С. Хачатуровым, а в 20-е годы оформлял спектакли и в Ереване.

Г. Якулов — художник темпераментный и яркий, обладавший безудержной фантазией и чувством театральности. Его декорации, легкие и архитектурные, всегда поражали своей изобретательностью. Он обладал острым чувством современности и говорил: «Все века лежат в сегодня».

В армянском театре Якуловым созданы две постановки: «Венецианский купец» В. Шекспира (1926) и «Кум Моргана» А. Ширванзаде (1927).



В «Венецианском купце» (режиссер А. Бурджальян) Якулов стремился выявить рациональное зерно конструктивизма, сочетая архитектурное решение декораций с их образностью. На сцене стояли две разновысотные площадки, одна из которых в условной форме изображала дом Шейлока, а другая — дом Порции. Эти архитектурные сооружения олицетворяли два разных общественных слоя Венеции. Между ними проходила улица, завершавшаяся венецианской колонной с эмблемой города.

Пьеса «Кум Моргана» А. Ширванзаде (режиссер А. Бурджальян) была посвящена армянской эмиграции в Париже. Здесь художник передал богемный дух парижских кафе, изобразил улочки у подножия Мон-мартра в Париже. Художник прибег к интересному зрительному эффекту, вмонтировав в декорации зеркала, в которых отражался зрительный зал и создавалось впечатление толпы, наполняющей кафе.

Г. Якулов был большим мастером театрального костюма. Он называл костюм психологическим и стремился выразить в нем характер персонажа. Но никогда не дублировал бытовые костюмы, а всегда делал их острохарактерными и театральными.



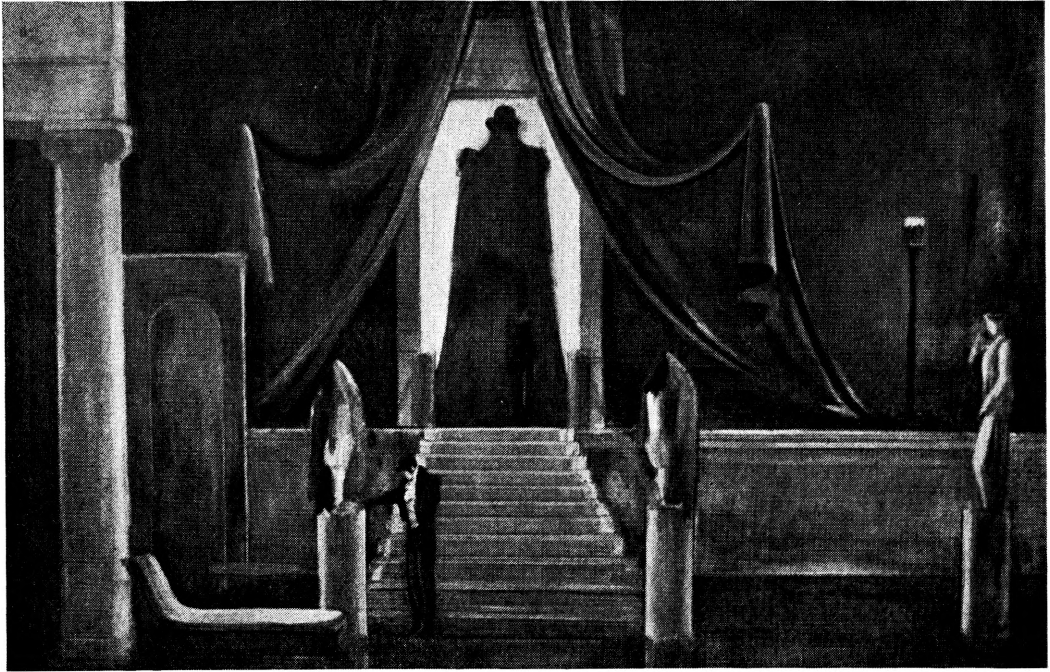


С. Тарьян — художник, глубоко и органично чувствовавший драматургию Г. Сундукяна. Он ярко и поэтично оформил постановки его основных пьес: «Хатабала», «Пэпо», «Разоренный очаг». Он работал преимущественно с режиссером А. Гулакяном.

К концу 20-х годов относится его постановка пьесы «Хатабала» Г. Сундукяна, где оформление броскими, красочными формами во многом напоминало вахтанговскую «Турандот». (Художник возвратился к «Хатабала» в 40-х годах, но в этом случае оформление спектакля было повествовательно-достоверным.) Основные работы С. Тарьяна связаны с периодом 30-х годов, когда произошел решающий поворот от конструктивизма к живописной декорации. Это было связано с победой реализма, со стремлением воссоздать в театре достоверную жизненную среду.

Л. Халатян справедливо отмечает, что в процессе общего развития армянского театрально-декорационного искусства «художник постепенно активизировал свои позиции, переходя от простого «декорирования» к самостоятельному творчеству, к определению средствами пространственных искусств формы и идеи целого спектакля»<sup>7</sup>.

При постановке пьесы «Наполеон Коркотян» Д. Демирчяна (1934) С. Тарьян увлекся подробностями быта, детальным изображением реальной среды. Но в его декорациях не было никакого натурализма. В этой сатирической комедии режиссер и художник прибегли к нарочитой гиперболизации в целях социального разоблачения отрицательных персонажей. Двухэтажная конструкция изображала деление на верхний мир господ и нижний мир угнетенных. Сценическое обрамление портала было названо одним из критиков «гастрономическим натюрмортом»: там изображались обильные яства. В декорациях использовались ост-



рые метафоры. Например, на ветви дерева, напоминающей руки, был повешен фонарь в виде месяца и т. п.

С деятельностью А. Гулакяна, режиссера реалистических устремлений, связано в 30-е годы также творчество видного армянского художника М. Арутчяна. Он начал работать еще в 20-е годы, но теперь его талант полностью созрел и расцвел. Им оформлены пьесы самых различных жанров и тем.

В «Первой Конной» Вс. Вишневского (1930) и «Фосфорическом сиянии» Д. Демирчяна (1932) рассказывалось о крушении старого мира, о революционной деятельности масс. В этих постановках были черты некоторой плакатности, увлечения конструктивизмом.

В «Шах-наме» М. Джанана (1935) художник передал колорит сказочного Востока, использовал черты персидской миниатюры. В ярких красках и некоторой помпезности декораций было нечто «оперное».

В «Женитьбе Фигаро» П. Бомарше (1933) в полной мере раскрылось живописное дарование Арутчяна, он тонко воссоздал французские интерьеры и парки стиля рококо. Следует оценить самостоятельность этой работы художника, выполненной после знаменитых декораций А. Головина к мхатовскому спектаклю К. Станиславского, но ни в чем не похожей на них. Критика отмечала чувство эпохи, гармоничность решения, высокую живописную культуру данной работы М. Арутчяна.

М. Арутчян принимал также участие в оформлении ряда спектаклей музыкального театра. Наиболее значительными являются декорации к опере «На рассвете» («Лусабацин») А. Степаняна (1938). Это произведение историко-революционной темы посвящено восстанию армянского народа против дашнаков в 1920 году. Здесь художник целиком отказался от плакатно-конструктивистского метода оформления современных произведений и создал очень красивые декорации, решенные живописно-объемным методом, изображающие армянскую природу, уголки армянских селений. Красота родного пейзажа играет здесь роль фона народной жизни.

Качества выдающегося живописца, высокая общая культура, знание истории, внимательное отношение к режиссерскому замыслу — все это позволило М. Арутчяну дать глубокие психологические решения в постановках классики (в частности, Шекспира). Систематическая работа Арутчяна над классикой привела к такой великолепной постановке более позднего времени, как «Маскарад» М. Лермонтова (1949, совместно с В. Варганяном).

Режиссер А. Гулакян и художники освободили сцену от излишней нагроможденности, от подробного изображения петербургской эпохи и предложили свое, более условное решение в мягких, драпировочных формах, с применением некоторых архитектурных деталей, характерных для той эпохи.

На занавесе была изображена огромная маска. Когда занавес раздвигался, создавалось впечатление, что на сцене обнажается подлинная сущность жизни, спрятанная под этой маской. Такое решение соответствовало режиссерскому «зерну» спектакля. В нем герой лермонтовского «Маскарада» Арбенин трактовался как человек, презирующий пустое светское общество, но бессильный вырваться из него и, в конечном счете, становящийся его жертвой.

Удачно найденный общий цвет спектакля (фиолетовый с гаммой его оттенков) в сочетании с лаконичными декоративными формами создавали своеобразную сценическую атмосферу. Это монолитное художественное оформление нашло признание не только в республике, но и у театральной общественности Москвы.

Отлично умея создавать живописные иллюзорные декорации, М. Арутчян вместе с тем в ряде произведений не чуждается символических деталей. Так, в постановке «Свадьбы Кречинского» А. Сухово-Кобылина (1935) в оформлении доминировали огромные игральные карты, в «Маскараде» аналогичную роль играла маска на занавесе. И все-таки подлинная стихия М. Арутчяна — реалистическая живопись, которая дала в театре свои замечательные плоды.

Говоря о работах С. Тарьяна и М. Арутчяна, расцвет творчества которых начался в 30-е годы, мы вместе с тем коснулись и некоторых их работ 40-х годов, созданных в военное и даже послевоенное время. Об этих периодах в армянской художественной жизни следует сказать особо. Мы выделяем период, начавшийся в искусстве в конце 50-х годов





как особый, новый, современный период. В этом смысле мы вправе отличать его от всей предшествующей истории, обоснование чему было дано во введении и будет еще дополнено во второй главе. Но это не значит, что весь период 20-х—50-х годов однороден. В нем, в свою очередь, выделяется несколько этапов.

Во-первых, это «двадцатые годы» (точнее: 1922—1931, от образования СССР до постановления ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» в апреле 1932 года). Это время брожения и поисков, преодоления «левых» увлечений, становления социалистического реализма. Во-вторых, «тридцатые годы» (точнее: 1932—1941, от Постановления до начала Великой Отечественной войны). Это период, когда в общественной жизни победил социализм, а в искусстве — реализм, период первой зрелости и расцвета национальной культуры. В-третьих, годы войны (1941—1945), отмеченные особым напряжением культурной жизни, подъемом гражданственности и патриотизма. В-четвертых, послевоенный период — 10—15 лет, период, во многом переломный, когда завоеванные традиции продолжались и развивались, но уже подготавливались новые тенденции, определившие современный этап, начавшийся в конце 50-х годов.



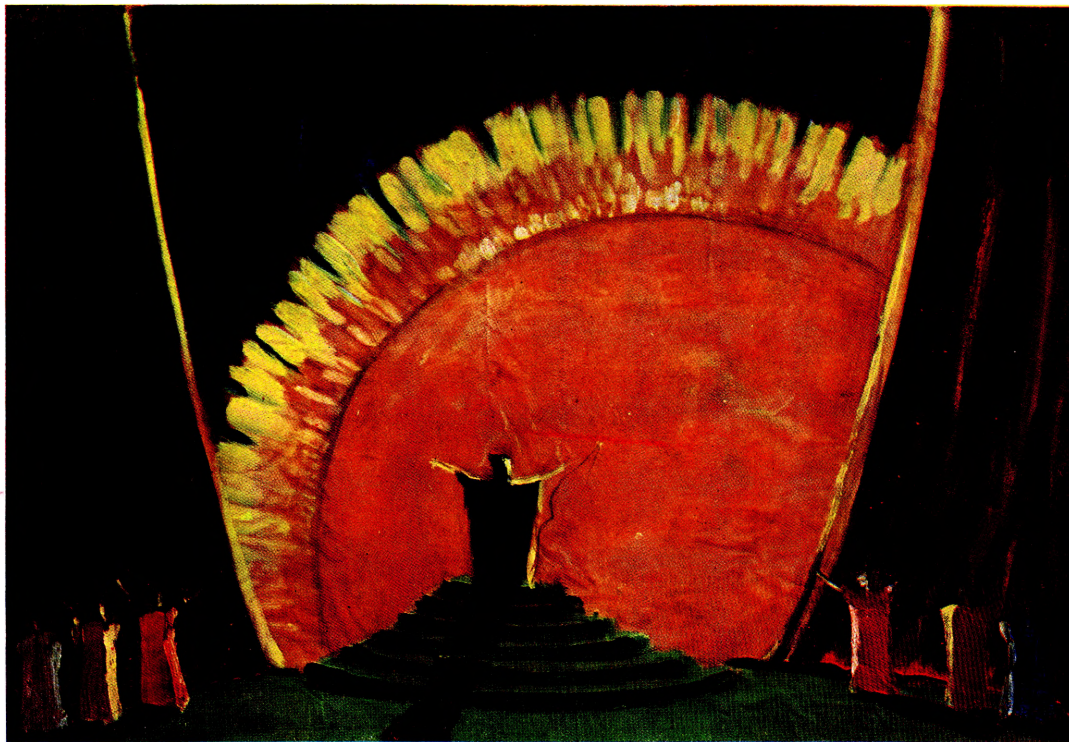
О 20-х и 30-х годах основное мы уже сказали (повторяем, что данная работа не претендует на полноту картины, а лишь на выделение главных тенденций). Скажем теперь о военном и послевоенном этапах.

В годы войны, несмотря на условия, трудные для творчества, армянское искусство жило интенсивной жизнью, а в некоторых областях даже испытало подъем и дальнейшее развитие. Это относится к плакату, политической карикатуре, отчасти к историческому жанру в станковой живописи. Это относится также и к театру.

Гражданская активность, публицистическая страстность пьес на современную тему стимулировала художников. В годы войны в оформлении театральных спектаклей участвовали и немало преуспели М. Арутчян, К. Минасян, А. Мирзоян, Х. Есаян, П. Ананян, А. Чилингарян, М. Свахчян, А. Сарксян и другие.

В произведениях на историческую тему, таких, как «Геворк Марзпетуни» А. Качжворяна по Мурацану (1941), «Ара Прекрасный» Н. Заряна (1946), раскрывался и патриотизм сегодняшнего дня. В образах родной природы и истории, воссозданных на сцене художниками, утверждалось непобедимое могущество, богатырская сила духа народа. Но особенное значение, конечно, имели постановки современных пьес. В эти годы на





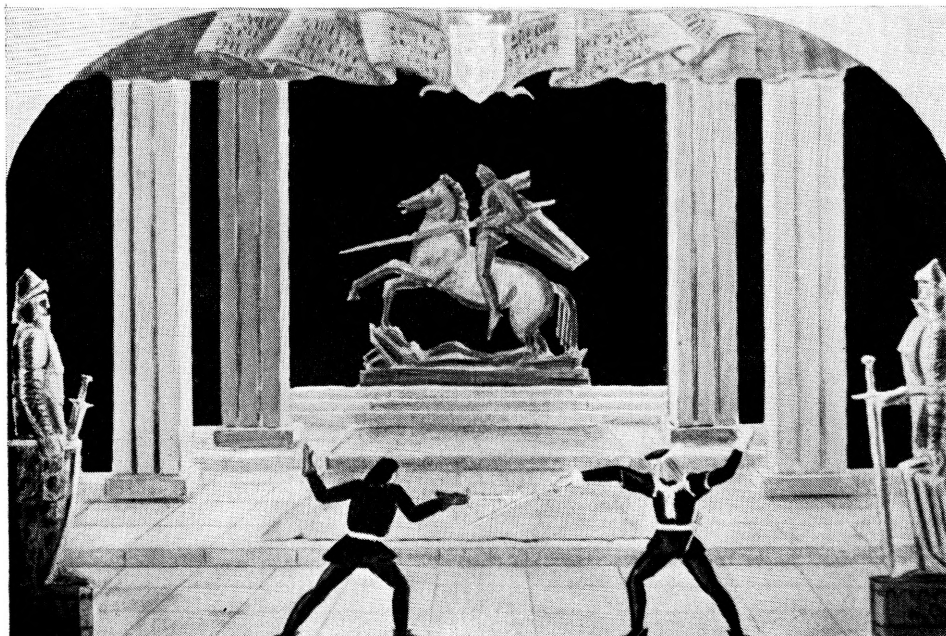
армянской сцене идут русские пьесы о войне, получившие отзвук во всей стране («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова), и создается немало новых произведений армянской драматургии, которые были живым, трепетным откликом на современные события и своей актуальностью захватывали зрителей.

Крупным событием в жизни армянского театра стали современные армянские пьесы, поставленные в театрах имени Г. Сундукяна и имени А. Мравяна режиссером В. Аджемяном в содружестве с художником М. Свахчяном. Яркое дарование М. Свахчяна расцвело в военные годы, особенно в пьесах на современную тему.

В оформлении спектакля «Страна родная» Д. Демирчяна (1945) было заметно стремление к бытописанию, к документальной точности, подробности деталей. Сила декораций М. Свахчяна заключалась в психологизме, умении создать настроение, соответствующее состоянию действующих лиц, эмоциональному характеру сцены.

Эти же качества проявились и при постановке пьесы «Монастырское ущелье» В. Вагаршяна (1945). Декорации тонко, достоверно и выразительно рисовали затерянное в горах село с домиками, прилепившимися к суровым скалам.

А. Сарксян 7. Эскиз декорации к трагедии В. Шекспира  
«Гамлет»  
1941



Огромный успех имел долго не сходивший со сцены спектакль «Утес» В. Папазяна (1944). Это историческая пьеса о развитии революционного движения в Армении, о пробуждении классового самосознания армянского крестьянства. В годы войны она звучала как утверждение социального строя, за который боролись и который теперь защищали от врагов. И декорации М. Свахчяна снова создавали живой образ Родины. Их реалистическая конкретность, бытовая достоверность не противоречили, а, наоборот, давали основу их обобщающей силе. В полной мере проявилось здесь и присущее М. Свахчяну умение связывать характер декорации с психологическим состоянием героев, создавать эмоциональную атмосферу, созвучную действию.

Глубоко гуманистический смысл приобрели в годы войны постановки классики. Яркой совместной работой М. Свахчяна с режиссером В. Аджемяном явилась «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (1944). В постановке были использованы принципы шекспировского театра «Глобус». У порталов находились двухъярусные ложи, в которых сидели куклы, изображавшие зрителей того времени, а по краям зеркала сцены — стилизованные дверцы с балкончиками. Быстро менялись задники, изображавшие место действия, и при этом, как и в театре Шекспира, спускались таблички с обозначавшими его надписями.

Несмотря на элементы стилизации, спектакль получился очень живой и веселый.

Иной характер имело оформление пьесы «Ара Прекрасный» Н. Заряна (1946, режиссер В. Аджемян).

Декорации «Ара Прекрасного» — пьесы, посвященной далекому прошлому Армении, — имели монументальный, героико-романтический характер. Мирной, цветущей Армении противопоставлялось мрачное восточное царство, где гигантские статуи богов подавляли человека. Символическое противопоставление двух миров отражало «зерно» режиссерского решения спектакля. А в финале на заднем плане всходило огромное солнце, к которому обращались надежды страны и народа. Видный армянский скульптор А. Сарксян в театре работал эпизодически и создал немного, но творчество его оставило яркий след. В 1934 году совместно с М. Арутчяном Сарксян оформил имевший огромный успех спектакль «Высокочтимые попрошайки» А. Пароняна (режиссер В. Аджемян). Но лучшие его работы — «Гамлет» Шекспира (1941, режиссер А. Бурджальян) и «Дядя Багдасар» А. Пароняна (1937 и 1954, режиссер В. Аджемян).

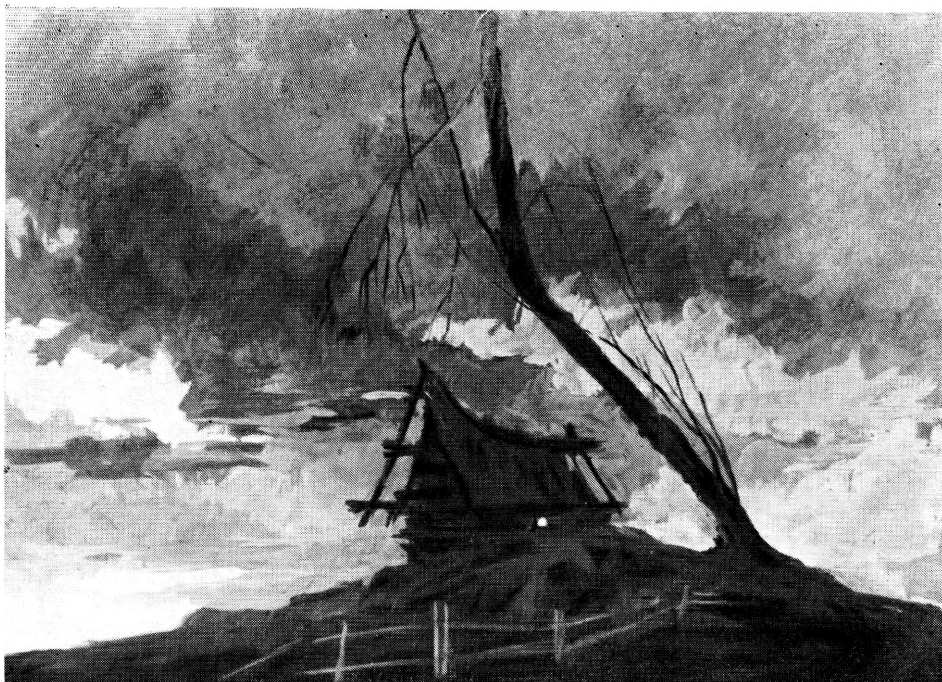
Оформление «Гамлета» во многом символично. Художник хотел создать обобщенный образ мрачного и жестокого мира, враждебного человеку. Сцена одета в черный бархат. У портала — фигуры закованных в латы средневековых рыцарей с мечами и щитами. На заднем плане — конная статуя рыцаря с пикой наперевес. По углам сцены — четыре стилизованные колонны. Конкретный характер каждой картины, обрисовка места действия создавались дополнительными декорационными деталями, бутафорией и реквизитом.

Совсем в ином стиле оформлена пьеса «Дядя Багдасар» — бытовая комедия, поставленная в сатирическом плане. Действие происходит в Константинополе, и арлекин сцены состоял из набора турецких ковров. Их яркая расцветка сразу настраивала на веселый лад. Оформление было легким и очень красочным, с яркими национальными деталями в обстановке (турецкий диван с обилием подушек и подушечек и т. п.). Сатиричность комедии усиливалась гротескными костюмами, нелепыми и претенциозными женскими туалетами.

В первое послевоенное десятилетие в армянском театре продолжали развиваться традиции, сложившиеся в 30-е—40-е годы. Постановление ЦК партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», принятое в августе 1946 года, ориентировало на современность, на реализм, на идейную целенаправленность и глубину, призывало к борьбе с легковесной развлекательностью и пустотой, с влияниями буржуазной идеологии.

В армянском театре повышается требовательность к качеству спектаклей, появляются новые хорошие пьесы, ставятся и новые спектакли со значительными работами художников. О некоторых из них («Маскарад», «Дядя Багдасар») мы уже упоминали. Можно было бы назвать и ряд других.

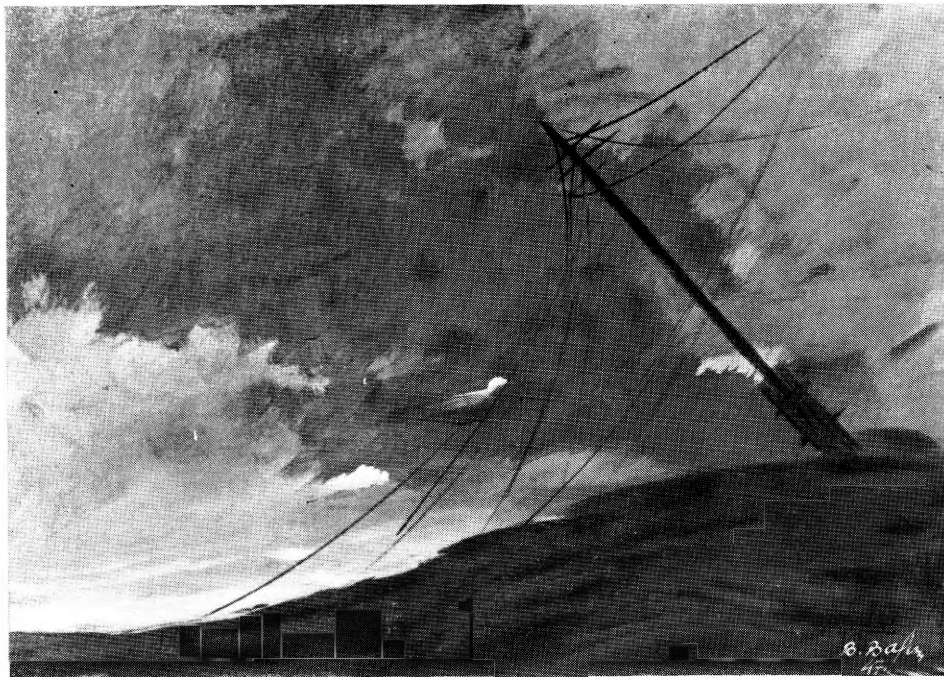
Вместе с тем были пьесы и спектакли поверхностные, иллюстративные. Отдельные деятели театра поверхностно и узко понимали реализм,



нарочито ограничивали выразительные средства искусства, тормозя тем самым его развитие.

Хотя в работах театральных художников порой проявлялись рутинные штампы, тем не менее армянское театрально-декорационное искусство продолжало развиваться. Наряду с художниками, сложившимися ранее, появляются новые имена: в драматическом театре — В. Вартанян, в музыкальном — А. Мирзоян и другие.

Самым значительным спектаклем В. Вартаняна, активно выступившего в послевоенные годы, можно считать «Молодую гвардию» по роману А. Фадеева (1947). В оформлении доминировал образ войны, страдания, тревожного, напряженного времени, который присутствовал в каждой картине этого многокартинного спектакля. Художник использовал выразительные строенные детали на первом плане: покосившийся телеграфный столб с провисшими проводами, завалившийся забор, дерево, поднимающееся в небо и как бы нависшее над одиноким домиком. Каждая из этих деталей давала точную характеристику места действия, создавая вместе с тем определенное настроение в целом. В эскизах мы видели тревожное, сумрачное небо словно перед грозой. Это небо олицетворяло образ суровой, раненой Родины. Колорит тоже соответствовал данному настроению. Он был выдержан в темно-серых тонах и тяготел к монохромности.



Художник А. Мирзоян в своем творчестве продолжал линию реалистической живописной декорации. Долгие годы жило на сцене его глубоко поэтичное живописное оформление оперы «Ануш» А. Тиграняна (1955). Через все действия проходил образ плакучей ивы, символизировавший трагическую судьбу армянской девушки.

В оформлении оперы «Героиня» А. Степаняна (1950) — на сцене природа и быт Советской Армении: цветущие сады, возделанные поля на фоне гор, селения, линии электропередач, деревенские дворики и интерьеры. Общее решение радостное и светлое.

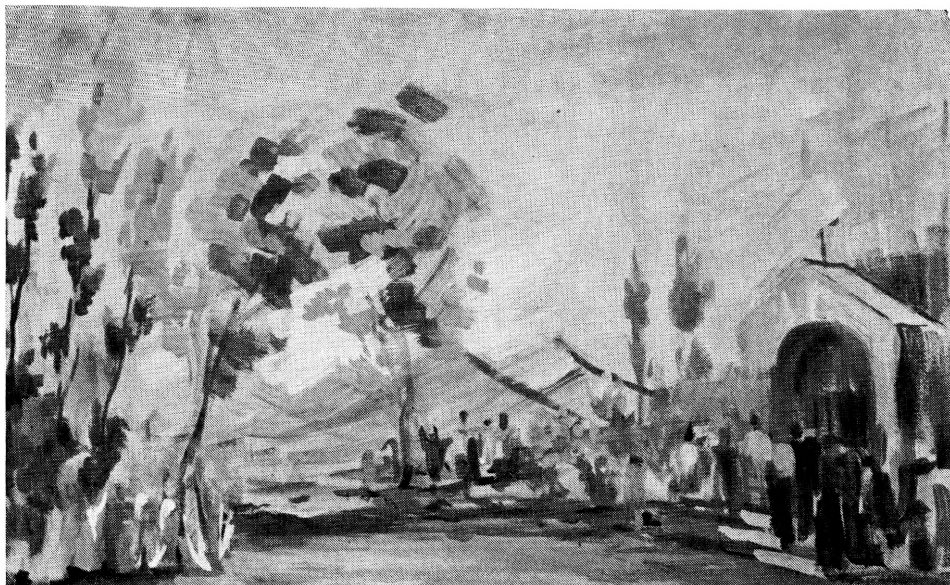
В декорациях к балету «Хандут» на музыку А. Спендиарова (1953) декорации определяла национально-историческая тема, решенная в романтическом духе. В декорациях использовались формы и орнаменты национальной архитектуры.

Немало сделал А. Мирзоян для оформления спектаклей оперной и балетной классики. Его декорации развивали сложившиеся традиции.

В первое послевоенное десятилетие в армянском театре работают также такие художники, как К. Минасян, А. Шакарян, Х. Есяян, С. Арутчян и другие. О некоторых из них речь еще будет идти впереди в связи с новым периодом. Теперь же можно сделать некоторые выводы.

Мы дали самый общий очерк развития армянского театрально-декорационного искусства 20-х—50-х годов, того времени, когда работал



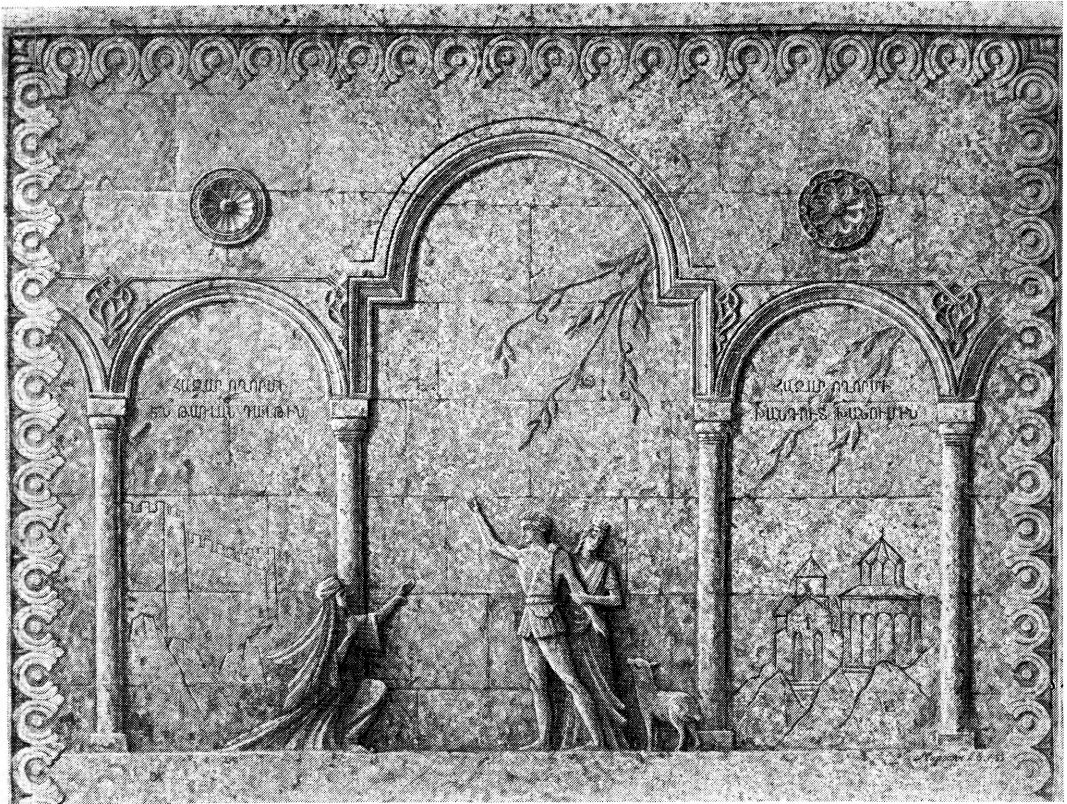


М. Сарьян. Но это не просто фон его творчества, а то общее русло, в котором развивалось и его театрально-декорационное искусство. Соратники М. Сарьяна по театрально-декорационному делу часто определяли направление движения по этому руслу и вместе с Сарьяном вносили значительный вклад в армянскую культуру.

На протяжении более чем тридцатилетнего пути армянское театрально-декорационное искусство накопило значительный опыт. Оно прошло через конструктивистские увлечения, плакатный лаконизм, сценическую инженерию 20-х годов. При этом оно отбросило крайности этого направления, преодолело содержащиеся в нем формалистические тенденции, но сохранило рациональное «зерно», состоящее в опыте сложных планировок, обобщенно-символических решений, многообразия фактуры используемых на сцене материалов.

В 30-е—50-е годы на армянской сцене, как и в советском театре вообще, решительно господствует реалистическая живописная декорация. Лучшие работы армянских художников были образны и эмоциональны. Они раскрывали драматургию произведений, находились в единстве с режиссерским замыслом, соответствовали характеру персонажей и помогали их обрисовке.

Основное направление развития определялось национальной (современной и исторической) тематикой. Художники создавали на сцене пейзажи родной Армении, лирические и эпические, героические и психологические, во многом связанные с великолепным расцветом пейзажа в армянской станковой живописи. Их декорации нередко напоминали увели-



ченное до размеров сцены станковое полотно, разделенное на планы. Но это не мешало слиянию декораций с действием. Зрители же узнавали в этих образах свою родину и благодарно аплодировали художникам.

Огромную роль в сценическом оформлении играла также национальная архитектура с ее гармоническими формами, изысканными орнаментами, узорами решеток и ритмами куполов. В исторических произведениях художники воссоздавали этапы героической борьбы армянского народа за свою свободу и независимость, и образы национальной архитектуры становились символом национального самосознания.

Художники передавали также красочный народный быт, старый и современный. Они писали интерьеры народных жилищ, уголки армянских сел, дворики городских домов, воссоздавая на сцене образ жизни различных слоев населения.

Армянские художники во многом учились у русских, особенно в постановке классики и современных советских пьес. Особую роль играли постановки Шекспира, которого очень любят в Армении. Здесь художники,

как правило, стремились к философским обобщениям, отказывались от бытовизма, вводили в оформление символические элементы.

Но в первое послевоенное десятилетие в театральном-декорационном искусстве стали возникать штампы, сузился круг выразительных средств, ощущалась необходимость обновления. Л. Халатян справедливо отмечает, что в это время художник нередко «ограничивался лишь фотографированием жизненной среды, «перечислением» бытовых аксессуаров. Художественное обобщение и достоверность уступали место скучному однообразию натурализма»<sup>8</sup>.

Обновление началось во второй половине 50-х годов, о чем далее специально будет идти речь.

Но в целом армянское театральное-декорационное искусство шло в ногу со всем советским искусством и к середине 50-х годов накопило немало достижений, освоило большой творческий опыт.

Из этой общей картины мы теперь выделим и подробно рассмотрим творчество Мартироса Сарьяна.

Имя Мартироса Сарьяна широко известно в нашей стране и за рубежом. Нет человека, хоть в малой степени интересующегося искусством, которому не известно было бы самобытное творчество этого художника.

При упоминании его имени сразу же в памяти рождаются яркие, красочные картины, залитые солнцем пейзажи — образ Армении. Менее известна деятельность Сарьяна в театре. О творчестве Сарьяна написано множество книг, монографий, статей, но в них о театральном творчестве художника имеется лишь беглое упоминание. Исключение составляет книга «Сарьян и театр» Л. Халатяна на армянском языке.

Театральное творчество Сарьяна представляет большой интерес и нуждается во внимательном изучении. Сарьян принес в театр свою самобытную индивидуальность, свои взгляды на искусство. Им создано сравнительно немного работ в театре, но все, что он делал, было не случайным для него и значительным для советского театральное-декорационного искусства в целом.

В данном очерке автор стремится более подробно рассмотреть театральное творчество Сарьяна, проследив его в последовательном развитии. Еще ранние работы художника отличались известной театральностью. Сарьяна интересовал Восток с его контрастами, яркими красками, который он превращал своей фантазией и своим колористическим даром в чудесный праздник.

Сарьяновские картины «Улица. Полдень. Константинополь» (1910), «Глицинии» (1910), «Финиковая пальма. Египет» (1911), «Ночной пейзаж. Египет» (1911) насыщены светом, солнцем, их яркое цветовое звучание рождало театральные образы. Своим художественным видением Сарьян преображал действительность, зачастую интерпретируя окружающий мир декоративно. В этом раскрывалась его неповторимая творческая индивидуальность, близкая природе театра. Однако Сарьян не сразу пришел на сцену.

В предреволюционные годы роль декораторов в русском театре чрезвычайно возросла. Художник становится едва ли не главной фигурой, особенно в оперных спектаклях. В театр устремились многие художники, в том числе и товарищи Сарьяна — Н. Сапунов, П. Кузнецов, Г. Якулов и другие замечательные живописцы.

В 1914 году в Москве был создан Камерный театр. Его руководитель А. Таиров, стремившийся к высокой изобразительной культуре спектакля, угадал в Сарьяне театрального художника. В том же 1914 году он пригласил Мартироса Сергеевича оформить спектакль «Сакунгала» Калидасы. Но Сарьян не пошел в Камерный театр. Не будем гадать, почему это произошло. Однако заметим, что Сарьян всегда относился к театру с некоторой осторожностью, и тогда и впоследствии его тяготила техническая сторона подготовки спектакля. Сарьян брался за оформление спектакля лишь тогда, когда для этого были сильные побудительные причины.

После Великой Октябрьской социалистической революции театр стал всенародным достоянием. К нему потянулись широкие массы зрителей. В первые годы после революции театр со своими массовыми действиями вышел на улицы, на площади городов. Много талантливых людей, в том числе и художников, пришли строить советскую театральную культуру. В эти годы бурного преобразования жизни Сарьян не мог пройти мимо такого массового вида искусства, каким стал театр. Сарьян и театр должны были найти друг друга. И случай представился.

Во время гражданской войны Сарьян вместе с семьей находился в Ростове-на-Дону. В 1921 году местный театр предложил Сарьяну оформить «Принцессу Турандот» К. Гоцци, и он согласился. Постановка не была осуществлена, так как театр вскоре распался. Сарьян так и не смог увидеть на сцене свою первую работу на театре. Нам трудно судить о замысле художника: эскизы к «Турандот» не сохранились, они затерялись по частным собраниям. Имеется лишь эскиз костюма Панталоне, который хранится в Театральном музее имени А. Бахрушина. На обратной стороне эскиза есть набросок женского костюма. По двум этим рисункам можно лишь сказать, что Сарьян впервые выступает как театральный художник. Эскиз костюма Панталоне отличается описательностью, лишен той декоративной смелости, которая характерна для станковых работ Сарьяна. В наброске женского костюма больше обобщенности, четче контур силуэта.

В 1921 году происходит событие, которое не только коренным образом изменило жизнь художника, но и повлияло на все его дальнейшее творчество. Сарьян с семьей переезжает в Армению. С тех пор Армения навсегда стала основной темой искусства Сарьяна.

Это были годы творческого подъема народа, годы высокой радости, которая всех объединяла. Намечались грандиозные планы преобразования страны, и вся республика с воодушевлением взялась за их выполнение. Люди горели желанием сделать все возможное для Родины, которой пришлось в недалеком прошлом пережить большие страдания.

И конечно же, Сарьян не мог оставаться вне Армении. Его человеческое и художническое существо стремилось к народу. Сарьян активно включается в дело строительства Советской Армении. При деятельном участии Сарьяна и архитектора А. Таманяна организуется Общество работников изобразительных искусств Армении и Комитет охраны памятников старины. Создается Государственный музей Армении, первым директором которого становится Сарьян. Многие деятели армянской культуры стремились внести свой вклад в строительство молодой республики.

Если говорить о Сарьяне-художнике, то, пожалуй, первые два года его пребывания в Армении не были отмечены значительными работами. Сарьян пристально вглядывался в окружающую действительность, впитывал своеобразную красоту родной Армении. И не случайно свою творческую деятельность он начал с театра. Театр — творческая организация, где в работе участвует коллектив, где все объединены одним общим делом. И, видимо, эта атмосфера помогла Сарьяну в создании первого крупного произведения после его приезда в Армению.

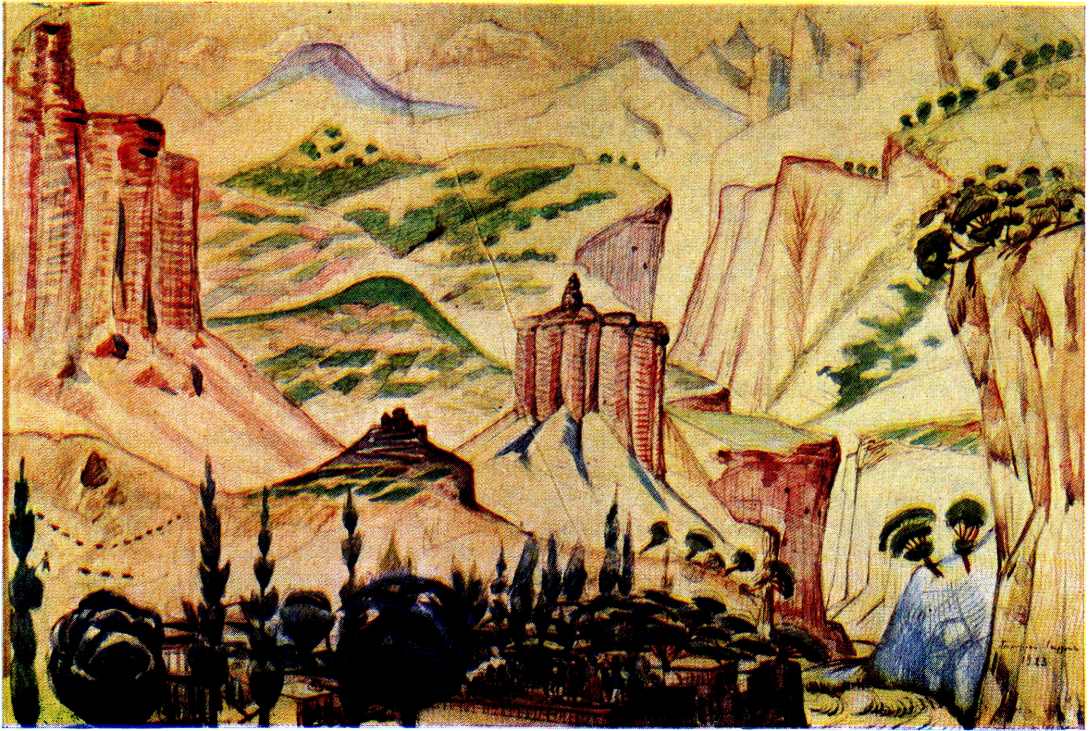
25 января 1922 года в Ереване открывается Первый государственный театр Армении. Сюда приходит и талантливая артистическая молодежь и группа деятелей театра старшего поколения. Здесь начинают работать профессиональные режиссеры (Левон Калантар, Аршак Бурджальян) и такие прекрасные актеры, как Арус Восканян, Асмик, Ваграм Папазян, Рачия Нерсесян, Вагарш Вагаршян. Театру нужен был и художник, который мог бы справиться с задачами советского национального театра. В армянский театр пришли Г. Якулов, М. Арутчян, С. Аладжалов, М. Сарьян, С. Тарьян и другие художники. Сарьян стал другом, советчиком и консультантом театра.

Он участвовал в работе над внутренней реконструкцией театрального здания, помогал практическими советами при оформлении спектакля «Освобожденный Дон Кихот» А. Луначарского, нарисовал первую эмблему театра. Прекрасным подтверждением тесной творческой дружбы Сарьяна с театром явилась серия портретов театральных деятелей, выполненных в 20-х годах. Портреты Арус Восканян, Асмик, В. Папазяна, М. Манвеляна, А. Бурджальяна, Л. Калантара навсегда запечатали неповторимый облик этих больших художников.

Но самым крупным созданием Сарьяна тех лет стал главный занавес для сцены Первого государственного театра Армении.

Эта работа имела исключительное значение и в истории армянского советского театра и в творческой биографии самого Сарьяна. Перед зрителем раскрывалась широкая панорама — пейзаж Армении: величественные залитые солнцем горы, переливающиеся розовыми, голубыми, светло-коричневыми и зелеными красками, горная речка и ущелья, а на переднем плане типичные для армянского пейзажа тополя. Это не был пейзаж конкретной местности. Художник создал синтетический образ природы Армении. К сожалению, занавес был выполнен клеевыми красками и поэтому быстро обветшал. Но те, кто помнят его, отмечают,





что зрителей охватывало ощущение радости и праздничности, созвучное общему настроению того времени. В этом большом панно чувствовался ритм жизни новой Армении, ее размах, ее перспективы.

Мы знаем немало примеров оформления главного занавеса театра. По большей части это орнаментальное украшение эмблемами (МХАТ, ГАБТ СССР и другие). Сарьян же решил оформление занавеса по-иному. Пожалуй, в ту пору это был единственный пример занавеса, который явился по существу большим декоративным пейзажным панно. Он вызывал у зрителя чувства приподнятости, радости, и в результате спектакль становился не чем-то обособленным от сегодняшнего дня, а помогал всему сценическому действию объединяться со зрителем, связывать классическую пьесу с современностью.

Существует мнение, будто в этом занавесе ничего не было от тематики театра. Но это не так. Хотя на занавесе написан пейзаж, но его радостная декоративность созвучна приподнятой, праздничной атмосфере театрального представления. Сарьяновский образ и театр сближались уже в этом.

Но здесь обнаруживается и более глубокая связь. Самая приметная особенность занавеса — хоровод женщин на плоской крыше армянского

дома. В нем есть что-то наивно-радостное, трогательное. Это танец, идущий от полноты бытия, от радостной гармонии с миром. Светлое, счастливое жизнеощущение словно разлито вокруг.

Таким образом, идея занавеса давала нужный камертон — жизнеутверждающее начало нашего искусства. Перед зрителями как бы звучал гимн природе Армении, гимн новой жизни.

Как уже говорилось выше, эта работа сыграла огромную роль в творчестве Сарьяна. В том же 1923 году Сарьян написал пейзаж «Армения», который, конечно, непосредственно связан с занавесом Гостеатра. Картина близка по композиционному и по цветовому решению к занавесу, но она уступала последнему в стиле воздействия; занавес был монументальной. Тем не менее и картина «Армения» (1923), и близкая ей картина «Горы» (1923), и небольшие по размерам эскизы к занавесу производят сильное впечатление. Они открывают в Сарьяне новые возможности художника-трибуна, который может обращаться к миллионам зрителей и доходить до их сердец. Даже в маленьких эскизах к занавесу чувствуется мощь, размах, сила темперамента художника.

С этого момента Сарьян навсегда будет связан с Арменией, с природой Армении, и образ Родины будет присутствовать во всех его картинах, пейзаж ли это, театральная декорация, натюрморт или портрет.

То новое, что Сарьян нашел в период создания занавеса, получило в дальнейшем развитие и в театральных работах художника. Это новое в творчестве Сарьяна сразу было замечено, и картина «Армения», в числе других его работ, была отправлена в Венецию на международную выставку изобразительного искусства, где получила высокую оценку.

Занавес Сарьяна приобрел символическое звучание и как театральная работа и как синтетический пейзаж Армении. Заложенные в нем начала проходят через все творчество художника. И потому не случайно, что он вернулся к этому образу много лет спустя и в шестидесятые годы превратил его в виде панно в фойе Театра имени Г. Сундукяна. Внутренняя монументальность образа позволила создать произведение монументального искусства.

В 20-е годы Сарьян сделал еще одну работу в театре, правда, не у себя на родине.

В 1926 году Сарьян поехал во Францию. В это время несколько изменилась направленность его работ. Он отошел от синтетических пейзажей («Армения»), проникнутых романтической приподнятостью. Теперь он старается показать Армению в ее повседневности, в более конкретном аспекте. Проверять себя, Сарьян на время покинул Армению, чтобы увидеть и передать ее со стороны. В Париже он внимательно изучал творчество современных художников и утверждался в своих поисках.

Как раз в это время Н. Балиев предложил Сарьяну оформить в его театре «Летучая мышь» спектакль-пантомиму «Зулейка». От этой работы Сарьяна тоже почти ничего не осталось. Был один эскиз, атрибуированный Л. Халатяном в его книге «Сарьян и театр» как эскиз к «Зулейке»<sup>9</sup>. К сожалению, в настоящее время эту работу обнаружить не



удалось. Но в Музее М. Сарьяна в Ереване среди фрагментов театральных эскизов художника 10-х—20-х годов есть один, который напоминает эскиз, репродуцированный в книге Л. Халатяна. Таким образом, есть основания согласиться с атрибуцией Халатяна — эскиз явно театрален. Мы видим восточный домик, на плоской крыше которого изображены мужчина и четыре женщины в восточных нарядах. Рядом с домом растет дерево. На дальнем плане — другой домик и деревья, а еще дальше горы и снежная вершина с расположенными в один ряд деревьями. В характере эскиза ощущается комедийная трактовка. В самой живописной манере присутствует тяга к примитиву и плоскостности изображения.

В этом первом известном нам эскизе декорации Сарьяна уже чувствуется профессиональность художника в ощущении сцены. Здесь проявляется черта, которая в дальнейшем станет характерной для творчества Сарьяна: обычно он создает живописно решенный задник и на его фоне строит декорацию. Горы, деревья, домик на дальнем плане — все это было написано. Дом на переднем плане и дерево рядом с ним — строенная декорация, предназначенная для игры актеров.

Тридцатые годы для Сарьяна были наиболее плодотворными в театральном творчестве. В это время он создает большую часть своих декорационных работ. Не все они равноценны в художественном отношении, но некоторые из них входят в число лучших в советском театральном-декорационном искусстве.

В 1930 году Сарьян оформил для Одесского театра оперы и балета оперу А. Спендиарова «Алмаст». Обращение художника к этому произведению было не случайно. Творческая и личная дружба Сарьяна и Спендиарова началась еще до революции. Именно тогда Сарьян подал композитору идею сочинить оперу на сюжет поэмы Ованеса Туманяна «Взятие крепости Тмук» («Тмкаберди арумэ»). В этом произведении Туманяна, написанном в 1902 году, нашли отражение чаяния армянского народа, мечтавшего об объединении Армении, об освобождении армянских земель от многовекового гнета иноземных поработителей. В основу поэмы положена народная легенда, повествующая о том, как персидский шах не мог покорить армянский город-крепость Тмук и как из-за предательства жены князя крепость была взята врагом.

В поэме О. Туманяна в художественной форме отражена история Армении, национально-освободительная борьба, драматическая судьба армянского народа. И писателя, и композитора, и художника вдохновляло одно желание, одна мысль: чтобы патриотический голос зазвучал со всей силой художнического таланта, чтобы героизм, свободолюбие, любовь к Родине были воспеты, а предательство наказано. Всех трех замечательных художников Армении объединяла безграничная любовь к Родине.

Сарьян внимательно следил за созданием оперы, а в 1930 году вместе с постановщиком Я. Гречневым приступил к сценическому ее воплощению. Правда, либретто оперы было переработано и грубо осовременено.

Сказались вульгарно-социологические тенденции, увлечение примитивно-агитационными приемами. Сарьян тоже оказался в какой-то мере под влиянием этих тенденций.

В эскизе первого действия художник сразу же вводит нас в сюжет, показывая две борющиеся силы. Справа на скалах возвышалась как бы изолированная от всего мира крепость Тмук с христианским храмом, а слева, как мираж, возникала высокая мусульманская мечеть. На переднем плане неподалеку от речки располагались экзотические сказочные растения.

Сарьян увлекся фантастическими элементами изображения. Создавалось впечатление отвлеченно-условного решения, не был выражен национальный характер оперы. Отсутствовали эпические картины природы, характерные для поэмы Туманяна.

В опере Спендиарова, написанной на сюжет поэмы Туманяна, была отражена трагическая судьба армянского народа. Но как в режиссерской трактовке, так и в оформлении не чувствовалось глубокого проникновения в суть произведения, в его исторический национальный характер.

Сарьян не воссоздал образа Армении, и в оформлении скорее шел от фантастических сюжетов, которыми увлекался в самый ранний период своего творчества. Поэтому в спектакле ощущалось несоответствие национального характера музыки с отвлеченным оформлением.

Здесь так же, как и в «Зулейке», Сарьян сочетал строенную декорацию с писанным задником.

Речка, мост через нее, деревья на каменистых берегах — все это строенная декорация. А на заднем плане — крепость на скалах и мечеть — писанный задник.

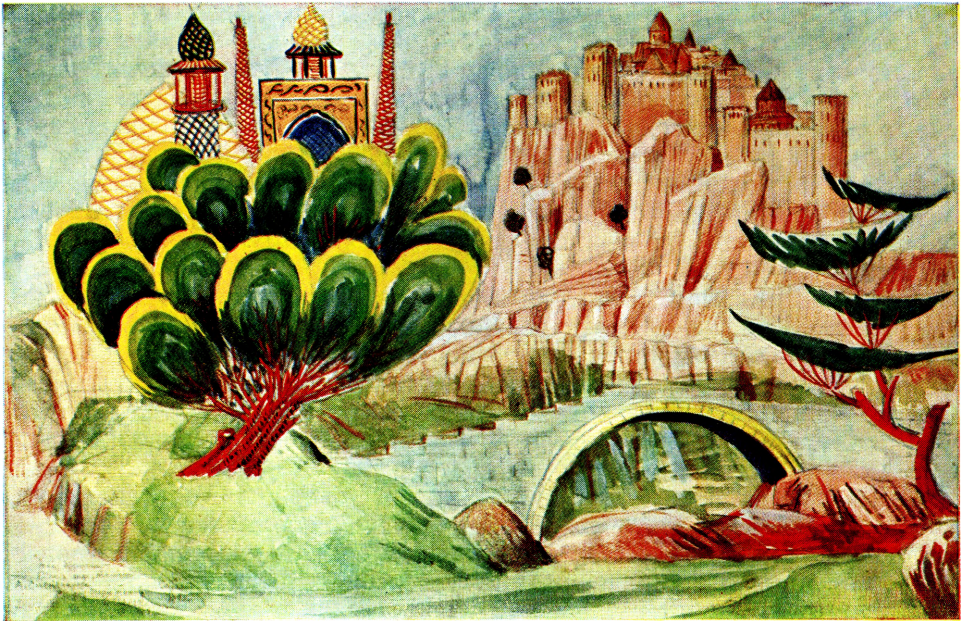
Поскольку сохранился только эскиз первого действия, трудно иметь полное представление об оформлении всего спектакля.

Однако, судя по эскизу, Сарьян здесь больше шел от общего образного мира своего творчества, нежели от содержания и образов воплощаемого на сцене произведения. Претворение образов Армении в то время в его творчестве имело во многом сказочно-романтический характер. Художник как бы воплощал в пейзаже мечту о прекрасном, гармоничном мире. Пьеса же по поэме Туманяна имела историко-легендарный характер и требовала соответствующего оформления.

Сам по себе пейзаж, созданный Сарьяном, был хорош. Но к данному спектаклю он мало подходил. А ведь театральная декорация — не просто картина. Ее ценность соизмеряется соответствием сути произведения, режиссерскому решению, участием в действии.

Темы национально-освободительной борьбы армянского народа, славной истории, природы и быта Армении были необычайно близки Сарьяну. И поэтому он неоднократно будет обращаться к ним в своем дальнейшем творчестве.

В 1933 году в Ереване Сарьян вновь работал над декорациями и костюмами к опере «Алмаст». Этим спектаклем открылся Ереванский оперный театр, в дальнейшем получивший имя А. Спендиарова. Сарьян



делал оформление совместно с художником М. Арутчяном, который играл главенствующую роль в этой работе. Оформление спектакля приобрело несколько отвлеченно-конструктивистский уклон.

В основе решения декорации лежал принцип единой установки. На сцене — условные площадки, не определяющие точного места действия. Можно было только догадываться по ходу спектакля, где происходят события: дворец ли Татула или стан персидского шаха. Только колонны свидетельствовали о характере армянской архитектуры.

О работе Сарьяна над этим спектаклем мы можем судить только по дошедшим до нас эскизам костюмов. В них нет отвлеченного конструктивистского решения, подчеркнут национальный характер одежды и типажа, есть свойственная Сарьяну красочность.

Двадцатые годы были временем увлечения конструктивизмом на советской сцене. В этом направлении работали братья Стенберги, А. Веснин, Л. Попова, В. Дмитриев и другие.

Г. Якулов также отдал дань конструктивизму. В бытность в Ереване в 1926—1927 годах он оказал большое влияние на творчество местных художников. Якулов не отрицал значения живописи в пределах конструкции, но считал, что на сцене живопись должна иметь архитектурное звучание. Однако последователи Якулова в некоторых случаях односторонне восприняли его взгляды.

Чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо разграничить конструктивизм как теорию и течение 20-х годов и конструктивный принцип

решения декораций, который применялся и применяется отнюдь не одними только конструктивистами.

Конструктивное решение декораций предполагает, что сценический образ создается не посредством живописи на холсте, а посредством строгих объемных декораций, дающих образную планировку сценической площадки.

Конструктивизм же как теория и течение 20-х годов отрицал значение не только живописи, но и образности вообще, подменяя ее внешней разработкой пространства и площадки сцены, заменяя изображение планировкой.

Оформление «Алмаст» 1933 года не было целиком конструктивистским. Но оно несло черты конструктивизма, которые заключались в условности, сухости, отвлеченности общего конструктивного решения.

Если конструктивное решение можно было применить к некоторым пьесам, содержание которых оказывалось созвучно такому оформлению, то в «Алмаст» это противоречило характеру оперы, эмоциональности музыки.

Оглядываясь на пройденный путь, Сарьян говорил: «Минувшие годы убедили меня в том, что условность прежних постановок не отвечает народности оперы, богатству и жизненной силе ее мелодий. Я понял, что стилизаторские украшения или увлечения этнографией нарушают реалистический характер оперы»<sup>10</sup>.

В период между постановками «Алмаст», в 1931—1932 годах, Сарьян оформляет в Москве в Оперном театре имени К. С. Станиславского второе действие оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Эта работа принесла первый успех Сарьяну как театральному художнику. Постановка осуществлялась самим Станиславским. Великий режиссер особое значение придавал идейному раскрытию оперы. Работа над «Золотым петушком» началась еще в 1929 году, но из-за болезни Станиславского постановка затягивалась. Главной помехой было то обстоятельство, что Станиславский очень долго искал художника, который смог бы воплотить в оформлении его режиссерский замысел.

Особую трудность в постановке представляло второе действие оперы, к которому Станиславский предъявлял большие требования. Он хотел в сценическом оформлении второго действия найти образ Шемаханского царства, в котором заложена главная идея оперы: темному царству глупости и хамства Додона противопоставляется прекрасное царство Шемаханской царицы, в котором воплощена мечта о свободе, счастье, благодетстве.

Вначале Станиславский хотел пригласить мастеров Палеха, затем А. Головина, но в обоих случаях работа не состоялась. Неожиданный случай помог Станиславскому. В 1931 году в квартире артиста МХАТа Н. Подгорного Станиславский увидел пейзаж Сарьяна. Эта работа произвела на него большое впечатление. Он увидел в ней нужного ему художника. Станиславский решил поручить Сарьяну оформление второго акта оперы, а первый и третий акты дал декорировать художнику

С. Иванову. В целом спектакль, оформленный двумя художниками, получился стилистически разнородным. Тем не менее декорации Сарьяна были исключительно удачны.

Пока шли переговоры между Москвой и Ереваном, Сарьян без замедления направил в Москву макет Шемаханского царства, а через несколько недель массу эскизов костюмов.

П. Румянцев в книге «Станиславский и опера» пишет: «Макет был так необычен и красив, что Константин Сергеевич увлекся им, несмотря на то что он не совпадал со всем планом постановки»<sup>11</sup>.

Более того, Станиславский говорил, что решение двух «русских» актов должно идти в русле сарьяновского замысла. Не все из помощников Станиславского приняли этот макет, назвав его «раскрашенным тортом». Макет Сарьяна изображал причудливой формы строенную скалу, стоящую на вертящемся круге. При поворотах круга окрашенная в разные цвета скала принимала новые очертания и колорит. Появлялись горные тропинки, необычной формы деревья, кустарники, пещера. В одном из углублений этой строенной скалы был сделан роскошный шатер Шемаханки.

Решенный в условной манере, макет, на первый взгляд, вступал в противоречие с бытовым решением декораций первого и третьего действий. Но Станиславского это не испугало, так как было в образе задуманного им спектакля. Сарьян смело применил театральную технику, использовал сценический круг для более динамичного раскрытия действия.

И в макете, и в эскизе второго действия мы видим необычайные декоративные деревья, подобные тем, которые были в эскизе первого действия «Алмаст» (1930). Когда круг поворачивался, скала окрашивалась новыми красками, потом появлялась из скалы Шемаханка в фантастическом восточном наряде, в окружении прислужниц, одетых так же необычно. Декорации занимали все зеркало сцены от планшета до колосников. Диагонали горных тропинок, склоны гор и скал, овальные кроны деревьев, ряды женских фигур — все это напоминало яркий экзотический ковер, приспособленный к сценическому пространству, создавало богатое по краскам пышное зрелище. По сравнению с первым и третьим действиями второе действие казалось необыкновенно красивым.

Этот контраст очень важен был для режиссера, так как раскрывал превосходство Шемаханского царства над пошлостью и невежеством царства Додона.

К сожалению, макет Сарьяна не сохранился. Но по фотографиям первого и третьего действий спектакля, по фотографиям макета и по эскизу второго действия можно сказать, что «русские» акты в решении художника С. Иванова были менее выразительны.

Разногласия решений двух художников состояла в том, что в работе С. Иванова отсутствовала сказочность. А ведь русское царство в «Золотом петушке» не менее фантастично, чем восточное, хотя и то и



другое — лишь своеобразная форма сказочно-поэтического иносказания реальной жизни.

К сожалению, спектакль просуществовал недолго. «Спектакль недолго продержался в репертуаре из-за технического несовершенства сцены и происходящих от этого слишком длительных антрактов», — писал Румянцев<sup>12</sup>. Между действиями были очень большие перерывы из-за того, что второе действие решалось на круге, а первое и третье на это рассчитаны не были. В этом сказалась порочность архаического метода поактного оформления спектакля разными художниками.

После «Золотого петушка» Сарьян был признан не только талантливым живописцем, но и своеобразным театральным художником.

Станиславский, восхищенный его искусством, предложил ему оформить оперу «Кармен», Сарьян принял предложение и начал работать, но болезнь помешала ему продолжить работу. Однако на этом его деятельность в театре не прекратилась.



М. Сарьян 15. Эскиз декорации к опере  
Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»  
II действие. 1932



Сарьян — ярко национальный художник не только по тематике своих произведений, но и по всему строю своего искусства. Именно как национального художника, хорошо знающего и чувствующего, кроме того, Восток вообще, его и приглашали работать в Россию и на Украину.

Но, работая в Одессе и в Москве, он тем самым вносил вклад в культуру братских республик. Он вносил этот вклад, однако, не только тогда, когда непосредственно участвовал в их художественной жизни, но и тогда, когда создавал такие шедевры, как третья версия «Алмаст», о которой речь будет впереди, то есть ярко национальные произведения, имеющие вместе с тем интернациональное значение и потому являющиеся гордостью также и других народов и поучительные для них.

Но это, вероятно, не было бы возможно, если бы Сарьян, будучи глубоко национальным и самобытным художником, сам вместе с тем не

учился бы у искусства других народов, в первую очередь русского искусства. Он следил за его развитием, жадно впитывал его опыт.

В том повороте к живописной декорации, несущей полнокровные живые образы, созвучные миру пьесы и режиссерскому замыслу, который произошел в 30-е годы и помог Сарьяну отказаться от некоторого схематизма и элементов стилизации ранних работ, сыграли роль не только общее движение армянского искусства, но, бесспорно, и те процессы, которые происходили в русском искусстве.

В 30-е годы на сценах театров Москвы и Ленинграда блистали декорации Ф. Федоровского, П. Кончаловского, К. Юона, В. Дмитриева, М. Бобышева, набирало силу творчество П. Вильямса, В. Рындина, Б. Волкова, А. Тышлера.

Сарьян никогда никому не подражал, но общие устремления сказались, видимо, и на его творчестве, ибо они были продиктованы духом времени. Эти устремления состояли в отказе от конструктивизма, плакатности, лишнего образности лаконизма, в утверждении на сцене исторической конкретности и достоверности, эмоциональности и психологизма, в повороте к живописи как главному выразительному средству, позволяющему достичь в декорациях реалистической полнокровности.

В станковых произведениях 30-х годов Сарьян, сохраняя великолепные колористические качества, вместе с тем углубляет реалистическую природу своего творчества, не допуская преобладания декоративизма, которое иногда было заметно в его ранних работах. То же происходит и в его театрально-декорационном искусстве.

Все это — не только индивидуальное свойство Сарьяна, но выражение общих процессов, происходивших в нашем искусстве и явившихся результатом сближения искусства с жизнью, победы в нем реализма, более глубокого осознания его народных задач.

В 1934—1935 годах Сарьян работает над оформлением комической оперы Аро Степаняна «Храбрый Назар» («Кадж Назар») в Оперном театре имени Спендиарова. Этой постановкой театр хотел отметить XV годовщину Советской власти в Армении. В основу либретто была положена одноименная пьеса-сказка армянского советского писателя Дереника Демирчяна.

Материалом для писателя явилась армянская народная сказка, повествующая о том, как трусливый крестьянин Назар завоевал славу непобедимого воина и как он стал царем.

Демирчян развивает эту тему и со злой иронией рассказывает, как ничтожный человек по воле случая, а также из-за глупости, трусости, жадности власти и других пороков окружающих его людей становится всеильным властелином и вершит судьбы народа. Демирчян показывает, что народ обмануть нельзя, и он развенчивает фальшивого героя.

Эта работа была одним из самых значительных произведений Сарьяна в области театрально-декорационного искусства. К счастью, сохранились все эскизы декораций и костюмов, на основании которых можно судить и об огромном объеме работы художника над спектаклем, и о глубине



образности, и красоте раскрытия темы. Увлеченный работой над оперой, Сарьян принимал активное участие и в общем решении спектакля, и в трактовке персонажей и, таким образом, выступил как художник-сорежиссер спектакля.

Сарьян — поистине народный художник, чуткий к народной мудрости, — правильно понял юмор и глубину сказки, но у него не добрый юмор, а злая ирония. Он выносит свой приговор тупости, невежеству людей, стремящихся к власти ради жизненных благ.

Впервые в творчестве Сарьяна появляется работа в остросатирическом ключе. В эскизе первого действия Сарьян простыми лаконичными средствами дает характеристику главных героев. Изображен дом Назара и его хозяин, развалившийся на крыше дома; во дворе, занятая делами, его жена Устиан. Через двор натянута веревка с бельем. Мальчишки на крыше дразнят бездельника Назара. Во всем этом мы видим точное отношение художника, его иронию и издевку.

В эскизе второго действия толпа людей приветствует «героя» Назара — «покорителя тигров», который от страха крепко вцепился в загривок зверя. Ощущается глупая восторженность людей, способных поверить всему, что не противоречит их интересам.

На эскизе изображено два момента второго действия: Назар на тигре и «непобедимый» Назар на коне, с флагом, прибывший в Дурнистан. Этот же прием мы видим и в эскизе первого действия, где изображаются все персонажи, хотя в спектакле они появляются постепенно.

Это эскиз не только декорации, здесь есть законченное решение всей сцены, он производит впечатление самостоятельной жанровой картины. В таком же остросатирическом ключе решаются и другие эскизы. Например, эскиз к четвертому действию («Храбрый Назар-царь»). На первый взгляд может показаться, что все изображено всерьез, но при более внимательном рассмотрении становится понятной насмешка художника. Царский трон, на котором восседают в комически-торжественных позах Назар и Устиан, представляет собой возвышение, к которому ведут ступени. Над троном балдахин с изображением солнца, окаймленный бахромой, которая создает впечатление языков пламени. Не случайно на троне Сарьян помещает изображения зверей, птиц, которые являются как бы символом восточного властелина. Ироничность впечатления усиливает изображение придворных, охраны царя с секирами, в боевой готовности, ковров с декоративным рисунком, напоминающим кольчуги.

В этой работе Сарьян впервые решает проблему сценического интерьера. Вообще Сарьян не любит закрытые помещения и старается по возможности выносить действие на природу. Но в данном случае художник следовал за сюжетом оперы, и ему пришлось изображать тронный зал. Здесь он достигает ощущения масштабности интерьера, хотя по эскизу видно, что декорации рассчитаны на небольшую сцену.

Помещая трон на фоне голубого ковра, создающего ощущение неба, он тем самым подчеркивает перспективу и глубину сцены. Этому



помогает цветовой контраст фона, в котором голубой цвет чередуется с бордовым и зеленым. Располагая фигуры людей по диагонали, художник усиливает ощущение объемности интерьера. А в эскизе первого действия — «Комната» — Сарьян достигает впечатления небольшого помещения за счет низкого потолка и многих бытовых деталей. Однако сундук, кувшины, портреты на стене, горы подушек и т. д. — все это не загромождает интерьера, а, наоборот, точными деталями помогает раскрытию характера и быта главного героя.

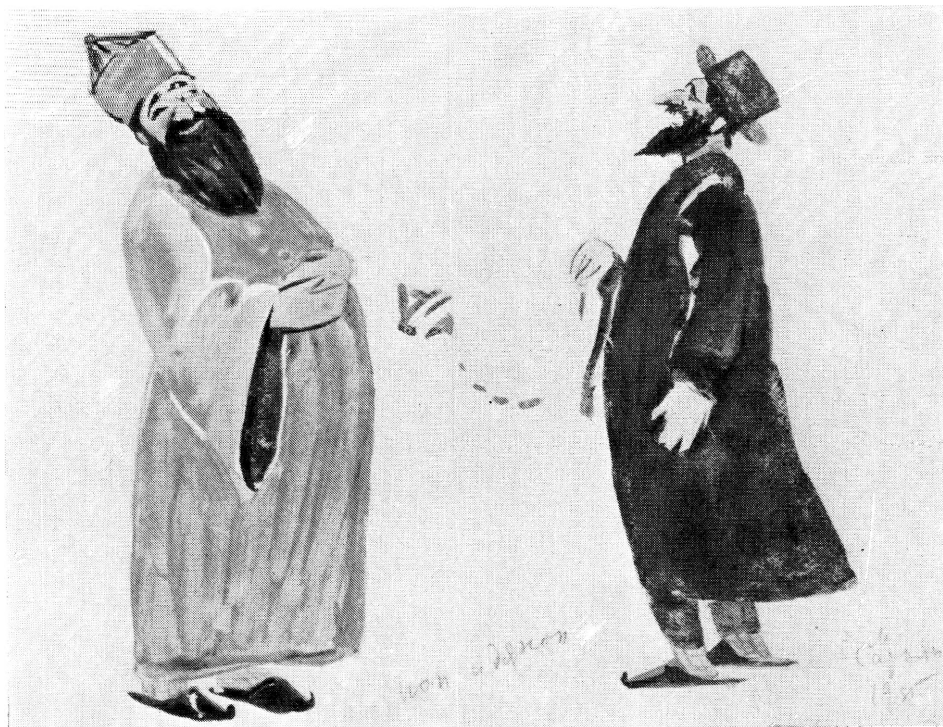
В картине «Комната» и в четвертом действии Сарьян применяет только строенную декорацию, тогда как в других картинах есть сочетание строенной и писаной декораций. Так, например, в эскизе первого действия — «Дом Назара», в третьем действии — «Шествие по улицам» написаны деревья, горы, весь пейзаж. Причем на фоне природы Армени особенно читается ирония художника по отношению к персонажам пьесы. И еще одна важная особенность, притом новая в творчестве Сарьяна. «Храбрый Назар» — комическая опера. А в комической опере огромную роль играет быстрый, подвижный темп действия, острые и четкие



М. Сарьян 17. Эскиз декорации к опере А. Степаняна  
«Храбрый Назар» («Кадж Назар»)  
II картина I действия. 1935



ритмы. И они присутствуют в эскизах Сарьяна. Когда смотришь на эскизы, сразу можно сказать, что они — к комической опере. Здесь все движется, танцует, кружится, скачет. И не только люди, но и дома, деревья, вещи. Все пронизано веселыми, ироничными ритмами. Здесь сказывается некоторая общая закономерность синтеза музыки и изобразительного искусства в музыкальном театре. Они объединяются не только через образное содержание и колорит, но и через ритм. Вот что пишет по этому поводу В. Ванслов: «Слиянию музыки и изобразительного искусства способствует также присущее им обоим ритмическое начало. Разумеется, как и колорит, оно тоже совершенно различно в музыке и в живописи. В одном случае это ритм временной, в другом — пространственный. Между ними не может быть буквального соответствия. Но тем не менее само наличие ритма в изобразительном решении роднит его с музыкой, вызывает ассоциацию с ее стихией. Это может быть ритм пространственно-сценической композиции или изобразительных форм, или (как нередко у К. Коровина) самих живописных мазков, живописной фактуры.



Наконец, огромную роль в ритмическом соответствии музыки и изобразительного искусства играют костюмы (особенно в балете). Будучи деталями единой системы колористического решения, костюмы как движущиеся ее элементы вносят в эту систему ритмико-временное начало, которое может соответствовать композиционно-ритмической структуре музыки уже не в переносном, а в буквальном смысле»<sup>13</sup>.

Эта закономерность претворена и в данной работе Сарьяна, которая, как никакая другая, проникнута ритмами. Ритмы эти, бесспорно, — от оживленной, подвижной музыки комической оперы.

Необходимо отдельно сказать об эскизах костюмов. Даже трудно назвать их эскизами, это скорее жанровые сценки, законченные мизансцены, где художник помогает режиссеру и актерам найти ключ к пониманию образа. В этих сценках-диалогах — «Поп и дьякон», «Тамада и поп», «Придворные», «Гости» — Сарьян дает точные характеристики героям спектакля. Жест, мимика, цветовое решение помогают раскрыть идею спектакля. Сарьяну помогло его портретное творчество, в котором он с помощью точных деталей добивается выявления характера портретируемого («Портрет А. Таманяна», 1933, «Портрет Т. Тораманяна», 1934, «Портрет К. Игумнова», 1934).



Эскизы костюмов решены в сатирическом плане. Вот, например, эскиз «Войско Назара». Комичные фигуры мужчин с игрушечными саблями на плечах, на голове у них смешные колпаки с козырьками. Их начальник едет на игрушечной лошадке. Здесь Сарьян применяет откровенно театральный условный прием, который еще больше усиливает сатирическое звучание спектакля.

Для эскизов Сарьяна к «Храброму Назару» характерна свободная живописная манера, обобщенное решение, лаконичность. В них нет ничего лишнего и случайного, каждая деталь помогает смысловому раскрытию сцены. Колорит Сарьяна как всегда красочный, полный света, воздуха. «Я хотел внести живопись в театр, — писал Сарьян, — чтобы сцена смотрелась как картина, хорошая картина, живая в цветовом отношении...»<sup>14</sup>

И действительно, каждый эскиз к этой работе воспринимается как законченная станковая картина. Обогащение театра живописью делает роль Сарьяна — театрального живописца весьма значительной.

В 1938 году Сарьян оформлял спектакль на современную тему. Ю. Завадский предложил художнику сделать декорации к пьесе «Тигран» Ф. Готьяна в Театре имени М. Горького в Ростове-на-Дону. «Тигран» —





пьеса о простых советских людях, живущих и работающих на Северном Кавказе и увлеченно строящих новую жизнь. Произведение проникнуто пафосом социалистического строительства, отражает патриотизм и романтический дух времени. В нем заложена идея братства народов.

Но пьеса не отличалась высокими художественными качествами. Были в ней и схематизм, и поверхностность, и примитивность языка.

Сарьян верно почувствовал гуманистическую направленность произведения, но литературная слабость пьесы не могла вдохновить его. В эскизах не чувствуется свойственной Сарьяну страстности.

Эскиз первого действия выполнен в зеленоватой гамме с оттенками синего цвета. Он изображает сад у дома Тиграна. Перед нами калитка и зелень сада. Фигуры людей детально выписаны, но не выразительны. В эскизе второго действия за холмом, на котором стоят люди, мы видим селение, расположившееся в низине, и вдали горные вершины. Преобладает светло-зеленый тон, и только красное платье Василисы вносит некоторое цветовое оживление. Сарьян создает широкую панораму



раму пейзажа Северного Кавказа, в какой-то мере усиливающего романтическую линию пьесы. Второе действие решалось главным образом средствами живописной декорации, и только холм, на котором должны были действовать люди, сделали строенным.

Эскиз третьего действия отличался бóльшим цветовым разнообразием. Оранжевый дом Тиграна контрастировал с ярко-зеленой веткой дерева над террасой и зеленым кустом на переднем плане. Дальний план, изображающий поля, речку, горы, был написан в светло-зеленой гамме.

В эскизе третьего действия художник применил писаный задник с изображением пейзажа и строенную декорацию дома.

Четвертое действие было целиком оформлено писаными декорациями. Написано и озеро, окруженное горами, и утопающее в зелени селение. На переднем плане написаны ярко-зеленое дерево и водопад. Здесь краски более интенсивны, но это не сочные сарьяновские тона, а более густые, темные. Темно-синие тона озера, коричневая окраска гор, темно-зеленая растительность низины воссоздают образ спокойной, суровой природы Северного Кавказа, которую с такой увлеченностью преобразовывают романтики — простые советские люди.

Эта работа не явилась новым шагом в творчестве Сарьяна. Но обращение художника к современной теме все же обогатило его театраль- ный опыт.



В период создания «Тиграна» в Ростове-на-Дону Сарьян приступил к работе над одним из самых значительных своих театральных созданий — декорациям к опере «Алмаст» в Театре оперы и балета имени Спендиарова в Ереване.

Этой оперой должна была открыться декада армянской литературы и искусства в Москве в 1939 году. Весь коллектив театра был объединен желанием сделать интересный, высокохудожественный спектакль.

Нужно сказать, что декады национальных искусств в столице играли в художественной жизни 30-х годов большую и положительную роль. Они являлись смотром достижений культуры народов СССР, свидетельством ее расцвета в результате торжества ленинской национальной политики. Они знакомили художественную общественность с яркими достижениями, имевшими значение для всей советской культуры в целом. Они мобилизовывали и стимулировали творческие силы республик. Они проходили как праздники дружбы народов.

С декадами связаны многие выдающиеся явления нашего искусства. Это относится и к некоторым театрально-декорационным работам.

Так, на декаде грузинского искусства в 1936 году была показана опера «Даиси» З. Палиашвили в замечательных декорациях С. Вирсаладзе. Этой работой художник Вирсаладзе впервые вышел на всесоюзную арену.

В 1940 году Москва увидела таджикский балет «Ду-Гуль» в ярких, красочных декорациях В. Рындина.

В ряду таких явлений находится и «Алмаст» Сарьяна. Работа эта стала событием не только биографии художника, но и всей нашей художественной жизни. Она показала, какой высоты достигло искусство Советской Армении. Она явилась утверждением передовых принципов нашего театрально-декорационного искусства.

Для Сарьяна это была третья постановка «Алмаст». О первых двух (в Одессе в 1930 году и в Ереване в 1933 году) уже говорилось. Они не были удачными. Тем интереснее, что художник снова обратился к оформлению оперы, на этот раз во всеоружии опыта и мастерства в театральном деле.

Сарьян проникся духом поэмы Туманяна и музыки Спендиарова и решил эскизы декораций и костюмов на материале армянского искусства, зодчества, народного творчества, стремясь аккумулировать в спектакле все то прекрасное, что создал его народ.

Монументальность — характерная черта оформления «Алмаст», и этим во многом определялась масштабность спектакля. Вообще монументальность — черта, свойственная всему творчеству Сарьяна. Он сам говорил: «я монументалист... Монументальность, обобщенность — сущность моего искусства»<sup>15</sup>.

С самого начала спектакля широкий пейзаж Армении увлекает зрителя в драматическое действие оперы: цепь гор, целая панорама гор, покрытых снегом, подернутых туманом. Перед ними как бы растет на



скале неприступный и гордый город-крепость. Но это не просто пейзаж, а поэтический образ свободной Армении. Романтическим изображением природы Сарьян достигает огромной силы выразительности и эмоционального воздействия.

Языком пейзажа Сарьян помогает идейному раскрытию спектакля и выражает музыку Спендиарова, вспоенную и одухотворенную природой родной Армении.

В эскизе первого действия, у подножия горы, на которой стоит город, расположился стан Надир-шаха. Слева палатка воинов шаха, справа, в развалинах, сидит сам шах и с ненавистью смотрит на город. Поместив город на вершине горы, а его разрушителя в развалинах, Сарьян как бы противопоставляет две антагонистические силы.

В эскизе первого действия проявляется другая особенность этого оформления — характерное для Сарьяна сочетание пейзажа и архитектуры. Сарьян сам говорил о том, что он использовал здесь архитектурные памятники Ани и Гегарта<sup>16</sup>. Развалины среди пейзажа создают точный образ сцены.

В первом действии художник опять прибегает к сочетанию писаной и строеной декораций. Были написаны задник с изображением горного пейзажа и города, кулиса справа, изображающая разрушенный храм. Построены были основание храма, на котором сидит Надир-шах, и палатка слева.



Второе действие оперы происходит в городе Тмук, во дворце князя Татула. Эскиз изображает внутренний двор. Здесь Сарьян также применяет сочетание пейзажа и архитектуры. Слева и справа идет арочная галерея, а в центре — башня для наблюдения. Вдали виднеются вершины гор и на их фоне купол храма.

В этом эскизе архитектура превалирует над пейзажем и вместе с тем органически сливается с ним, рождая национальный образ. Второе действие решается строенной декорацией, кроме писаного задника с видом гор.

Особенно интересно сопоставление пейзажа и архитектуры в третьем действии, где изображен дворец Татула, в котором происходит пир по случаю победы. Эскиз изображает зал с двойной аркадой, через которую мы видим открытую панораму гор и их величественные вершины, покрытые снегом.

Красивая аркада, расписанная национальным орнаментом, сталактитовое куполообразное покрытие, уходящее ввысь, — все это создает образ незыблемой, гордой, неприступной крепости. Впечатление усиливается изображением гор, окружающих дворец, как бы защищающих народ от врагов.

Сарьян мастерски решает проблему интерьера. Ощущения пространственной перспективы дворца он достиг средствами живописи. Задник изображает горы, а аркада и купол — писаная подвесная декорация.





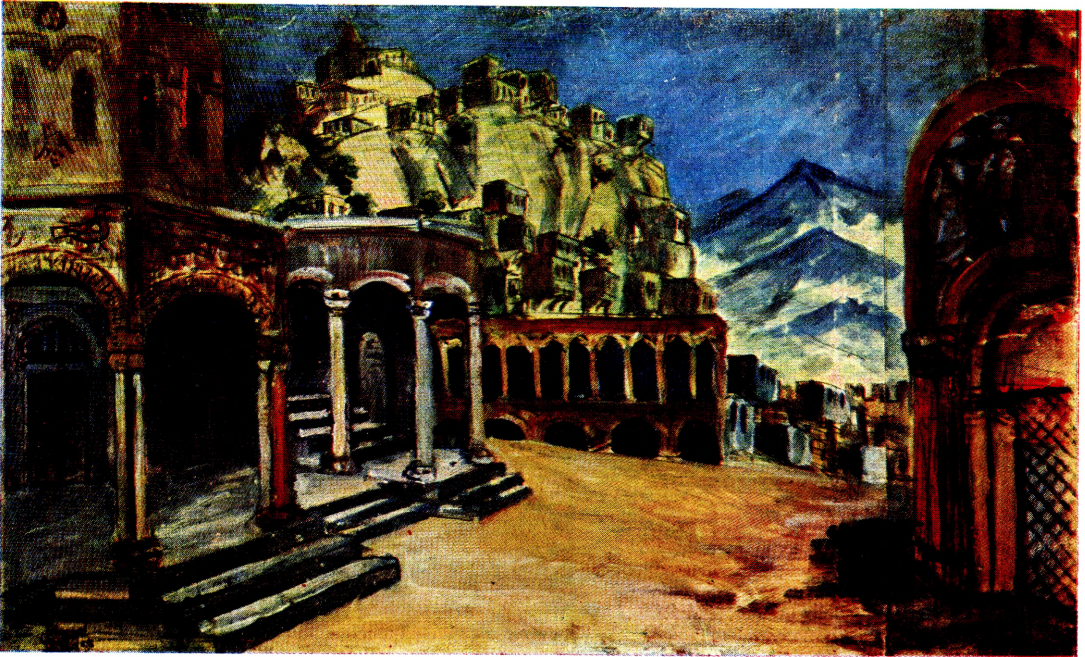
Только небольшая часть декорации строенная: возвышение в несколько ступенек, на котором стоит аркада. Такое решение усиливает ощущение объемности дворца и углубляет перспективу пейзажа.

Четвертый акт — площадь внутри крепости, на которой разворачивается действие. Слева — дворец, а прямо перед нами, вдали — город. Если в эскизах второго и третьего действия Сарьян вводит нас во внутреннюю часть дворца, то здесь он создает его внешний вид и в основном дворцовую площадь на фоне фантастического города.

В художественном решении этого эскиза есть динамический характер, который помогает идейному раскрытию четвертого действия оперы. Не случайно Сарьян дает здесь изображение фантастического города, расположившегося как бы на недостижимой высоте. Этим подчеркивается героическая тема произведения. Но созданный Сарьяном легендарный город в то же время глубоко национален. Его прообраз — в произведениях армянской архитектуры. Художник создает его как бы из розового туфа, что сообщало декорациям специфический колорит.

Хочется сказать о колористическом характере оформления спектакля. Декорации сгармонированы в цвете. Изысканные голубовато-серые





тона сочетаются с желто-охристыми в первом акте. В четвертом же действии нежно переплетаются розоватые, зеленые, голубые драгоценные краски. Вероятно, Сарьян этому действию не хотел придавать яркой красочности, зато решение костюмов было по-настоящему ярким по колориту и помогало раскрытию динамического характера IV действия. Оформление состояло из писаного задника с панорамой города, строеной декорации дворца и писаной кулисы, дополняющей вид дворца.

Важную сценическую живописную функцию в спектакле выполняют костюмы. В этом направлении Сарьян очень много потрудился. Им выполнено огромное количество эскизов костюмов для солистов, хора, танцевальной группы, миманса, а также эскизы бутафории и реквизита. Причем Сарьян дает не один эскиз для персонажа, а делает по несколько вариантов, отдельно для каждого действия.

Костюмы в «Алмаст» — это и самостоятельная живописная ценность, и в сочетании с декорациями — великолепный ансамбль, придающий оформлению полифоническое звучание.

Каждый костюм — образ, несущий в себе определенную смысловую нагрузку. И раскрытию образа помогает цветовое решение. Например, персидское войско решается в черных тонах, персонажи, окружающие персидского шаха, — в желтом цвете, а женский хор (жители города Тмук) — светло-синий и прозрачно-розовый тона.

Тонкий абрис, остро очерчивающий силуэт одеяния персонажей, и украшение платьев мелким узорчатым рисунком, напоминающим национальные орнаменты, — все это придавало сцене, ее оформлению изысканную красоту.

Эскизы костюмов Алмаст и Татула Сарьян решил в единой красочной гамме, объединяющей этих героев оперы. Общий цвет — оранжевый. У Алмаст верхнее платье светло-зеленое с золотой росписью. У Татула верхнее платье светло-синее с золотом, нижнее платье светло-зеленых тонов. Сарьян объединяет близких друг другу персонажей в общем колористическом характере костюмов, но при этом выделяет индивидуальность каждого.

Костюм Надир-шаха ярковыразителен и своеобразен. Эскиз нарисован динамично, красочно. Воинственность персонажа подчеркивается аксессуарами — шлемом, кинжалом, саблей.

Каждая деталь костюма и образа настолько тщательно прорабатывается Сарьяном, каждый лист так богат колористически, что эскиз становится как бы самостоятельным, законченным произведением искусства, заслуживающим, быть может, специального исследования.

Сарьян прочувствовал национальный дух оперы, и его оформление слилось с замыслом Туманяна и Спендиарова. Получился цельный в своем решении спектакль, где сюжет, музыка, оформление являют собой драгоценный сплав. Как мудрый художник, Сарьян воспринял героический дух произведения и пронес его в своем оформлении через весь спектакль. В этой работе Сарьян проявил себя как мастер тонкого художественного вкуса, который глубоко понял идею произведения и направил свою творческую фантазию в нужное русло. Реалистически-художественными средствами Сарьян достигает обобщенного образа. Оформление убедительно своей простотой. В нем нет, однако, и сдержанности. Наоборот, оно наделено богатством и щедростью художника, не позволяющего себе излишеств. Оформление «Алмаст» явилось для Сарьяна новым этапом, на котором он достигает зрелости как театральный художник. Его произведение, народное по характеру, патетичное по духу, совершенное по живописной реалистической форме и глубоко национальное, явилось одним из образцов социалистического реализма в театрально-декорационном искусстве 1930-х годов.

Работа Сарьяна получила высокую оценку общественности и прессы во время декады армянского искусства и литературы в Москве.

Вот что писала газета «Правда»: «Особенно хочется отметить работу художника спектакля — М. Сарьяна. Мастер с прославленным именем, М. Сарьян в театре выступает не часто. Тем более замечательны его достижения в «Алмаст»... Как и в поэме Туманяна, как и в музыке Спендиарова, — в оформлении Сарьяна чередуются черты мягкой лирики и суровости. С большой реалистической силой и поэтичностью запечатлел Сарьян на сцене пейзажи горной Армении, воссоздал картину ее богатейшей древней культуры. По таланту, силе мысли, мастерству и умению слиться с общим художественным ансамблем спектакля работа



художника в «Алмаст» является выдающимся достижением театрально-декоративного искусства»<sup>17</sup>.

К 1939 году относится еще одна работа Сарьяна — эскиз занавеса для заключительного концерта декады армянского искусства в Москве.

Эскиз изображает излюбленный художником национальный пейзаж: горы, равнина, покрытая растительностью. Сарьян стремился воссоздать величественный и обобщенный образ Армении. Но это не вполне удалось художнику. Не было сарьяновской красочности. Бледно-зеленый общий тон, дробный, мелкий рисунок, отсутствие яркости и темпераментности письма роднило эту работу с эскизами «Тиграна».



27. Эскиз костюма Алмаст к опере  
А. Спендиарова «Алмаст»  
1939



28. Эскиз костюма Татула к опере  
А. Спендиарова «Алмаст»  
1939



Впечатление огромного пространственного пейзажа достигалось, но обобщенного образа Армении не получилось. Не было здесь той большой художественной выразительности, того синтетического монументального образа Армении, который Сарьян воплотил в занавесе Гостеатра 1923 года с огромной убедительностью и радостной праздничностью. В 30-е годы Сарьян работал почти во всех жанрах театрального искусства, и в драме, и в опере. Он смело пробовал свои силы и в сатирическом, и в героико-романтическом спектакле. Встреча с великим реформатором сцены Станиславским оказалась плодотворной для художника. Он ярко раскрылся в оперном жанре. Посте-



ценно художник во всех жанрах достиг большого мастерства. Сарьян проникал в суть художественного произведения и режиссерского замысла и, более того, предлагал свое пластическое решение, яркое, страстное, убедительное. Вершиной театрального творчества этого периода была «Алмаст» 1939 года. Оформление, связанное органически с сюжетом и музыкой, вошло в общую ткань спектакля и помогло создать тот удивительный сплав, который составляет природу театра. В 1941 году Сарьян за эту работу был удостоен Государственной премии СССР.

В суровые военные годы художник много работал над портретом. Его привлекали образы воинов, героев Отечественной войны, воля и мужество советских людей.

В эти годы Сарьян снова прикоснулся к театру. Руководство Театра имени Спендиарова обратилось к нему с предложением оформить балет «Хандут» на музыку Спендиарова по мотивам народного эпоса «Давид Сасунский» (глава «Давид и Хандут»). Балет не был осуществлен и пошел только в 1945 году в оформлении другого художника. Но в архиве Сарьяна сохранился эскиз к «Хандут». Он написан акварелью и подписан 1943 годом. Эскиз хочется упомянуть, так как о нем нигде и никогда не говорилось. В творчестве Сарьяна это единственный, хотя и черновой набросок к балетному спектаклю. На нем виден только общий замысел декорации: очертания дворцового сада и всадника, перепрыгивающего через стену сада. Можно догадываться, что это набросок эскиза к третьей картине первого действия, где по сюжету Давид на коне пронесется над садом Хандут. Но более подробный разбор эскиза затруднителен, ибо это только черновой набросок.

В 1947 году к Сарьяну обратился главный режиссер недавно организованного московского гастрольного Нового театра В. Плучек с предложением оформить комедию армянского классика Акола Пароняна «Дядя Багдасар». Эта прекрасная пьеса — острая сатира на прогнившую буржуазную мораль, буржуазное правосудие, домострой, темноту и глупость. Комедия Пароняна стала классикой и сыграла большую роль в истории армянской национальной драматургии. Она не проста для реализации на сцене: необходимо было сочетать реалистическую трактовку с гротеском.

И вот в Москве, в передвижном театре, взялись за постановку армянского классика. В успехе спектакля большую роль сыграл М. Сарьян. Маститый художник, всегда чутко реагировавший на смелые творческие искания, охотно откликнулся на просьбу молодого коллектива. Постановщик спектакля, ныне народный артист СССР В. Плучек рассказывает, что Сарьян с удовольствием принялся за работу, с мудрой внимательностью, молча выслушивая режиссера.

Учитывая специфику театра, который работал на разных сценах, Сарьян создал новое для себя решение оформления на единой декорационной установке.

По бокам портала сцены стояли две вращающиеся ширмы. При смене действия ширмы поворачивались и перед зрителем предстал другой

интерьер. Задник был постоянным, менялась лишь заставка в центре, обрамленная с двух сторон восточными полуколоннами. В одном случае это был вид Константинополя, в другом — декоративная решетка. Остальную часть задника занимала стена, расписанная восточным орнаментом.

К сожалению, эскиз декорации не сохранился. Об оформлении приходится судить по рассказу режиссера В. Плучека и по фотографиям спектакля. Боковые движущиеся ширмы, украшенные восточным орнаментом, задник, изображающий вид Константинополя, и стена были выполнены в довольно сдержанном колорите. Мужские костюмы были едины — черные визитки и красные фески. Этим Сарьян подчеркивал близость персонажей (кроме героя — дяди Багдасара). Зато женские костюмы в цветовом отношении решались более ярко и оттеняли однотонность мужских костюмов и притушенность декораций.

Так художник специфическими выразительными средствами помогает режиссеру в характеристике персонажей.

В целом все оформление решалось в реалистическом плане, но не в бытовом аспекте. Как уже говорилось, на сцене не было лишних деталей. В этом сочетании реалистического оформления с лаконичностью и некоторой условностью рождалось то решение спектакля, которое соответствовало произведению Пароняна.

В заключение хочется сказать об успехе этого спектакля, в частности в Армении. Критики отмечали верное прочтение Пароняна, проникновение в суть произведения, в его национальный дух<sup>18</sup>.

После «Дяди Багдасара», то есть с 1947 по 1956 год Сарьян в театре не работает. Но 1956 год для Сарьяна — театрального художника был чрезвычайно продуктивным, он участвовал в трех театральных постановках.

В этом году Театр имени Г. Сундукяна ставил пьесу Наири Заряна «Армашен». Пьеса рассказывала о жизни сельских тружеников, о борьбе с приспособленцами и карьеристами в колхозном строительстве. Спектакль оформлял Саркис Арутчян. Сарьяну предложили сделать только задник для третьего действия с изображением армянского пейзажа, и он исполнил эскиз маслом на холсте.

Театральный эскиз на этот раз воспринимается как законченная станковая картина. Перед нами открывается пространство Араратской долины, просторы хлопковых полей, тополя, уходящие вдаль и сливающиеся с небом, заснеженный Арарат на горизонте.

Эта работа близка станковой живописи, в частности циклу картин «Моя Родина», написанному в пятидесятых годах. Общей объединяющей чертой этих работ является ощущение радости жизни, любви к родной природе.

Конечно, в эскизе «Армашен» есть признаки диорамности: выписанность хлопкового поля, тополей, есть даже фигуры людей. Сарьян в театральных эскизах любит изображать человеческие фигуры: к эскизу он относится по-режиссерски, как к картине, в которой присутствие

М. Сарьян 29. Эскиз декорации к опере А. Тиграняна «Давид-бек». 1 картина III действия 1956



человека необходимо. В станковых произведениях Сарьяна нет такой детальной выписанности, в них больше обобщения. В колористическом отношении эскиз «Армашен» не отличается своеобразием и богатством красок. Спектакль не увидел света, и мы не знаем, как бы реализовался эскиз на сцене, но он несомненно производил большое впечатление жизнеутверждающей панорамой природы Армении.

Если в таких спектаклях, как «Алмаст», «Храбрый Назар», «Золотой петушок» и другие, пейзаж требовался как плоскостный декоративный фон — живописное панно, то в «Армашен» художник по-иному решает проблему пейзажа в условиях сцены. Он создает такую панораму, в которой переданы пространство, объем и глубина.

Второй театральной работой в этот период была опера А. Тиграняна «Давид-бек» (1956). Опера готовилась к декаде армянского искусства и литературы в Москве под руководством режиссера В. Аджемяна, с которым Сарьян уже работал над постановкой «Армашен». Художниками спектакля были также Х. Есяян и А. Мирзоян, но большую часть эскизов создал Сарьян: из восьми картин четыре были оформлены им. В отличие от сказочной «Алмаст» в основе либретто «Давид-бека» лежали исторические события. Но, как и в опере Спендиарова, Тигранян рассказывал о борьбе армянского народа с его поработителями. Сюжет оперы переносит нас в начало XVIII века и повествует о героях, самоотверженно сражающихся с персами за независимость Армении.



Давид-бек, Степанос Шаумян, царь Грузии Вахтанг VI — исторические личности. Либретто оперы написано самим композитором. Работу над оперой он начал еще в годы Великой Отечественной войны. Героический дух современности нашел отражение и в либретто и в музыке. Однако в либретто были и отрицательные стороны: некоторая иллюстративность, поверхностность, а также неоправданная помпезность. В эскизе первой картины первого действия Сарьян рисует образ природы Армении и с помощью сценического пейзажа рассказывает о происходящих событиях. Горы отражают сущность событий.

В пейзаже первой картины — это образ как бы разгневанных, воинственных гор, напоминающих крепость, убежище от врагов. На переднем плане возвышаются неприступные скалы. Только одно дерево растет на них, раскинув ветви над обрывом. Эта деталь подчеркивает дикость неприветливой природы и суровый характер картины. На заднем плане расстилается мрачная цепь замыкающих пространство гор. Картина решается с помощью писаных декораций и кулис. Только камни и дерево на переднем плане — строенные.

По-иному Сарьян решает второе действие — сад перед дворцом грузинского царя Вахтанга VI, куда приходят армянские послы просить Давид-бека возглавить их войско для борьбы с персами. Сам Сарьян дает название этой картине — «Сад», и этим определяется характеристика действия. Здесь преобладает зеленый цвет. Справа большое





дерево с огромной кроной, в центре, на втором плане тополь. Художник и на этот раз не удержался от изображения мизансцены и, как всегда, вторгся в работу режиссера. В центре композиции обобщенно изображены танцующие пары в национальных костюмах. На террасе дворца — люди, смотрящие на танец. В колорите нет тревожных тонов, вечернее освещение спокойно. Так же, как и в предыдущем эскизе, Сарьян здесь использует строенную и писаную декорации.

Эскиз первой картины третьего действия изображает площадь перед Татевским замком, справа древний пещерный монастырь (строенная декорация), а на дальнем плане (писанный задник) — горы, на фоне которых виден собор. В палитре художника преобладают выжженные краски, желтые, кирпичные тона. Только на переднем плане дерево и тени от здания — зеленые, да горы оттенены синим цветом. Сочетания чистых тонов созвучны суровой атмосфере места действия.

Вторая картина четвертого действия изображает стан Давид-бека перед взятием крепости Зеву, где расположился враг. На переднем плане видны скалы и палатки Давид-бека (строенная декорация), вдали горят костры армянских воинов, а на горе виднеется вражеская крепость (писаная декорация). Эскиз решен в темноватом колорите, но художник оживляет его интересным освещением: как будто луна освещает скалы на переднем плане и ее отблески падают на долину, где находится войско Давид-бека. Все это придает эскизу живописную выразительность ночного пейзажа Армении.





Сарьян создает монументальное, соответствующее героическому духу оперы оформление, хотя оно и не было для художника принципиально новым шагом в театральном творчестве.

Третьей театральной постановкой Сарьяна в 1956 году было оформление спектакля «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо в Театре имени Евг. Вахтангова.

Это последняя работа Сарьяна в театре и одна из самых значительных в его театральном творчестве.

Когда театр обратился к уже немолодому мастеру с предложением, он не проявил большого интереса. Тогда его попросили прочесть пьесу. «После декады армянского искусства в Москве, — вспоминает Сарьян, — я был уставшим, а театр требует много энергии. Я не мог пойти навстречу просьбе Симонова, однако пьеса подкупила. Здесь много человечности, волнующая, притягивающая человечность»<sup>19</sup>.



Итак, волнующая, притягивающая человечность побудила Сарьяна к театральному творчеству. И это не случайно, ибо что бы он ни писал: пейзаж, портрет, натюрморт, — в его картинах все именно глубоко человечно, везде присутствует человеческое начало, любовь художника к человеку.

Глубокую человечность почувствовал Сарьян в пьесе итальянского драматурга, и как настоящий художник, искренне отзывающийся на большое искусство, продиктованное любовью к людям, с увлечением стал работать над оформлением спектакля.

Сарьян увидел в пьесе не только бытовую и социальную драму, но и ее философскую глубину.

Пьеса о любви к людям, о чуткости, о том, как, пройдя через страдания, человек становится чище, лучше, гуманней, была близка жизненной философии Сарьяна, которую можно определить его же словами: «Ощущение жизни — ощущение счастья». Этой же формулой можно определить решение спектакля. И хотя сама пьеса перегружена бытовыми деталями и в тексте, и в действии, и в авторских ремарках, описывающих обстановку места действия, Сарьян пошел в разрез с

этим. Он дал свое смелое решение оформления, сделал его обобщенным, приподнятым над мелочами жизни. Сарьян решил оформление на единой декорационной установке. Поединок между Филуменой и Доменико происходит на одной и той же сценической площадке, в одной и той же обстановке.

На эскизе мы видим просторную комнату или террасу с видом на море. Перед нами открывается бескрайний простор, море сливается с небом, и все это вместе создает ощущение солнечности, радости жизни. Терраса обрамлена легкими арками и деревянной сквозной решеткой. В центре открытый выход на морской простор (во втором варианте эскиза фоном было чистое голубое небо). В центре комнаты на ковре стоит тахта, справа кресло, за решеткой слева виднеются кипарисы. Кроме этого на сцене ничего нет.

Казалось, эскиз не имел прямого отношения к пьесе. Однако Сарьян находил необходимый для всего спектакля режиссерский «ключ». Он решал постановку вне бытовых подробностей, в легком, изящном обрамлении, соединяя юмор и лиризм, как в самой жизни, сочетая грустные и веселые ноты. Это помогало раскрытию глубокого драматического конфликта пьесы. Воздух, свет, солнце, тепло, которые заполняли сцену, создавали приподнятое, радостное настроение. И к концу пьесы это было созвучно чувствам героев.

Ощущению приподнятости, которое живет на сцене и в зрительном зале, способствовало колористическое мастерство художника. Здесь проявилась оптимистическая сущность искусства Сарьяна, его вера в добро, в человека.

Легкие арки, окрашенные в синие, красные, светло-желтые тона, синевы неба, зеленые тона кипарисов — все это вызывает знакомое впечатление южного колорита, что присуще Сарьяну и его праздничной палитре. Ощущению гармонии способствует спокойный ритм арок (крайние арки синего цвета, две арки красные и посередине большая по размеру арка светло-желтая, перекликающаяся с золотистым цветом пола). В целом колорит солнечно-золотистый. Сарьян здесь проявляет тончайшее колористическое мастерство, ненавязчиво добивается впечатления южного тепла и света. Краски даются не в ярком звучании, а в тонком сопоставлении цветовой гаммы. Лаконизмом оформления Сарьян достигает обобщенного звучания всего спектакля.

Можно предположить, что действие пьесы происходит не обязательно в Италии. Этим Сарьян опять-таки приподнимает пьесу над ее приземленной конкретностью. Он идет не от сюжета, а от внутренней сущности и идеи произведения. В результате Сарьян приходит к глубоким жизненным, философским обобщениям.

В связи с работой над «Филуменой» вспоминаются слова самого Сарьяна: «Сколько плохого было в жизни, и все же хорошее победило и осталось. Это хорошее и делает человека счастливым»<sup>20</sup>.

Этот спектакль завершает цикл театральных работ Сарьяна. Здесь он не только использовал уже найденные приемы, но и сумел по-новому

обобщить, интерпретировать пьесу — современно, выразительно, остро, с чувством подлинной красоты.

Сарьян был одним из первых, кто после долгих лет засилья громоздких постановок освободил сцену от всего лишнего и сумел простым языком сказать о многом и сложном в жизни.

Это оформление кажется интересным и тем, что Сарьян решал для себя проблему интерьера. Он не любит закрытые помещения. И в станковом творчестве и в театре его привлекает природа. Здесь, скованный заданностью места действия (все должно происходить в доме Доменико Сориано), Сарьян нашел свое решение. Используя террасу, он наполнил интерьер воздухом, небом, солнцем и тем самым поборол замкнутость интерьера.

Значение этой работы не ослабевает и по сей день, ибо в ней простота, лаконизм, конструктивность, столь характерные для современного советского театрально-декорационного искусства, сочетаются с блистательной живописью. Сарьян противопоставляет и упрощенчеству схематизаторов и украшательству эстетов.

Творчество Сарьяна сыграло большую роль в становлении армянского национального театра.

Армянская опера неразрывно связана с именем Сарьяна. Оперы «Храбрый Назар», «Давид-бек», «Алмаст», в которые он привнес свой яркий, самобытный талант — это путь развития и становления оперного искусства Армении. «Алмаст» явилась вершиной творчества Сарьяна. Оформление в сочетании с музыкой было настолько гармоничным, что его можно считать одним из самых крупных достижений советского театрально-декорационного искусства.

Театральное творчество Сарьяна развивалось наряду с его работами в других видах изобразительного искусства. Станковое творчество, бесспорно, обогащало сарьяновский театр.

Вместе с тем в некоторых театральных работах Сарьяна («Алмаст», «Филумена Мартурано» и другие) проявилось особое лирическое начало, менее заметное в его станковом творчестве, — особая мягкость и некоторая приглушенность колорита, классическая сдержанность выражения, большая эмоциональная теплота, не заслоняемая никакими декоративными эффектами.

В целом театрально-декорационное творчество Сарьяна не только типичное выражение армянской декорации 20-х—50-х годов, но и заметный вклад во все советское искусство.

Сарьян оказывал большое воздействие на молодых художников Армении, и их творческая индивидуальность формировалась под влиянием его самобытного искусства.

Творчество Сарьяна имело большое значение для всего советского театрального искусства. Сарьян принес в театр яркую живопись, свое радостное искусство, богатое фантазией и красками, принес мудрость художника, чувствующего молодость жизни.



## Некоторые тенденции развития армянского театрально-декорационного искусства конца 50-х — начала 70-х годов

---

В предыдущем очерке мы попытались представить общую картину развития армянского советского театрально-декорационного искусства от его возникновения до середины 50-х годов и специально рассмотреть искусство Мартироса Сарьяна. Данный очерк будет посвящен армянскому театрально-декорационному искусству конца 50-х — начала 70-х годов.

Как и в предыдущем очерке, здесь не ставится цель исчерпывающего и полного освещения театрально-декорационного искусства данного периода. Задача состоит в том, чтобы выделить типические тенденции, охарактеризовать изменения, которые произошли в искусстве театральной декорации в это время, показать новые завоевания, но вместе с тем и новые издержки и недостатки, которые здесь проявились. Наряду с общими тенденциями необходимо остановиться на творчестве отдельных художников, показать, как проявлялись общие тенденции в индивидуальных работах мастеров.

Рассматриваемый период явился новым этапом в развитии всего советского искусства. Его можно назвать современным этапом, ибо он длится и по сегодняшней день. В нем немало дискуссионного, еще не устоявшегося, не вполне выясненного. Это придает задаче исследования данного периода особую актуальность, но и создает дополнительные трудности. О прошлом писать и легче и «вернее», чем о настоящем, но если не исследовать настоящее, трудности развития художественной практики не будут преодолены.

Постановление ЦК КПСС 1972 года «О литературно-художественной критике» подчеркнуло значение исследования современности, обобщения художественных процессов в культуре развитого социалистического общества. Это большая и сложная задача, которая может быть решена лишь коллективными усилиями. Мы далеки от того, чтобы ставить здесь ее в полном объеме. Но необходимо хоть несколько приблизиться к ее решению, попытаться обобщить процесс развития искусства декорации в армянском театре.

Что позволяет выделить период, начавшийся в советском искусстве, в том числе в армянском театрально-декорационном искусстве, во второй половине 50-х годов, в качестве нового этапа?

В это время в жизни нашей страны и во всем нашем искусстве произошли существенные качественные сдвиги. Они были отражены в материалах и решениях XX и XXI съездов КПСС.

К концу 50-х годов наш народ, руководимый Коммунистической партией, укрепил и приумножил завоевания социализма, достиг новых значительных успехов в развитии экономики, в укреплении государства,

в совершенствовании демократии, в борьбе за мир, в развитии науки, образования, культуры. Все это создавало возможности и предпосылки для выдвижения новых программных задач, для перехода к развернутому строительству коммунизма.

Достижения развитого социалистического общества составили основу для углубления и расцвета искусства социалистического реализма, для выдвижения новых, более широких и сложных задач в области культурного строительства. Одной из важнейших задач является всестороннее гармоничное развитие личности каждого члена общества. Эта задача сформулирована в Программе КПСС. Ее выдвижение стимулировало подъем искусства, поставило перед ним ясные цели, связанные с формированием коммунистического мировоззрения и целостным воспитанием духовного мира человека нового общества.

Нам думается, что ключом к пониманию и оценке процессов, происшедших в развитии нашего искусства конца 50-х — начала 70-х годов, должны быть положения, выдвинутые в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии.

В этом программном документе сказано об огромном значении и успехах нашего искусства, но также и о моментах, осложнявших его развитие. «Кое-кто пытался свести многообразие сегодняшней советской действительности к проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности. Другая крайность, также имевшая хождение среди отдельных литераторов, — это попытки обелить явления прошлого, которые партия подвергла решительной и принципиальной критике, законсервировать представления и взгляды, идущие вразрез с тем новым, творческим, что партия внесла в свою практическую и теоретическую деятельность в последние годы»<sup>21</sup>.

И далее еще раз подчеркивается: «Партия придавала серьезное значение правильному, объективному освещению истории нашего государства. Острой, справедливой критике были подвергнуты отдельные попытки с непартийных, внеклассовых позиций оценивать исторический путь советского народа, умалить значение его социалистических завоеваний. В то же время партия показала несостоятельность догматических представлений, игнорирующих те большие положительные перемены, которые произошли в жизни нашего общества за последние годы»<sup>22</sup>.

Все это имеет прямое отношение к изобразительному искусству, к происходившим в нем процессам, в том числе к дискуссионным проблемам, которые обсуждались в эти годы. Из данных положений вытекает необходимость борьбы как против недооценки нашего прошлого и сделанных в нем завоеваний, против сведения всех современных проблем лишь к критике того, что бесповоротно ушло в прошлое, так и против обеления ошибок прошлого, недооценки новых достижений.

Подлинный путь советского искусства состоит в сохранении и развитии традиций, сложившихся в искусстве социалистического реализма, в

обогащении их содержанием идущей вперед жизни, в обобщении ценностей, завоеванных в истории советского искусства на разных ее этапах, в умении подчинить эти ценности задачам дальнейшего подъема нашей художественной культуры.

Все это важно учитывать в общей характеристике культуры и искусства рассматриваемого периода, чтобы отделить зерна от плевел, здоровые явления от их извращений, прогрессивные процессы от сопровождавших их издержек, критику недостатков от спекуляции на этой критике. Иначе мы не сможем верно оценить и конкретные явления искусства, театрально-декорационного в том числе.

Что же происходило в эти годы в советском искусстве? Оно обогатилось многими новыми достижениями, созданными на прочном фундаменте социалистического реализма. Свидетельство тому — присуждение выдающимся деятелям литературы и искусства Ленинских и Государственных премий, говорящих о всенародном признании лучших произведений советских художников.

В изобразительном искусстве высокого звания лауреата Ленинской премии удостоены С. Коненков, М. Аникушин, Е. Вучетич, Н. Томский, А. Кибальников, Л. Кербель, Г. Иокубонис, Л. Буковский, Я. Заринь, М. Сарьян, А. Дейнека, С. Герасимов, Ю. Пименов, А. Пластов, Е. Моисеенко, Кукрыниксы, Б. Пророков. Среди лауреатов Ленинской премии есть и театральный художник. Это С. Вирсаладзе, получивший Ленинскую премию вместе с другими создателями постановки балета «Спартак» А. Хачатуряна в Большом театре СССР. Произведения Вирсаладзе в искусстве именно данного периода сыграли существенную роль и во многом определили его «лицо».

Разумеется, к произведениям, удостоенным Ленинской премии, не сводятся достижения этого периода. Их не исчерпать и в том случае, если прибавить к ним творчество художников, награжденных Государственными премиями, среди которых есть такие замечательные мастера, как Г. Коржев, Т. Салахов, Г. Ханджян, А. Грицай и многие другие. Суть дела не в награждениях, хотя ими и отмечены действительные вершины. Суть дела в общественном подъеме, стимулировавшем развитие нашего искусства. Это не только привело к рождению выдающихся произведений у мастеров старшего поколения, но и к выдвижению нового большого отряда талантливой молодежи.

Характерной чертой искусства данного периода явилось усиление его многообразия. Многообразие творческих индивидуальностей, жанров, стилей и форм является одним из важнейших творческих принципов социалистического реализма. Этот принцип записан в уставах всех творческих союзов.

Однако в его осуществлении ранее были определенные извращения и ошибки. Например, в первое послевоенное десятилетие многообразие скорее декларировалось, чем развивалось на деле. Бывало, что особенности стиля, творческой манеры какой-либо группы художников или даже одного художника канонизировались, объявлялись образцом

социалистического реализма, а все непохожее выводилось за его рамки. Разумеется, многообразие не исчезло из искусства, но среди части критиков появилось стремление стричь всех художников под одну гребенку.

Такие недостатки ныне преодолены. Началось же их преодоление именно в конце 50-х годов. Тем самым художественная жизнь активизировалась, получили возможность развития многие новые талантливые творческие силы.

Усиление многообразия нашего искусства выразилось и в развитии национальных культур. Каждая большая выставка в эти годы выдвигает какие-то крупные явления в национальных культурах всех республик, явления, которые приобретают всесоюзное значение, становятся вкладом в развитие всего советского искусства в целом.

Наше искусство стало гораздо теплее, искреннее, человечнее. Из него исчезли официальная парадность, холодная риторичность, ходульная помпезность. Большие темы, идеи большого масштаба советское искусство решает путем создания правдивых, эмоционально заразных образов, художественно убеждающих человека, покоряющих его своей красотой. Так было всегда, все достижения нашего искусства именно таковы. Но в начале 50-х годов случались отклонения от этого. Нередко создавались произведения холодные, рассудочные, лишь спекулирующие на теме и потому художественно серые и неубедительные. В последний период их становится все меньше и меньше.

Искусство чаще теперь говорит не только о радостных, но и о трудных сторонах жизни, не чуждается конфликтов, сложных вопросов и противоречий жизни. Теория «бесконфликтности», лакировка действительности порою еще дает себя знать. Но в целом она принадлежит не настоящему, а прошлому.

Все это можно назвать процессами углубления и развития социалистического реализма, процессами, ведущими нашу художественную культуру вперед, прогрессивными по своей сути.

Вместе с тем в этих процессах были свои издержки и крайности. Всякие крайности уже сами по себе нехороши. Но они становятся вредны, когда превращаются в извращения. А это происходит в тех случаях, когда такие крайности смыкаются с чуждыми идеологическими влияниями, с модернистскими тенденциями.

Взять, к примеру, вопрос о творческих поисках в искусстве. Без них не может быть никакого движения, никакого художественного развития, никакой подлинной жизни в искусстве. Но всякий подлинный творческий поиск является не чем иным, как поиском истинного жизненного содержания и наилучших путей его художественного воплощения. Оторванный от решения содержательных задач, чисто формальный поиск никакой пользы искусству принести не может.

Усиление многообразия нашего искусства — бесспорно прогрессивное явление. Но многообразие это не безгранично. Оно определяется общими идейно-политическими задачами нашего искусства, границами



социалистического реализма, его принципами. Когда же под видом борьбы за многообразие разрушаются реалистические основы творчества и преподносится модернистская деформация и примитивизм, ничего хорошего в этом нет. Такое «многообразие» ведет не к обогащению, а к обеднению и даже разрушению художественного творчества. Так же стоит вопрос о новаторстве и традициях. Есть подлинное новаторство, идущее от жизни, от развития самой общественной действительности, и потому стимулирующее развитие искусства, вдохновляющее художников на новые свершения. И есть мнимое «новаторство» модернизма, заключающееся в непрерывном и самоцельном усложнении формальных средств, оторванных от содержания. В 60-е годы у нас эти понятия стали нередко путать и подменять иногда подлинное новаторство мнимым. В этот период произошло заметное расширение круга традиций. Вся мировая культура от ее истоков до новейших явлений стала предметом внимания художников, которые стремились выявить все ценное, что может быть поставлено на службу развития искусства наших дней. Были переоценены многие явления искусства средних веков, начала XX века и другие. Можно сказать, что художественные горизонты советской культуры стали шире и этим укрепились ее основы.

И тем не менее традиции неравноценны. Среди них есть более и менее важные с точки зрения задач нашего искусства. И нельзя основное подменять второстепенным.

Основными для нас являются реалистические традиции эпох расцвета искусства. И потому, например, средние века не могут иметь для нас такое же значение, какое имеют античность или Возрождение, маньеризм не может быть равнозначным реализму XVII века, а некоторые противоречивые, затронутые модернизмом явления начала XX века не могут быть поставлены в один ряд с выдающимися реалистическими достижениями XIX века.

Мы не будем здесь говорить обо всех проблемах, это увело бы нас далеко от главной темы нашей книги. Но и сказанное позволяет сделать вывод: 60-е годы в развитии советской художественной культуры принесли много нового и ценного, обогатили искусство, раздвинули его границы и горизонты. Но прогрессивные процессы сопровождались некоторыми издержками, ошибками и крайностями. Поэтому важно отличать основные процессы, состоящие в развитии и углублении социалистического реализма, от чуждых наслоений и напластований.

Если это различие не проводить, если путать главное и наносное, то легко либо за наносным не увидеть главное, либо выдать это наносное за главное и тем скомпрометировать последнее.

Все это важно иметь в виду при рассмотрении и общих вопросов, и конкретных явлений театрально-декорационного искусства.

Советское театрально-декорационное искусство этого периода развивалось рука об руку с нашим театром и изобразительным искусством. В нем происходили аналогичные процессы. Стимулом для них явились

как новые завоевания в общественной жизни, так и обогащение нашей драматургии, репертуара театров, которое всегда вызывает активный отклик искусства театральной декорации.

В первое послевоенное десятилетие многие слабые стороны театрально-декорационного искусства предшествующего периода оказались канонизированными. Повествовательное покартинное оформление с иллюзорным воссозданием достоверной жизненной среды, живописно-объемный метод создания декораций, интерьеры без четвертой стены, писанные перспективные задники, замыкающие улицу или площадь, кулисно-арочная система в изображении леса или парка — все это совершенно закономерные и распространенные приемы реалистического декорационного искусства, которые у бездарных художников превращаются в штампы, но у талантливых могут служить созданию конкретно-индивидуальных, образно неповторимых решений, связанных с сутью воплощаемого на сцене произведения. Беда была не в том, что художники прибегали к ним часто, а в том, что подобные приемы оформления выдавались за единственный вид реалистического оформления, а все непохожее изгонялось и квалифицировалось как чуждое нашему искусству.

Это приводило к унификации стилей, к обеднению художественных средств, к однообразию и серости творчества. Границы социалистического реализма не беспредельны, но они достаточно широки, чтобы вместить в себя все многообразие жизни. Здесь же они суживались, сводились к сумме приемов, типичных для декораций определенного типа, которые не исчерпывают всех богатых возможностей данного вида искусства.

В самом начале 60-х годов возникла дискуссия об условности в театре, продолжавшаяся несколько лет. Ее начали своими статьями выдающиеся режиссеры Н. Охлопков и Г. Товстоногов (см. журнал «Театр» № 11, 12 за 1959 год и № 2 за 1960 год). Дискуссия эта, безусловно, имела положительное значение, поскольку она показала, что пути нашего сценического искусства многообразны в границах реализма, и что оно содержит много не исчерпанных еще возможностей. Вместе с тем проблема условности приобрела в этой дискуссии несколько преувеличенное значение. Условностью стали увлекаться, она превратилась в предмет поверхностной моды.

Сейчас противоречия середины 60-х годов становятся еще очевиднее. И думается, что проблема условности, как она нередко ставилась в 60-е годы, во многом является надуманной.

Строго говоря, если исходить из задач реалистической творческой практики, можно сказать, что нет проблемы условности, а есть проблема преодоления условности, то есть проблема художественной правды. Правда искусства ведь и состоит в том, что преодолевается условность (относительная ограниченность) его художественных средств и достигается истинность художественного образа, его жизненная убедительность.

Ошибка некоторых деятелей искусства (искусствоведов и художников) 60-х годов состояла в том, что они акцентировали условность, а надо было акцентировать правду. Конечно, большинство понимало, что условность в искусстве — это путь к правде, и так и ставили эту проблему. И тем не менее самую проблему не стоило так раздувать, ибо реальной творческой проблемой искусства является не столько условность, сколько правда.

Иное дело вопросы лаконизма и подробной детализации, живописи и конструкции, метафоричности и повествовательности, которые были связаны с обсуждением проблемы условности. Это вполне реальные вопросы творческой практики, и с их решением действительно было связано движение вперед нашего театрально-декорационного искусства. Бесспорным выводом из прошедшей дискуссии и из самой творческой практики может служить утверждение о недопустимости противопоставлять эти понятия и о зависимости того или иного решения от конкретного содержания оформляемого произведения.

Можно ли говорить, например, о предпочтительности лаконизма или подробной детализации художественного решения сцены вообще? Разумеется, нет. И то, и другое решение может быть как хорошим, так и плохим, в зависимости от того, подходит ли оно для данного автора и его конкретного произведения, или противоречит ему. Ведь соответствие характера декораций сути произведения и конкретному содержанию спектакля — главный критерий оценки произведений театрально-декорационного искусства.

Так же, в принципе, стоит вопрос и о соотношении конструктивного и живописного способов художественного решения спектакля. В 20-е годы они были резко обособлены и выражали разные тенденции в развитии театра. Сейчас, когда отшумели дискуссии тех лет, очевидно, что на обоих путях было создано немало выдающихся произведений, что оба направления участвовали в общем прогрессе искусства, а их взаимоотрицание нередко было лишь формой полемики. На каждом пути были свои «издержки производства» (утрата образности в конструктивизме, пассивный традиционализм живописных решений). Но позитивный опыт явно преобладал.

Синтез различных приемов в те годы намечался, однако, в немногих работах. К ним относится, например, скромный, но сыгравший значительную роль спектакль «Евгений Онегин», созданный в Оперной студии, руководимой К. Станиславским (1922), и доживший на сцене до наших дней. Конструктивная основа этого спектакля была «подсказана» четырехколонным портиком, находившимся в зале квартиры Станиславского, где проходили репетиции и где состоялось первое представление. В оформлении Б. Матрунина этот портик, использованный во всех картинах спектакля, превращался то в фасад дома, то в деталь интерьера, то в стволы деревьев.

В 30-е и 40-е годы преимущественное развитие в театре получила живописная декорация, и конструктивные решения стали редкими. Кон-

структивизм 30-х годов был объявлен по сути своей формалистическим, что хотя в основе и правильно, но иногда приводило к недооценке конструктивных решений (о различии конструктивных решений и конструктивизма речь шла выше). Живопись на театральной сцене позволила добиться глубокого и тонкого психологизма, шедевры которого мы находим в творчестве В. Дмитриева, Б. Волкова и других художников. Но постепенно возникли и некоторые кризисные явления, особенно в послевоенные годы: шаблонность, штамп, бытоподобие, «лакированная» красота, иллюстративность, нивелировка творческих индивидуальностей. Тенденция синтеза конструктивного и живописного начал, проявившаяся тогда в некоторых работах («Егор Булычов» В. Дмитриева, «Двенадцатая ночь» В. Фаворского, «Ричард III» А. Тышлера, «Сыновья трех рек» В. Рындина), не получила значительного развития. Перелом произошел в середине и второй половине 50-х годов. В драматическом театре он был ознаменован такими спектаклями, как «Гамлет» В. Рындина, «Дело» Н. Акимова, «Поднятая целина» Н. Шифрина, «Мистерия-Буфф» А. Тышлера, «Дали неоглядные» А. Васильева, в опере — спектаклями «Мать» и «Война и мир» В. Рындина, «Повесть о настоящем человеке» Н. Золотарева, в балете — «Каменный цветок» и «Легенда о любви» С. Вирсаладзе, а также работами других художников. При всем различии эти спектакли характеризовались расширением выразительных средств сценического оформления, преодолением живописных шаблонов, синтезом конструктивного и живописного начал, подчиненных общему образному решению.

Сплав плодотворных тенденций, возникавших на разных этапах развития театрально-декорационного искусства, был связан с расширением многообразия средств художественной выразительности, с усложнением образного мышления. Синтез различных приемов был рожден сочетанием прямого воспроизведения жизни и метафорически-иносказательного претворения ее в создании образа спектакля.

Все это обогатило возможности идейной трактовки спектакля. Нередко иносказательный образ, выражающий суть произведения в целом, создавался неизменными элементами декорационного оформления: единой установкой, конструктивной основой, порталным обрамлением и т. д. Он дополнялся и конкретизировался декорациями отдельных картин, прямо изображавшими среду и место действия.

Театральные художники не чуждаются образов концентрированно-выразительных, доведенных до символа, свободно пользуются приемами иносказаний. Благодаря этому тенденции натурализма, наблюдавшиеся в искусстве 40-х — начала 50-х годов, давно преодолены в театре. Творчество театральных художников по образной яркости, по разнообразию и широте приемов нередко даже опережает смежные области. И если театрально-декорационное искусство на протяжении всей своей истории немало черпало от станковой живописи, обогащаясь ее достижениями, то теперь и станковистам есть чему поучиться у театральных художников.



Сейчас мы уже почти не встречаем декораций, которые сводились бы к протокольному воспроизведению ремарок пьесы, к копированию увражей при оформлении исторических произведений, к этнографическому отображению национальной среды. Поэтическое обобщение жизни, образно-яркая мысль о ней, художественное осмысление ее явлений характеризуют лучшие произведения театра.

Правда, иногда еще возникают пустые и внешние работы, получившие в обиходе название «витринного оформления», бессодержательность которых не компенсируется ни модными приемами, ни внешней красотой, ни стилизацией. Но это «издержки производства». Основной же путь определяется искусством больших поэтических обобщений, выходящих за пределы воспроизведения конкретных фактов.

Общие процессы советского театрально-декорационного искусства характерны и для армянского театрально-декорационного искусства конца 50-х — начала 70-х годов. Оно развивалось, в принципе, теми же путями и решало те же творческие проблемы, что и все советское искусство. Его национальное своеобразие выражалось в связях с национальной драматургией, с традициями национального изобразительного искусства. Но творческие проблемы были общими со всем советским искусством. Армянских театральных художников также волновали проблемы условности, метафоричности и повествовательности, живописности и конструктивности, лаконизма и детализации, жанрового многообразия и новых выразительных средств и т. п.

В рассматриваемый период армянское театрально-декорационное искусство заметно обогатилось, расширились его возможности и средства, повысился общий художественный уровень. Вместе с тем было в этот период и немало наносного. Не все опыты были удачны, достижения нередко сопровождалась утратами. Новые приемы иногда превращались в поверхностную моду, увлечение ими переходило в злоупотребление (например, черным бархатом), новации превращались в штамп. В 60-е годы в армянском театрально-декорационном искусстве произошла некоторая смена поколений. Перестал работать в театре Мартирос Сарьян. Армянская культура потеряла таких мастеров, как М. Арутчян, К. Минасян, А. Сарксян.

Основную «тяжесть» творчества приняло на свои плечи среднее поколение художников. Среди них особо выделились в театрально-декорационном искусстве этого периода С. Арутчян, А. Шакарян, Х. Есяян, А. Мирзоян, А. Чилингарян, В. Вартамян, Г. Вартамян и другие. Все они сформировались в первое послевоенное десятилетие, а некоторые из них начинали еще до войны. Но теперь происходит как бы новый расцвет и второе рождение их творчества.

В творчестве каждого из этих художников наблюдается своеобразный перелом. Обогащаются выразительные средства, делаются опытные применения новых материалов и форм, ведутся творческие поиски в разнообразных направлениях. Все это приносит свои плоды, хотя бывают и неудачи, бывают и утраты.

Наряду с этой группой художников среднего поколения в армянское театральное-декорационное искусство 60-х годов входит талантливая молодежь. Над нею не тяготеет груз прошлого, и она сразу идет новыми путями. Но зато и ошибок бывает больше, крайности и издержки сказываются чаще.

К этой группе можно отнести и Минаса Аветисяна, который в те годы начинал свой творческий путь, а также Арамаиса Саркисяна, Аду Габриелян, Рубена Гевондяна и других.

Характеризуя современный этап в развитии армянского театральное-декорационного искусства, его исследователь Л. Халатян пишет:

«Сегодня для всех деятелей театра, в особенности режиссеров, стала беспорна та истина, что нельзя сказать новое слово, добиться совершенства форм, литого ансамбля, достичь глубины полноценного выявления идейной концепции пьесы без учета того вклада, который вносит художник.

Привилегии художника в армянском театре растут с каждым годом. Его «власть» распространяется не только на трактовку режиссерского замысла, но и на весь музыкально-драматический материал. Художник приходит в театр всесторонне вооруженным: он прекрасно знает не только особенности театральной живописи, но и привлекает свои знания по архитектуре, скульптуре и графике; он чувствует преимущества светописа, обладает всем богатым арсеналом технических средств, а все это вместе придает спектаклю идейную образность. Сейчас мы имеем наличие, с одной стороны, высокого профессионализма, с другой — глубокое постижение новых литературных и режиссерских течений.

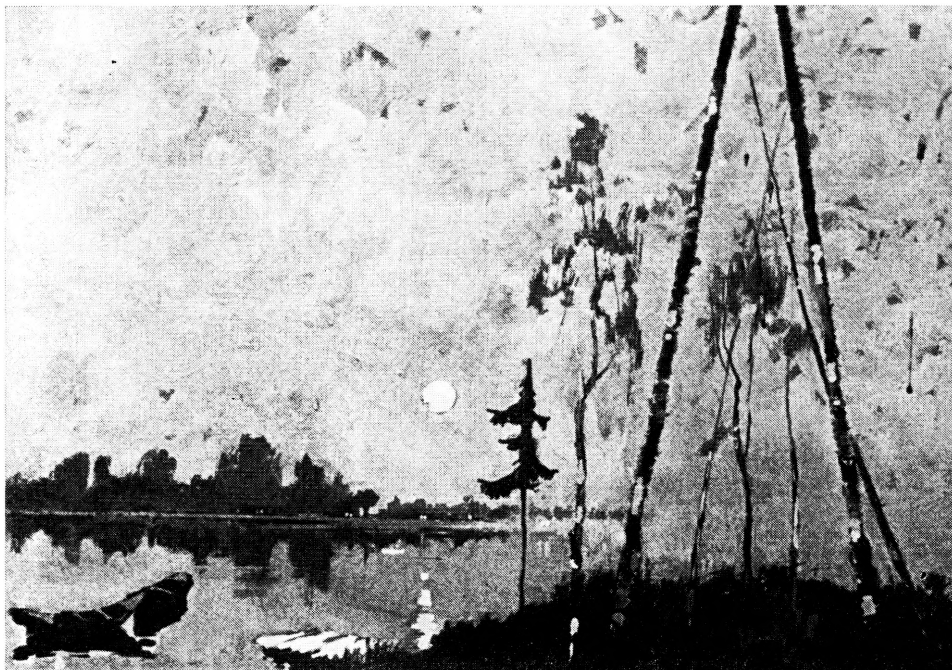
Мысль — вот что армянских сценографов беспокоит сегодня. Все больше и больше они стремятся углубиться в литературный подтекст, проникнуть в глубь идейного содержания произведения.

Нейтральное оформление не удовлетворяет их более. В то же время они не похожи стилем, почерком и руководствуются далеко не одинаковыми принципами художественной организации пространства.

Между тем главная тема армянских сценографов нынешнего этапа — современность. Здесь они ищут стимул для своего творчества. Не случайно, что на этой выставке преобладают оформления произведений современных авторов на современные темы, причем большая часть из них — оригинальные произведения»<sup>23</sup>.

В свете общих процессов, происходивших в советском, в том числе в армянском театральное-декорационном искусстве, попытаемся рассмотреть теперь творчество отдельных художников.

Вместе со средним поколением и молодежью во второй половине 60-х — начале 70-х годов в армянском театральное-декорационном искусстве работали и некоторые художники старшего поколения. К ним принадлежит, например, Василий Вартанян, зрелый, опытный мастер с большим профессиональным опытом и конструктивной изобретательностью.

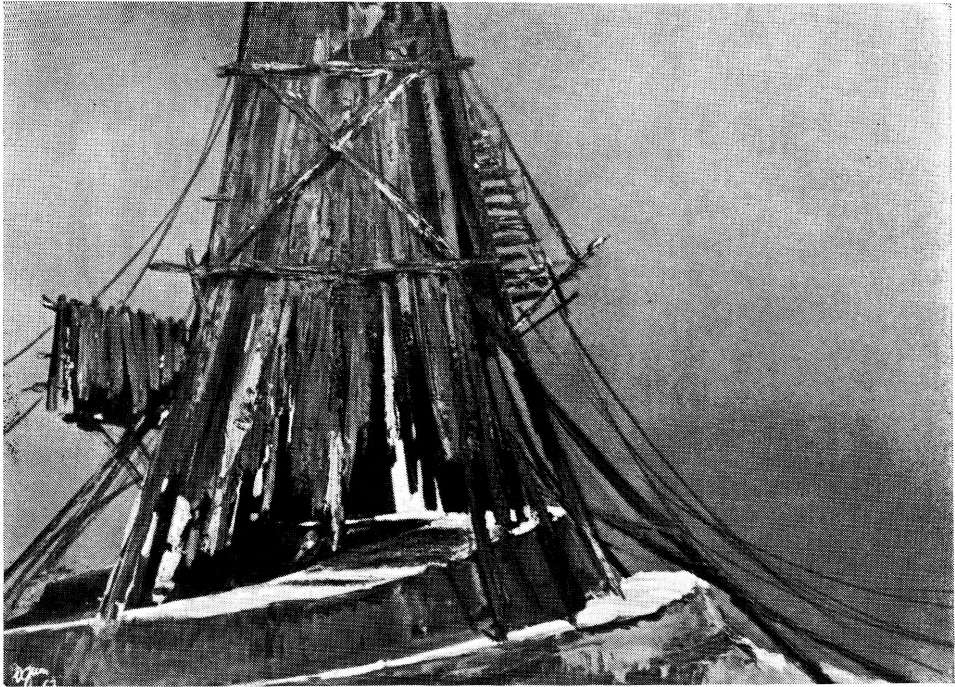


О нем речь шла уже в первом очерке. Он оформил в армянском театре замечательный спектакль «Молодая гвардия», шедший долгие годы. Были у Вартаняна и другие заметные работы, например пьеса Н. Вирты «Заговор обреченных» (1949), опера «Давид-бек» А. Тиграняна (1950), эскизы к которым отмечены отточенным профессиональным мастерством.

Затем наше повествование о Василии Вартаняне прервалось. Художник уехал из Армении, работал в Москве и Ленинграде. В начале 60-х годов он вновь возвращается в Армению и активно включается в театральную жизнь республики.

В 1963 году в Русском драматическом театре имени К. С. Станиславского режиссер Л. Луккер ставит «Чайку» А. Чехова в оформлении В. Вартаняна. Художник создал пейзажи тонкие и проникновенные, лиричные и поэтичные. Но работа выполнена в традиционной манере, новые тенденции времени еще не дают о себе знать. Они проявятся позднее, в конце 60-х годов.

В 1967 году на сцене Театра имени Станиславского были поставлены в оформлении В. Вартаняна сразу три пьесы: «Город ветров» В. Киршона, «Убирайся, старик» В. Сарояна и «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира. Здесь в творчестве художника проявились некоторые новые тенденции. Ни в какой мере не отказываясь от живописи и созда-

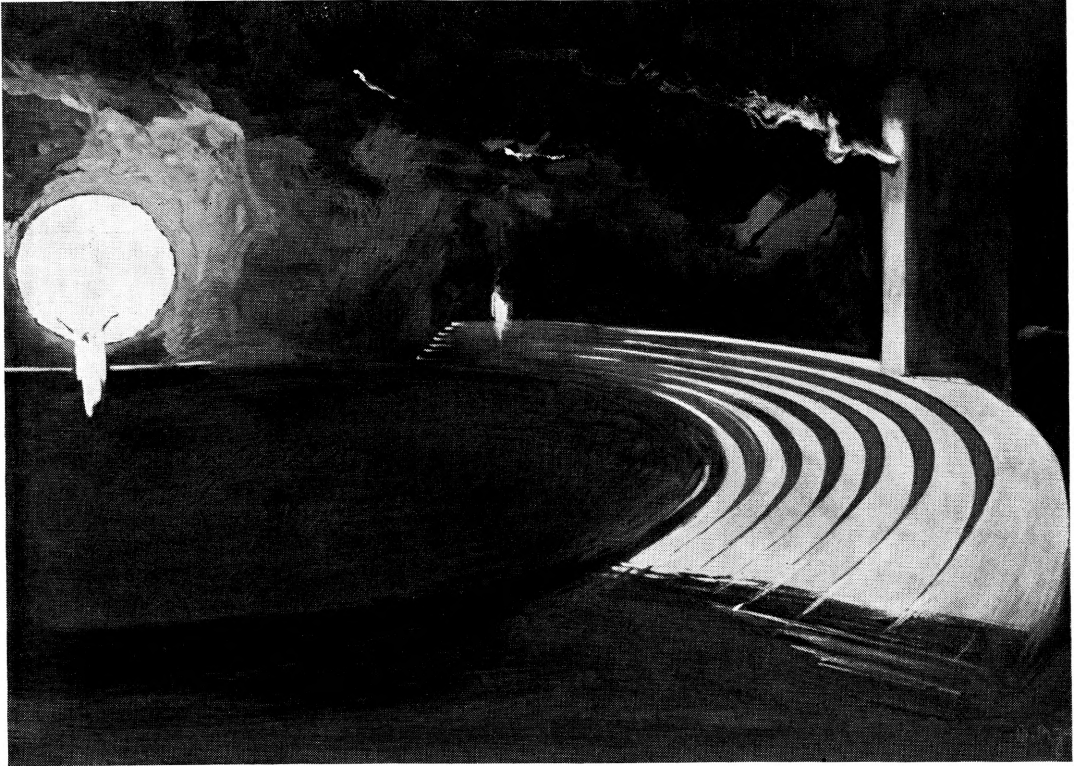


вая отличные живописные эскизы, В. Вартанян в то же время прибегает к единой установке, ищет способы выразить суть спектакля наряду с сохранением покартинного оформления. Появляются символические детали, обобщенные решения, емкие ассоциативные образы — все то, что типично для всего советского театрально-декорационного искусства этого времени.

«Город ветров» В. Киршона — пьеса о революционных событиях в Баку. Ее главные герои — азербайджанские нефтяники, борющиеся против своих социальных врагов. Пьеса прославляет труд и солидарность людей труда. И потому в спектакле доминировал образ старой, дореволюционных времен нефтяной вышки, возле которой и вокруг которой разыгрываются драматические события. Эта вышка — символ труда — высилась над подковообразным пандусом, который как бы символизировал дорогу в новую жизнь.

Интересное решение нашел Вартанян в постановке пьесы В. Сарояна «Убирайся, старик». В этой пьесе зарубежного армянского автора о капиталистическом мире ставится извечная проблема враждебности любви и денег. Ее герой — капиталист, не сумевший завоевать любви девушки, променявший человечность на наживу, задумывается о смысле жизни, о всем своем жизненном пути. Эту суть произведения и





хотел выразить в своих декорациях В. Варганян. На заднем плане изображены огромные наклонные, словно падающие на человека небоскребы — символ бездушного, механистического мира. Сценическая площадка — наклонная и круглая, и от нее в виде спирали идет лента дороги (до середины построенная, а в продолжении написанная), символизирующая жизненный путь человека. По ней поднимается герой, осознавший тщету своей жизни.

Особенно удачно оформление пьесы «Чрезвычайный посол» А. и П. Тур в Театре имени Станиславского (1970). Это пьеса о революционерке, первой советской женщине-дипломате А. Коллонтай.

Художник стремился к созданию оформления патетического, созвучного героине и значительности революционной эпохи. Клинообразно в глубь сцены уходит станок. Он окружен ступенчатыми сходящимися стенами-ширмами, которые в красных подсветках кажутся знаменами. В просвете между ними сзади даются транспарантные проекции, обозначающие место действия (Петропавловская крепость и другие). Порой этот просвет озаряется светом, порой тонет во мраке. В начале и в

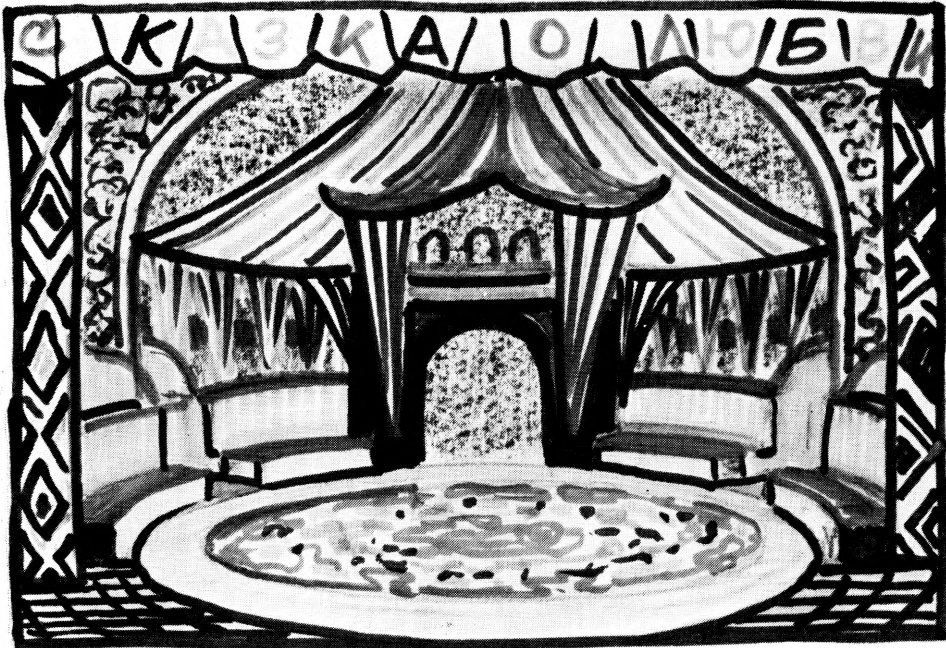


конец спектакля фигура Коллонтай появляется в глубине станка на динамичном огненном фоне и кажется героическим монументом.

В. Вартамян стал главным художником Ереванского драматического театра, и поэтому с режиссером Р. Каплянном, руководителем этого театра, связаны все дальнейшие работы Вартамяна. Среди них — современные пьесы русских, армянских и зарубежных авторов. Так, при постановке «Медeia» Ж. Ануя (1969), Вартамян стремился сделать оформление, воссоздающее античный мир, но полное драматического напряжения и тревог современности. Действие разворачивается на площадке и ступенях античного амфитеатра. Ритму его закругляющихся линий противостоит вертикаль столба справа. На буром небе с несущимися облаками восходит кроваво-красное солнце. Оно служит фоном для белой, воздевшей к небу руки фигуры трагической героини.

У Вартамяна, как и у всякого художника, есть и ряд неудачных, слабых работ. Иногда слишком довлеют традиции, профессиональное мастерство заслоняет живой образ. Иногда, наоборот, технические поиски, обновление приемов приводят к некоторой надуманности. Но в целом творчество Василия Вартамяна обогатило армянское театральное декорационное искусство произведениями высокой культуры, подлинного профессионализма, изобретательной выдумки.

Видное место в театральной жизни Еревана во второй половине 60-х годов занимает творчество Армена Чилингаряна, художника старшего



поколения, но переживающего теперь в театре свою вторую молодость. Чилингарян начал работать в театре еще в 30-е годы, потом покинул сцену, выступал как станковист и занимался другими видами художественной деятельности. Во второй половине 60-х годов он снова вернулся в театр, обогатив свою работу опытом станкового искусства. Художник не остался чуждым и новым веяниям. Его работа связана преимущественно с Русским драматическим театром имени К. С. Станиславского, главным художником которого он является.

В этом театре в 1966 году им был оформлен спектакль «Свадьба на всю Европу» Г. Горина и А. Арканова, а в 1967 году — «Ночная исповедь» А. Арбузова. Если первый спектакль ничем не примечателен, то во втором Чилингарян нашел интересное решение, типичное для декорационного искусства этого времени.

Действие пьесы Арбузова происходит в советском городе в последние дни фашистской оккупации. На круге была построена конструкция, одна сторона которой изображала комнату, а другая — подвал того же дома, превращенный фашистами в тюрьму. При повороте круга действие переносилось в подвал и снова в комнату.

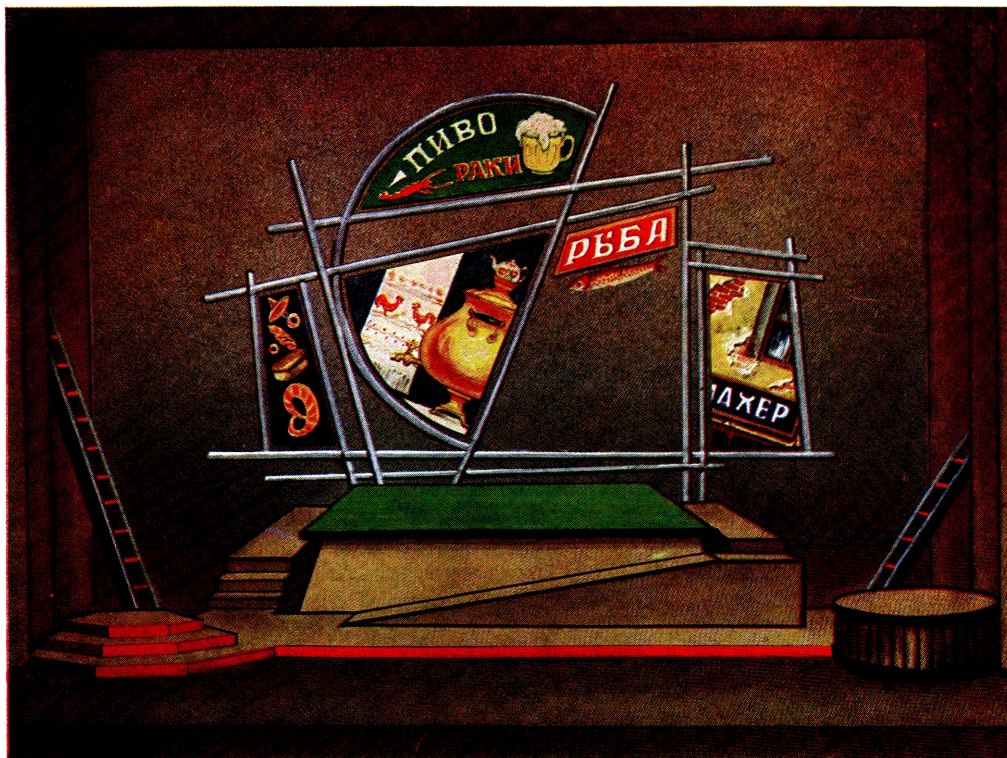
Особенностью изображения была изломанная углами линия среза четвертой стены. Благодаря этому не только создавался жесткий характер рисунка, но дом казался то ли разбомбленным, то ли разваливающимся, что символизировало обреченность фашизма.



Чилингарян, кроме того, сочетает в декорациях изображение интерьера и экстерьера. У порталов сцены были водружены телеграфные столбы, а на заднем плане изображались проволочные заграждения. Этим создавалась атмосфера времени, действие переводилось из домика в более широкую жизненную среду.

Чилингарян оформил в Театре имени Станиславского спектакли для детей: в 1967 году «Снежная королева» по сказке Г.-Х. Андерсена, а в 1968 году «Маленький Мук» по сказке В. Хауфа. Он создавал декорации, покорявшие юных зрителей своей красочностью и волшебством. Особенно примечательны в этом отношении декорации к первому спектаклю. На сцене висела черная грифельная доска размером почти во все зеркало сцены. А на ней изображались яркими красками место действия. Эти панно заднего плана менялись, действие шло на их фоне. Панно давали как бы изобразительную формулу каждой картины. Следует сказать, что декорации типа панно, которые в 40-е — 50-е годы исчезли из наших театров, в эти годы снова завоевали свои права. Каждый год приносил художнику новые удачи, но особенное значение имели для него 1969 и 1970 годы, когда были созданы две этапные





работы: «Клоп» В. Маяковского (1969) и «Три смерти Альфреда Герцога» А. Галиева и Э. Тропинина (1970).

«Клоп» Маяковского в 60-е годы прошел в нашей стране по многим театрам. Плакатный характер оформления этого произведения (нередко со стилизацией под «Окна РОСТА») стал почти штампом. Чилингарян создал оформление самостоятельное, не дублирующее другие спектакли, но вместе с тем отвечающее духу и стилю пьесы.

Основой оформления был станок-площадка с рамой сложной конфигурации и композиции. В раму монтировались надписи и изобразительные элементы, дававшие обозначение места действия, характеристику и атмосферу каждой картины и служившие фоном действия. Так, в сцене базара в раму вставлялись надписи вывесок и торговых реклам («пиво», «раки» и т. п.), в сцене общежития — лозунги и объявления («За здоровый быт» и т. п.), в сцене у мадам Ренессанс — детали мещанской обстановки (картины с лебедями, кружева), в сцене будущего — фрагменты города нашего времени. У порталов помещались обыгрывавшиеся в действии площадки с пожарными лестницами. Костюмы были выполнены в духе 20-х годов с некоторой геометризацией форм.

Спектакль получился яркий, броский, с остроумными, легкими, быстро сменяющимися декорациями.

Иной характер имело оформление пьесы А. Галиева и Э. Тропинина «Три смерти Альфреда Герцога». Это политический памфлет, в гротескно-карикатурной форме бичующий фашизм. Под главным персонажем подразумевался Адольф Гитлер. И художник хотел выразить в спектакле ненависть к фашизму, показать его звериное лицо. Символом спектакля явилась всем известная «Герника» П. Пикассо, разоблачающая ужасы фашизма, иносказательно раскрывающая гибельность коричневой чумы для народов.

Первоначально Чилингарян хотел поместить фрагменты из «Герники» по порталу сцены. Но затем отказался от этого замысла и решил весь спектакль дать на фоне знаменитого панно.

Действие сосредоточено на площадке, где легкими контурами нанесен рисунок двери, окон и других изобразительных элементов, дополняемых реквизитом. А между этой площадкой и панно заднего плана, напоминающим «Гернику», помещены зловещие очертания свастики.

Спектакль получился впечатляющим, публицистически острым.

В следующем сезоне Чилингарян оформил два национальных спектакля: «Дядя Багдасар» А. Пароняна и «Стены над пропастью» А. Араксманяна (1971). Если в «Стенах над пропастью» он этнографически воссоздал национальные элементы (развалины старой армянской церкви с остатками фресок на стенах), то в «Дяде Багдасаре», — популярной армянской комедии, толкавшей, казалось бы, на традиционное бытовое решение, — создал оформление, дающее прежде всего обобщенный образ действия.

Спектакль идет в выгородке из щитов, изображающих турецкие ковры. Между ними размещены мебель, детали реквизита, конкретизирующие образ. Этот интересный прием ранее не применялся в армянском театре. Из работ Чилингаряна этого времени можно выделить также декорации к спектаклю «Сказка о любви» А. Константинова и Б. Рацера (1971), «Человек со стороны» И. Дворецкого (1972), «Образумься, Христофор» румынского писателя А. Баранги (1973).

В «Сказке о любви» оформление веселое и праздничное. Занавес к спектаклю изображает лукаво прищуренную маску. Сцена превращена в амфитеатр с шатром, раскрашенным яркими полосами и напоминающим цирк.

Действие пьесы «Человек со стороны» происходит на заводе. Чилингарян хотел избежать прозаизма натуральной бытовой среды и сочетать изображение конкретного места действия с обобщенным образом современного завода в целом.

Он создал сложную симультанную декорацию, в которой переплетались и переходили друг в друга лестницы и трубы, кабинеты и лаборатории, механизмы и перегородки. В декорации выделялись отдельные участки, в которых сосредоточивалось действие той или иной картины. Таким образом сочеталась конкретность и обобщенность в оформлении.

Герой пьесы румынского писателя А. Баранги «Образумься, Христофор» — композитор. В пьесе ставится проблема «художник и жизнь», говорится о путях сближения художника с народом.

Действие происходит в гостиной композитора, где все строго симметрично (мебель — столы, шкафы, диваны и т. д.). А на заднем плане, между двумя черными ламбрекенами — черный рояль. К нему, как к центру композиции, сходятся все линии, ведут все предметы. Рояль превращается в самодовлеющий культ, он словно стал символом «чистого искусства».

За годы работы в театре у Чилингаряна было немало «проходных» работ. Примером может быть спектакль «Восемь любящих женщин» современного французского автора А. Тома в Театре имени Станиславского (1969). Действие пьесы происходит в интерьере буржуазной виллы. В пьесе разоблачается буржуазное хищничество и индивидуализм, разъедающие семью, заставляющие ее членов ненавидеть и преследовать друг друга, скрывая ненависть под лицемерной личиной сочувствия и любви. Но суть содержания никак не отразилась на характере изображенного интерьера.

Он решен фрагментарно посредством щитов по бокам сцены и сверху. Общая бело-серая окраска разбивается цветными светильниками и вставками шкафов, а также красной мебелью. В образном отношении интерьер совершенно нейтрален, в нем можно было бы играть многие другие пьесы.

Но, несмотря на ряд такого рода проходных работ, лучшие спектакли Чилингаряна обогатили наше искусство новыми приемами, расширили круг выразительных средств и органически влились в русло армянского театрально-декорационного искусства 60-х годов.

Из художников старшего поколения интересно проявил себя в театре в 60-е годы Хачатур Есяян. Есяян в первую очередь являлся художником-станковистом, тонким пейзажным лириком. Его работы — новое слово в пейзажной живописи Армении, самостоятельно сказанное им после М. Сарьяна, Г. Башинджагяна, Ф. Терлемезяна, С. Аракеляна и других армянских художников.

В Армении сложилась устойчивая традиция пейзажной живописи, принадлежащая к лучшему в армянском изобразительном искусстве. Но Есяян не только следовал ей, он сказал свое новое слово. Его пейзажи самобытны по лирической одухотворенности, нежности красок, тонкости вкуса. Им не свойствен синтетизм Сарьяна, эффектность Башинджагяна, эпичность Терлемезяна, повествовательность Аракеляна. Это прежде всего пейзажи-настроения, дающие тонкое и проникновенное восприятие родной природы, выражающие любованье родными горами, долинами, садами.

Театр для Есяяна не был основным занятием. Тем не менее он внес в него свой весомый вклад. Есяян работал в драме, опере и балете, был главным художником Государственного азербайджанского театра в Ереване (1940—1948), преподавал на театральном факультете Ере-





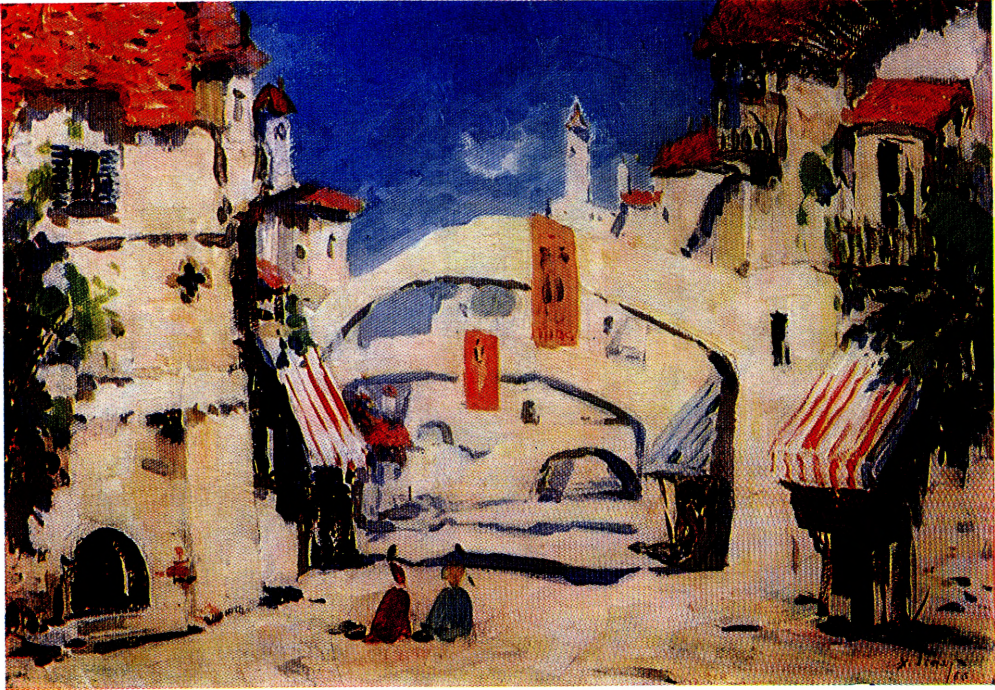
ванского художественного училища (1941—1949), с 1968 по 1970 год был главным художником Театра оперы и балета имени А. Спендиарова. Еще в 1938 году Есаян выполнил в московском Малом театре по эскизам К. Юона декорации к постановке «Горе от ума» А. Грибоедова. Это было хорошей школой, какой для начинающего художника всегда является работа декоратора-исполнителя под руководством опытного мастера.

Школой в известной мере были и его первые самостоятельные постановки в различных театрах в военное время: «Борис Годунов» А. Пушкина и «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира в драме, «Лакме» Л. Делиба в опере, «Косолапые братья» В. Лившица в кукольном театре, «Жрица огня» В. Валентинова в оперетте, а также армянские и азербайджанские пьесы «Геворк Марзпетуни» А. Качжворяна, «Фархад и Ширин» С. Вургуня, «Низами» Л. Гусейнова и другие.

Как видим, художник первые шаги делал в различных театральных жанрах, и эта широта помогала ему осваивать театральное дело, развивая умение находить приемы, соответствующие духу и стилю произведения.

Среди этих работ были постановки, отмеченные высокой культурой (например, «Геворк Марзпетуни»), но в целом они еще не были самос-

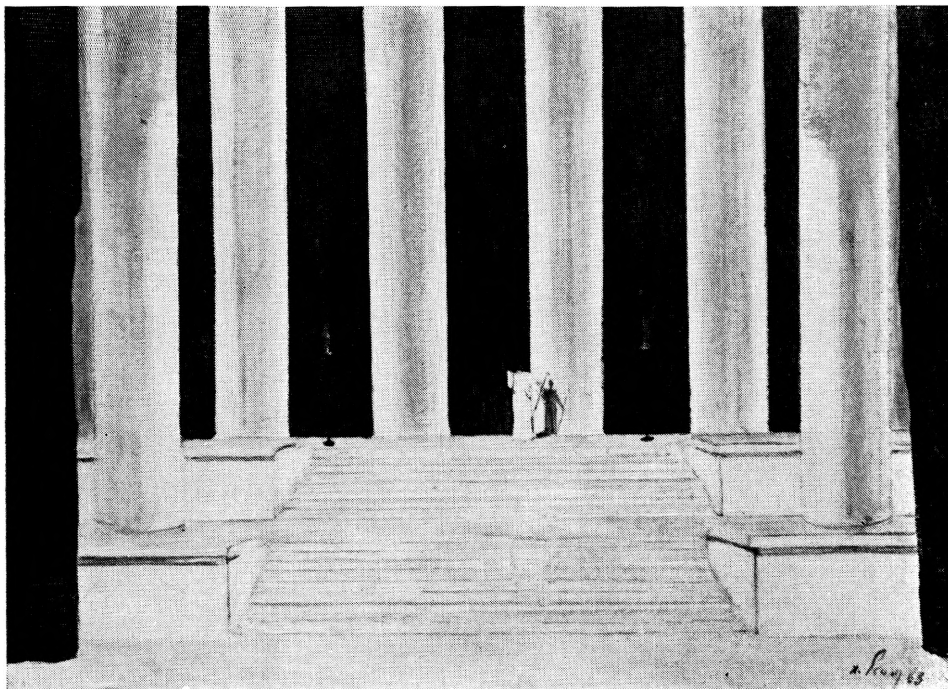




тоятельными и не имели печати своеобразия Есаяна, тогда еще только складывающегося мастера.

Этапное значение в творчестве Есаяна имела его совместная работа с М. Сарьяном и А. Мирзояном над оформлением оперы «Давид-бек» А. Тиграняна в Театре имени А. Спендиарова (1956). Исследователь творчества Есаяна Р. Оганесян пишет: «Строго монументальный стиль декораций, выполненных Есаяном, как нельзя больше соответствовал историческому сюжету оперы, повествующей о борьбе армянского народа за национальное освобождение, за дружбу с грузинским и русским народами.

Прекрасно усвоивший законы сценического оформления, Есаян умелым сочетанием минимального количества объемных декораций с четко разрисованными кулисами и задниками достигает предельной выразительности характерных картин: дворца (III акт, III картина) и особенно площади перед крепостной церковью. Ясность форм и цветовых соотношений больших плоскостей делает оформление более броским, лаконичным, сообщая ему необходимую дозу театральности. С тонким живописным вкусом был сделан занавес оперы. На нем были изображены меч и щит, являющиеся эмблемой народно-освободительной борьбы»<sup>24</sup>.



Автор упомянутой работы подчеркнул то, что составляет лучшие стороны творчества Есяяна,— пейзажи Армении, образы национальной архитектуры. И в дальнейшем у Есяяна в театре наиболее удачными оказывались работы, созвучные его творчеству станковиста, мастера лирических сельских и городских пейзажей, и менее удачно получалось то, что уводило в сторону от основной темы всего его творчества.

Дарование пейзажиста сказалось, например, в его работах конца 50-х годов — балете «Сона» Э. Хагагортыяна (1958) и опере «Сос и Вардитер» В. Тиграняна (1957). Эскизы к последнему произведению могут быть поставлены в один ряд с лучшими пейзажными работами Есяяна.

В 60-е годы Есяян систематически (хотя и не очень много, в сравнении с его станковым творчеством) работал в театре, отдал дань новым исканиям и создал ряд хороших, удачных произведений. Но наиболее силен он все-таки там, где верен своей основной творческой теме. Так, в декорациях к опере «Арцваберд» А. Бабаева в Донецком оперном театре (1965) и в эскизах к опере «Алмаст» А. Спендиарова (1969) мы снова встречаемся с образами армянской природы, переданными тепло и поэтично.

Для постановки оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти в Театре имени Спендиарова (1966) Есяян создал оформление немногословное



и строгое, но отличающееся романтической поэтичностью и таинственностью. Особенно это относится к эскизам, изображающим церковь на кладбище, окруженную кипарисами, и скалистый берег моря, освещенный луной. Эскизы выдержаны в строгой колористической гамме (черно-красной в первом случае, сине-желтой во втором). Они полны мягкого лирического настроения, созвучного музыке оперы.

Интересными представляются неосуществленные эскизы к операм «Кармен» Ж. Бизе (1961) и «Чио-Чио-Сан» Д. Пуччини (1964). Эскизы к «Кармен» красочны, солнечны, яркие. В эскизах к первому действию мы видим улочку Севильи, где, помимо заданных сюжетом изображений (казарма, табачная фабрика), висит рекламный плакат с изображением тореадора. Есаян вводит в спектакль тему тореадора уже с самого начала. Подобно тому, как в увертюре звучала тема рока, Есаян хотел сразу после открытия занавеса дать на сцене ее визуальный эквивалент. И связал его с образом Эскамильо. Это — оригинальная деталь, не встречающаяся в других постановках.

В декорациях к «Чио-Чио-Сан» Есаян хотел дать имитацию японских лаковых изделий. На фоне черного бархата — желтый бамбуковый домик. В просвете задней стены — море с парусником. Эскиз очень красив, но в нем есть черты не свойственной Есаяну стилизации.

Новые веяния, типичные для театрально-декорационного искусства 60-х годов, впервые обнаружили у Есяяна в оформлении пьесы К. Леви «Лабиринт» в Драматическом театре имени Сундукяна (1962). Здесь была создана симультанная декорация. Зеркало сцены разделено площадками первого плана на четыре квадрата. На этих площадках, которые превращались то в кабинет, то в спальню, то в холл, шли игровые эпизоды. А фоном служило общее большое панно заднего плана, видневшееся в просветах «решетки», образованной этими площадками. Оно давало образ современного капиталистического города. На черном фоне цветными линиями прочерчивались силуэты городских строений, реклам и т. д.

Такое решение было оригинальным, но несколько суховатым. Особенно это относится к эскизам, написанным схематично и лишенным присущих Есяяну эмоциональности и лиризма.

Необычным для Есяяна явилось также оформление оперы «Царь Эдип» И. Стравинского в Театре имени Спендиарова (1963). Это опера ораториального типа, в ней огромную роль играет хор. Действие разворачивается на ступенчатом станке, который завершается восьмиколонным портиком. Такая композиция очень удобна для хора. Но в образном отношении она кажется несколько отвлеченной и потому недостаточно выразительной. Это некий античный мир вообще. В нем нет своеобразия именно данной оперы Стравинского. Нет в оформлении и элементов трагедийности.

Графические и архитектурные опыты декорационного оформления, сделанные Есяяном в духе творческих исканий времени, не дали результатов, столь же ценных, как его предшествующие работы. Художник как бы изменил самому себе. Он прирожденный живописец и лирик. И там, где он опирается на эти качества своего дарования, получаются убедительные работы, даже если они идут в русле давно сложившихся традиций. Это поучительно: новое искать хорошо, но уходить при этом от себя не следует.

Большой вклад в армянское театрально-декорационное искусство внес в 60-е годы Александр Шакарян. Он начал свою деятельность в театре в 1939 году после окончания Академии художеств в Ленинграде (1934). Первый период его деятельности падает на 40-е—50-е годы. В этот период художник накопил профессиональный опыт, всесторонне овладел законами сцены, освоил лучшие традиции театрально-декорационного искусства.

Шакарян — художник, очень чуткий к жанровой природе оформляемого им сценического материала. Он работал почти во всех театрах республики, но в основном в двух театрах: в Ереванском русском драматическом театре имени К. С. Станиславского и в Театре оперы и балета имени А. Спендиарова. Он оформлял также народные зрелища и спортивные праздники, работал для цирка и кино. И каждый раз Шакарян создавал оформление, типичное именно для данного рода и жанра искусства, соответствующее духу и стилю произведения.



Эскизы Шакаряна говорят о настоящем живописном мастерстве. Художник применяет в своем творчестве различные способы решения сценического пространства, но живопись всегда играет у него доминирующую роль.

Работы Шакаряна поражают не столько новаторством или введением каких-либо необычных приемов, сколько стремлением к глубине трактовки, к образности, а порой и блестящим мастерством.

В ряде случаев художник следовал сложившимся традициям, хотя всегда давал свои варианты декорационных решений. К такого рода работам можно отнести, например, «Ревизора» Н. Гоголя в Театре имени Станиславского (1952). Здесь все исторически достоверно, достигнута бытовая конкретность, хорошо охарактеризована мещанская обстановка в доме городничего и убогая бедность гостиничной комнаты Хлестакова. Но индивидуальность художника чувствуется не очень сильно.

Рассмотрим отдельные работы этого одаренного и многогранного художника, созданные в период с конца 50-х годов, когда в нашем искусстве наметились новые пути, оно стало шире и многообразнее, углубились его реалистические основы и обогатились выразительные средства. В 1959 году Шакарян оформил в Театре имени Станиславского пьесу А. Ширванзаде «Злой дух». В декорациях отображен быт армянского народа, что типично для армянского театра. Но в декорациях Шакаряна есть оригинальные образные мотивы, например изображение зимней Армении.

На одном из эскизов изображена внутренность армянского домика, у которого как бы снята четвертая, обращенная к зрителям стена. Он построен на сцене целиком, с крышей, покрытой снегом, и оголенными ветками деревьев над ней. Снежный покров виднеется и за полукруглыми зарешеченными окнами. А внутри домика немало «теплых» образных деталей, создающих атмосферу, контрастную заснеженному пейзажу: висят рядами сушеные фрукты, в углу стоят сосуды с вином, две женщины у стола разделяют скромную трапезу.

Особой привлекательностью отличается эскиз, изображающий зимний пейзаж. Это дворик армянского домика со скамьей у калитки и деревьями у каменного дувала, за которым лесенкой вздымаются заснеженные крыши селения, с теплыми огоньками в окнах домов.

Не так много в нашем искусстве изображений зимней Армении. И такие эскизы могли бы быть самостоятельными оригинальными картинами. Но они вместе с тем сценичны. Домик и забор выгораживают сценическую площадку, терраса и лесенка к ней «ломают» ровный планшет сцены и создают возможность игры на разных планах. Эскиз образен и благодарен для режиссера.

С идиллическим характером двух данных эскизов контрастирует третий, драматичный и полный динамики. Бурное грозное небо со смятенно несущимися облаками. Сверкает молния. На скалистом холме, у подножия которого примостился домик, страшный человек в белом



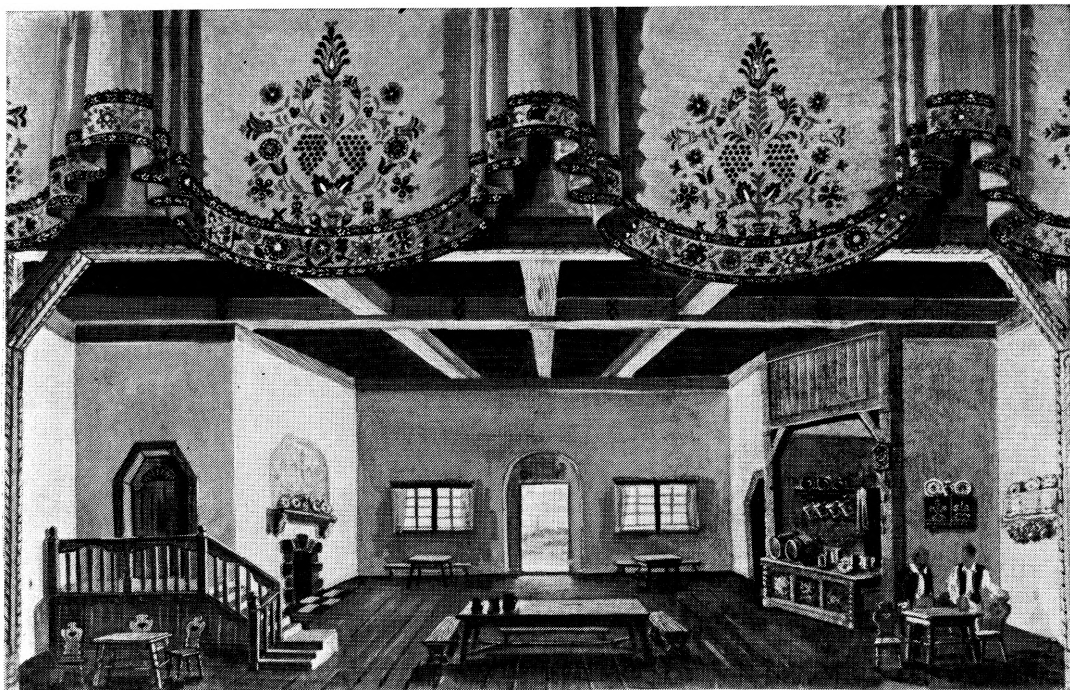
одеянии, стоя рядом со сломанным деревом, воздевает руки к небу и словно посылает всему миру проклятия.

В этой работе Шакарян выступает как художник, умеющий решать национальную тему тепло, выразительно и драматично.

В 1960 году он оформил пьесу, ярко воплотившую нашу современность.

В то время едва ли не во всех театрах страны шла «Иркутская история» А. Арбузова, в которой сам характер драматургии (в особенности использование « хора ») толкал художника на новые поиски. Была поставлена эта пьеса и в Ереване, в Театре имени Станиславского.

Действие пьесы происходит на строительстве гидроэлектростанции. Художник изобразил здесь широкую картину сибирской природы, показал быт рабочих, а в заключительном эпизоде пьесы ввел панораму ГЭС с блещущим огнями индустриальным пейзажем за рекой. Он создал мощный и светлый образ гигантской стройки. Образ созвучен теме пьесы, и потому так органически вписываются в него фигуры юноши и девушки, стоящих на помосте на фоне этого пейзажа.



В эскизах к пьесе М. Эме «Третья голова» (1962) иная, зарубежная тематика. Перед нами — мир современной архитектуры с механическим ритмом этажей, оголенными плоскостями стен, «модерновой» мебелью. Мир холодный и отрешенный от человека.

Как ни созвучна эта декорация пьесе, все-таки более сильным оказался Шакарян в оформлении современных советских произведений. Отметим две его работы 60-х годов: «Стряпуху» А. Сафронова (1961) и «Оптимистическую трагедию» В. Вишневского (1960).

«Стряпуха» А. Сафронова — веселая комедия из жизни кубанского казачества. Основное место действия — полевой стан. Он изображен на фоне тучных колосащихся колхозных полей. И не было бы в этом образе ничего особенно примечательного, если бы не одна остроумная деталь, выводящая его за пределы бытового изображения, вносящая веселую и радостную ноту.

Над полевым станом, над обеденными столами повешен длинный полог, разукрашенный веселыми подсолнухами. И висит этот полог на лучах солнца, которыми оно упирается в золотистое поле. Как в известном стихотворении Маяковского, солнце словно само пожаловало в гости к колхозникам, позолотило поле, залило светом все вокруг, внесло радость и жар в души людей.



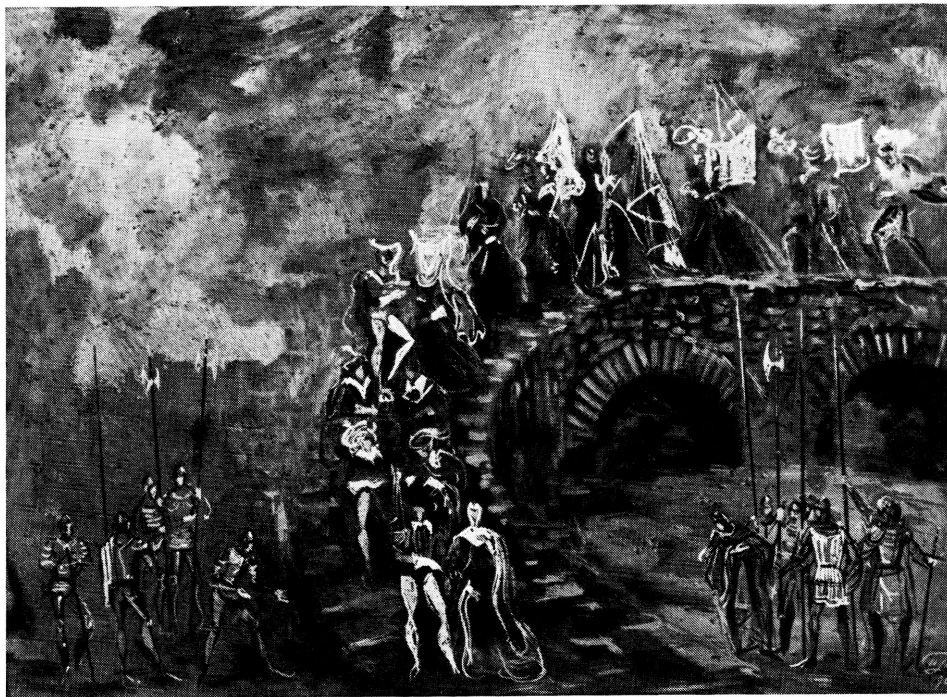
В ином стиле решена «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Это — классика советской драматургии, имеющая длительную и многообразную сценическую историю. Она началась выдающимся спектаклем, поставленным в 1934 году А. Таировым с Алисой Коонен в главной роли и оформленным В. Рындиным. Оформление Рындина также стало классикой советского театрально-декорационного искусства. В его основе — конструкция, напоминавшая одновременно и воронку от снаряда и уходящую вдаль дорогу. Конструкция поворачивалась на круге и дополнялась различными декорационными элементами, приобретая особое образное значение в каждой картине.

Шакарян создал свое, не похожее ни на кого решение. Но и в нем заметны некоторые отправные точки от рындинского образа.

На среднем плане сцены под углом вглубь в центр сходились кирпичные стены, которые выгораживали пространство и приобретали различный облик в разных картинах. Они моделировали и пирс, у которого стоит корабль, и место действия всех других картин. Разумеется, они дополнялись многими конкретными декорационными элементами.

Здесь не было рындинского образа, но было сходное принципиальное решение сценического пространства. Впрочем, принцип решения, быть может, потому и схож почти во всех постановках «Оптимистической





трагедии», что вытекает из драматургии пьесы, диктуется ее многокартинностью, необходимостью быстрой смены места действия и четких лаконичных решений.

В декорациях Шакаряна дышало революционное время. Оно — и в броненосце, около которого шагает революционный полк, и в пушке, у которой дежурит часовая, и в следах разрушений, и в бурном, драматичном небе.

Эскизы художника, столь живописные, богатые по колориту в других пьесах (например, в «Злом духе»), здесь приобрели черты плакатности. Их цветовой строй становится более обобщенным, образная выразительность — более суровой.

Как и в других случаях, художник хорошо почувствовал жанр, стиль, индивидуальное своеобразие автора и пьесы.

Большое место в творчестве Шакаряна занимают постановки классики, осуществленные преимущественно в Театре имени Станиславского. Шакаряну довелось оформлять выдающиеся произведения русской и зарубежной драматургии, которая требовала глубины, идейной четкости, исторической достоверности и психологически проработанных решений. Глубокие и оригинальные решения создал Шакарян в постановках «Грозы» А. Островского (1959) и «Ричарда III» В. Шекспира (1965).



В «Грозе» очень сильно выражен контраст между мрачностью дома Кабанихи и широкими просторами освещенной луной Волги, где встречаются Катерина с Борисом и где потом гибнет героиня.

Интерьер дома Кабанихи решен на основе фрагментов, смонтированных в драпировки. Это тот принцип, который применил в свое время В. Дмитриев в оформлении «Анны Карениной» во МХАТе. Декорации Шакаряна к «Грозе» вообще отчасти созвучны творчеству Дмитриева своим психологизмом, эмоциональной глубиной, соответствием характерам героев и выражением драматического конфликта.

Их образность создается именно умелым отбором необходимых деталей. Поэтому хотя оформление основано на принципе выделения фрагментов, а не построения целостного интерьера, но фрагменты дают такие важные и характеристические детали, что получается целостный образ. Во фрагментарном оформлении всегда есть опасность утраты целостности. Шакарян счастливо данной опасности избежал.

Вот, например, эскиз сцены, где Тихон перед отъездом прощается с домом.

Углы комнаты тонут в глубоком мраке. Выделяется несколько контрастных деталей, необычайно образных, и этот их образный контраст соз-



дает на сцене подлинный драматизм изобразительного решения. На фоне светлого полуовального окна с белой занавеской выделяется фигура Катерины в белом платье. А вверху у окна — клетка с птичкой. Эта деталь, конечно, символична, как символичен и контраст светлого окна и мрачного помещения.

Наискосок от окна — киот с иконами, огромный, в четыре ряда, почти во всю стену. У киота на коленях кладет земные поклоны Тихон, а рядом, опираясь на палку, стоит Кабаниха со своей приживалкой.

Два мира выделены здесь предметно и живописно и даны в контрастном образном столкновении. Два образно-композиционных центра дополняются деталями обстановки: столом с тяжелым креслом Кабанихи около него и огромным сундуком, запертым на замок.

Полный контраст — картина у Волги. Она тоже очень образна и выразительна, и образность ее поднимается до символа.

На заднем плане — широкий простор Волги и ее дальнего берега. Лунный свет серебрится дорожкой, бегущей по воде. Слева на берегу — плакучая ива. Эта деталь столь же ассоциативна и символична, как и птичка в клетке на предыдущем эскизе. А берег реки изогнут плавной

линией, здесь проходит овраг. Плавный изгиб береговой линии вносит в изображенную картину какую-то особую, мягкую, поэтическую ноту. На берегу — фигуры Бориса и Катерины.

«Гроза» принадлежит к числу наиболее психологических и драматически конфликтных работ Шакаряна, решенных с большой теплотой и глубоко раскрывающих содержание пьесы.

Иным характером отличаются декорации к «Ричарду III» Шекспира. Здесь господствует образ мрачного средневекового мира с его замками, застенками, подземельями. Планшет сцены декорирован под огромные каменные плиты. На заднем плане полуовальный помост, на который ведут ступени. Под ним — три арки. За ним — высокая стена с небольшими прорезями продолговатых окон.

Такова основа общего декорационного решения, которая в разных картинах благодаря повороту круга и дополнительным деталям превращается то в тронный зал, то в комнату Анны, то в мрачное подземелье.

Шакарян всегда мыслит декорации в действии, неотделимо от мизансцен. Поэтому он, как правило, намечает мизансцены уже в эскизах. Его эскизы всегда населены людьми, оживляющими декорацию. Сам образ ее рождается неотрывно от сценических событий. И пусть режиссерские мизансцены потом будут иные (хотя нередко художник и подсказывает что-то режиссеру), тем не менее декорация не существует для Шакаряна вне связи с актером.

Вот и в эскизе к «Ричарду III» он дает процессию, идущую по помосту и спускающуюся на сцену по его ступеням. Парами идут вельможи с дамами в исторически достоверных костюмах. У ступеней помоста стоят стражники с пиками и алебардами. Благодаря этому декорация оживляется, превращается в живую картину, в элемент действия. И это типично для Шакаряна.

Оперные и балетные спектакли Шакарян оформлял хотя и изредка, но на протяжении всего своего творческого пути. Поэтому, если брать этот период в целом, декорации музыкальных спектаклей занимают в нем определенное место.

В этой области Шакарян, пожалуй, менее оригинален и глубок, чем в работах для драматических театров. Но интересные произведения есть и здесь.

Как и в других случаях, все его эскизы населены людьми. Эти эскизы не просто изображают декорации, но как бы дают конкретные сцены из спектаклей в предлагаемых декорациях. Таковы, например, эскизы к «Проданной невесте» Б. Сметаны (1955), «Дон Кихоту» Л. Минкуса (1954 и 1968), «Лебединому озеру» П. Чайковского (1971).

Несмотря на разное время создания, эти работы мало отличаются по принципам решения. Ощущается зависимость от традиций, от сценической истории произведений. Но неизменными остаются вкус, мастерство, живописная культура, живость и действенность изображения.

Особо следует выделить декорации к опере «Риголетто» Д. Верди (1971). Здесь Шакарян наиболее оригинален, и эта его работа влива-



ется в общее русло обновления театрально-декорационного искусства в рассматриваемый период.

Интересен прежде всего изобразительный занавес к спектаклю. На нем изображена процессия шутов в колпаках и пестрых костюмах (данная как бы рельефом на первом плане). А фоном являются крупные шутовские маски, то улыбающиеся, то горестные, среди которых мелькают изображения глаз с падающими из них слезами. Так обнажается двойственность мира — гротескное веселье и горькие слезы.

В самой же декорации Шакарян здесь впервые в своей работе для оперного театра применил единую конструктивную установку на круге. Оригинальна декорация второй картины, где сад Джильды дан не в нарядном летнем убранстве, а с оголенными деревьями, холодный и неуютный. Тем самым подчеркивается трагическое начало этой сцены.

Среди оформленных Шакаряном балетных спектаклей такую же новаторскую роль сыграли декорации к балету «Прометей» Э. Аристакесяна, который был поставлен в Театре имени Спендиарова в 1967 году. Особенностью этого оформления является то, что оно выполнено методом строенной архитектурной декорации, а эскиз к нему напоминает гравюру на античную тему.

Здесь воссоздается обобщенный образ античного мира. На среднем плане сцены — дорические колонны, поддерживающие антаблемент с изображением бога Зевса. На заднем плане — колоннада, образуемая двумя рядами сходящихся под углом колонн.

На эскизе все архитектурные детали выделены белым на черном фоне. На самой сцене все было тоже погружено во мрак, но залито ослепительным светом в финале, где побеждал герой и утверждалось героическое деяние.

Работа интересна именно обобщенностью образа. Не стилизация античности и не исторически достоверная среда, а обобщенный образ стройного гармоничного мира — такова здесь задача художника. Но в этом образе есть и диссонирующая нота. Колонна среднего плана дана наклонно, кажется пошатнувшейся. Мир словно сотрясают катаклизмы. Конфликтное начало выражено также контрастом светлой архитектуры и окружающего ее черного, мрачного фона.

Лаконизмом и обобщенностью декорации Шакаряна к балету «Прометей» были созвучны теме данного спектакля.

Как видим, работы Шакаряна 60-х годов неравноценны по своему художественному значению. Но лучшие из них отражают общие процессы развития нашего театрально-декорационного искусства, типичны и показательны для них. Они говорят о свободе и многообразии творческой палитры художника. Не отрицая роли театральной живописи, они умело сочетают ее с конструкциями, как сочетают покартинное оформление с созданием целостного образа.

Шакаряну принадлежит видное место среди тех художников Армении, которые подняли театрально-декорационное искусство на новый уро-

вень, вывели его за пределы ранее сложившихся штампов, усилили его действенную роль в спектакле.

Ведущим театральным художником рассматриваемого периода стал и Саркис Арутчян. Он один из самых плодovitых мастеров, во многом определивших лицо армянского театрально-декорационного искусства 60-х годов.

Начав свою деятельность в середине 40-х годов, С. Арутчян необычайно быстро приобрел профессиональный опыт, закрепленный в Ереванском художественном институте, который он окончил в 1950 году. До начала 60-х годов С. Арутчян работал в русле общих традиций нашего искусства того времени. Он был главным художником Драматического театра имени Г. Сундукяна (1951 — 1970), оформил также множество спектаклей в Ереванском театре юного зрителя, в Драматическом театре имени К. С. Станиславского, в Ленинаканском драматическом театре имени А. Мравяна и других театрах Армении.

Русская и армянская классика, спектакли исторические и современные, романтические и бытовые, трагические и комедийные, многообразие эпох, стилей, жанров — все это выработало у художника крепкий профессионализм, знание сцены, дало большой опыт. Были среди постановок этого периода работы более и менее талантливые, были и проходящие, ремесленные решения.

Но в любом случае художник придерживался определенной творческой системы, наиболее распространенной тогда в театре: повествовательное покартинное оформление, основанное на сочетании живописных и строгих декораций, традиционные павильоны, кулисно-арочная система и т. д. По-настоящему ярких, образных работ в этот период у него было мало.

В 60-е годы их количество увеличилось, и это связано не только с возросшим опытом и мастерством художника, но и с тем принципиальным сдвигом, который произошел в его искусстве.

Переломным можно считать постановку пьесы А. Макаенка «Левониха на орбите» в Театре имени Сундукяна (1961). Здесь художник впервые решает спектакль на основе единой декорационной установки. И этот прием становится характерным для всех последующих работ Арутчяна. В спектакле проявляется и другая новая черта — лаконизм, немногословие декораций. Острокомедийный материал помог художнику найти облегченное и условное решение. Он помещает на сцене маленький деревянный домик на фоне огромных строек и высоковольтных линий. Так Арутчян противопоставляет узкий мирок собственника размаху нашей жизни. А «игрушечный» характер домика соответствует ироничности пьесы и ее режиссерского решения.

Принцип единой декорационной установки художник развивает в последующих работах. В «Замке Броуди» по роману А. Кронина (Театр имени Сундукяна, 1963) он создает такую единую установку, которую можно очень мобильно использовать. Она содержит в себе сильный обобщенный образ, выражающий основную мысль произведения. На

круге помещена строенная декорация, которая при повороте изображает и дом Броуди, и его лавку, и дом свиданий. Замок кажется покосившимся. В его образе есть что-то надломленное, но одновременно сопротивляющееся и еще крепкое. А над замком повисло нечто вроде меча, который в ходе спектакля то поднимался, то опускался, как бы придавливая замок, вызывая ассоциации с «дамокловым мечом», нависшим над его обитателями.

Бесспорной удачей Арутчяна стала постановка «Сейлемские ведьмы» Артура Миллера в Театре имени Сундукяна (1965). Здесь художник полностью отказывается от иллюстративной повествовательности. Он старается вскрыть самую суть пьесы, пластически выразить ее квинт-эссенцию. Декорация напоминает самостоятельный организм, обладающий большой силой, глубиной и многоплановостью воздействия.

Это опять единая установка, но художник далек от конкретных примет времени. Декорация представляла собой конструкцию в виде помоста с лестницей. Последняя превращалась в барьер и своей формой напоминала восьмерку. Рядом с помостом высилось сооружение, напоминающее не то большой крест, не то виселицу. Помост держали мощные столбы. Сооружение оставалось на протяжении всего спектакля, а трансформация его давала возможность разнообразных и выразительных ракурсов и мизансцен. Оно создавало не только большие пространственные и пластические возможности, но и обладало силой метафор. Образ этого сценического организма был чрезвычайно емким. Конструкция прежде всего воспринималась как помост. Помост, с которого можно обратиться ко всем людям на земле. Вместе с тем это и эшафот, на котором казнят ни в чем не повинных людей. В ряде сцен конструкция превращалась в интерьер. А извивающаяся лестница, ведущая на помост и затем превращающаяся на нем не то в барьер, не то в тюремную решетку, несла в себе многозначный смысл сложной спирали человеческой судьбы и человеческой истории.

Особенно сильное впечатление производил образ виселицы-креста. Такое сочетание имело символическое значение: церковный крест, долженствующий утверждать справедливость и добро на земле, превращается в безжалостную виселицу, карающую за то, что человек мыслит.

Эмоциональное воздействие образа, созданного художником, было в спектакле настолько сильным, что не позволяло зрителю ни на секунду отвлекаться, держало его в кругу идей пьесы.

Помогал эмоциональной выразительности декорации живописный фон. Он аккомпанировал идейно-смысловому звучанию образа, а порой усиливал его. Темно-синий колорит задника с прорезающими его иногда световыми лучами создавал тревожную, полную драматизма атмосферу действия.

Усиливала напряженную атмосферу спектакля вся световая партитура. В основном все картины шли в темном освещении. Высвечивались лишь часть сцены или отдельные актеры. Свет проецировался именно так, что на заднике возникали тени от конструкции. А поскольку конструк-



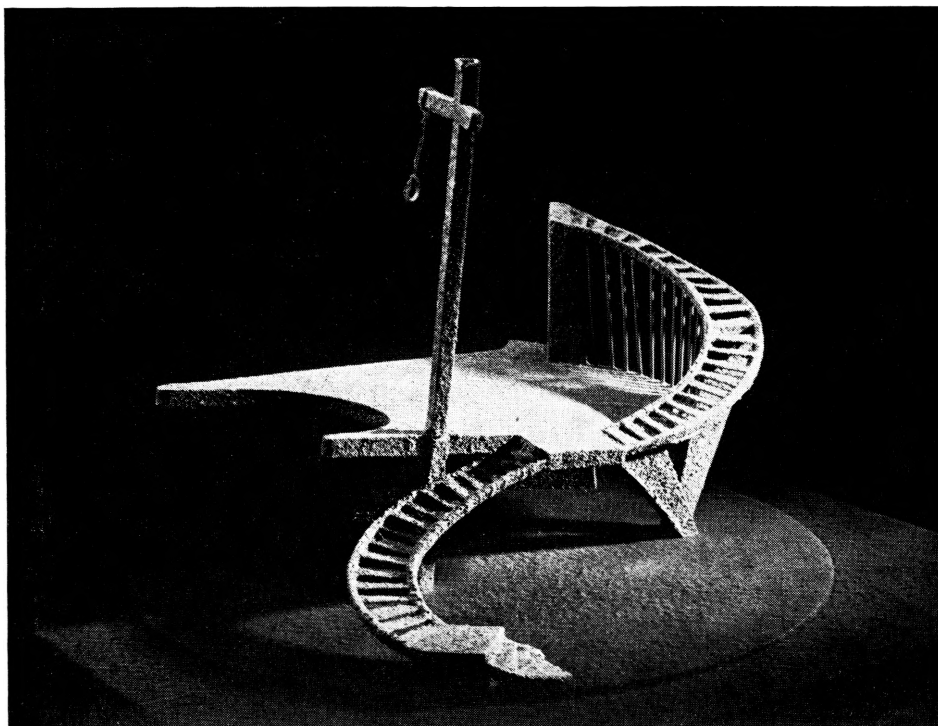
ция сама по себе обладала большой пластической выразительностью, проекции ее при определенном освещении превращались в выразительные тени-образы.

Например, в одной из сцен на заднике проецировался много раз повторяющийся крест, как бы напоминая о необходимости выбора между правдой и компромиссом с совестью, о борьбе между жизнью и смертью. Живописный фон в процессе спектакля все время жил, изменялся, трансформировался и взаимодействовал с конструкцией. В этом несомненное достоинство оформления. Сочетание конструктивно-пространственного, выразительно-пластического решения с эмоциональным живописным аккомпанементом — одно из важных завоеваний современного театрального оформления. Решение художника и точно по мысли, и эмоционально наполнено. Поняв глубинность и многозначность произведения Миллера, художник пошел по пути концентрированного выявления сути пьесы.

После этого спектакля Арутчян выдвинулся в ряд наиболее интересных, ищущих художников театра.

В эти же годы Саркис Арутчян делает постановку и несколько иного плана, тяготеющую к принципам повествовательной декорации — «Иди-





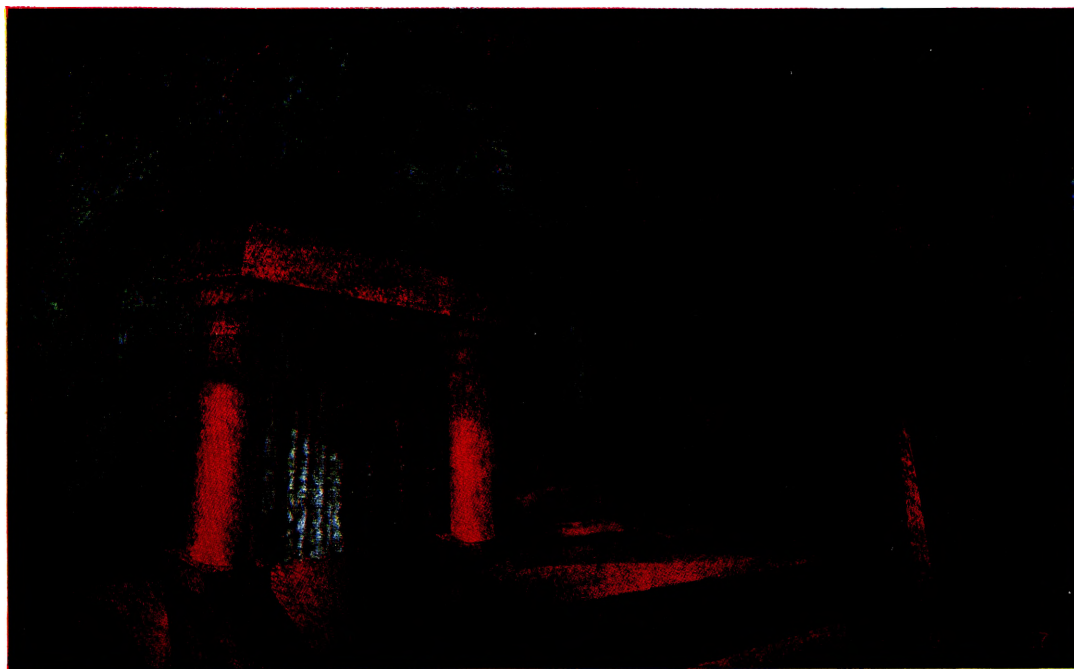
от» по Ф. Достоевскому в Театре имени Сундукяна (1968). Сложный психологизм романа Достоевского направил художника по пути, соответствующему стилистике романа. Арутчян делает покартинное оформление, отражающее движение действия романа и передающее его эмоциональную атмосферу.

В сменяющих друг друга картинах сохраняется единый принцип: все сцены в основном приближены к зрителю, они решены плоскостно и разворачиваются в ширину сцены, а не в глубину. Эта приближенность к зрителю сосредоточивает внимание на актере, на «жизни человеческого духа», на мысли Достоевского.

Художник поясняет нам место действия, отбирая только необходимые для понимания замысла писателя детали.

Так, в сцене у Рогожина красная обивка мебели, мрачное освещение точно выражают напряженность этой картины. В сцене в парке три сплетенные деревья, написанные на заднике, говорят о трагически сплетенных судьбах.

Художник при помощи задника и специального освещения мастерски создает ощущение некоей зыбкой среды, тумана, из которого выплывают конкретные детали декорации. Они словно возникают в фантазии



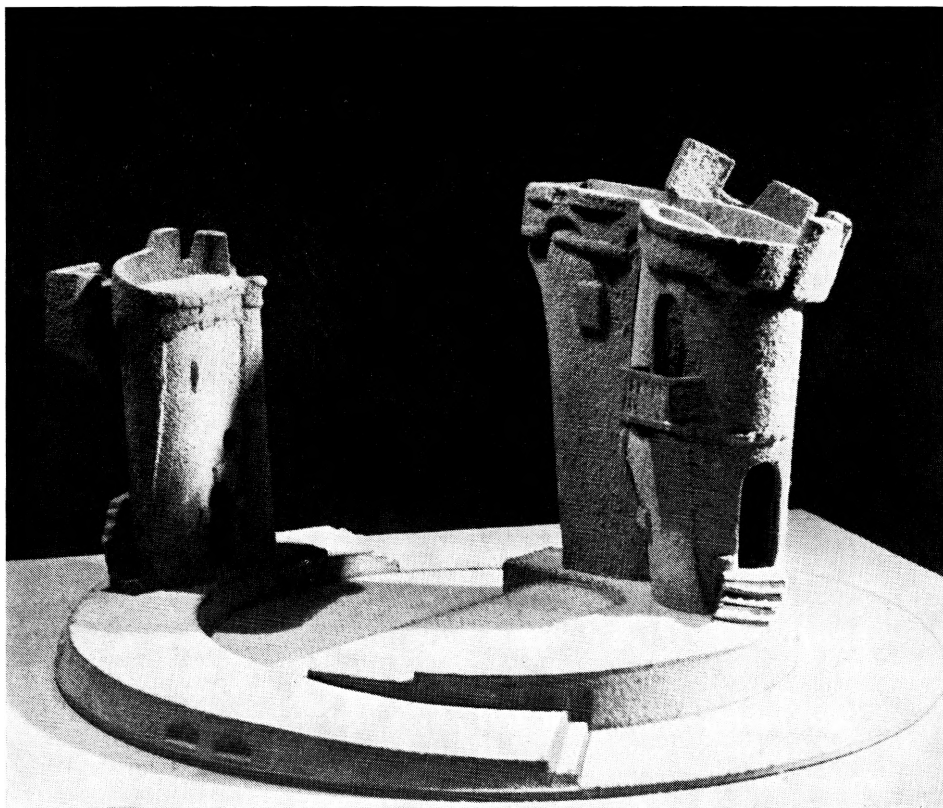
писателя. Все черные задники обтянуты сеткой — как бы паутиной — и, подсвечиваясь «пистолетами» из-за кулис и рассеивающим светом разных цветовых оттенков, создают ощущение этой неопределенной, зыбкой среды. Причем она приобретает то желтый, то сероватый оттенок — в зависимости от характера освещения.

Так художник ненавязчиво, тонко помогает ощутить атмосферу романа Достоевского. Используя традиционное покартинное оформление, Арутчян в этом спектакле значительно уходит вперед по сравнению с подобными решениями, которые он делал в 50-е годы и которые имели более внешний характер.

Интересной была встреча Арутчяна с творчеством В. Шекспира (Театр имени Сундукяна, 1969). «Отелло», может быть, одна из самых сложных для художника трагедий Шекспира. Здесь заключена опасность поверхностно-экзотического оформления, уводящего зрителя от главного — нравственных, философских проблем, вызванных столкновениями добра и зла, коварства и благородства.

На сцене — две башни. Одна на вращающемся круге, другая на вращающемся кольце. Художник использует вращающиеся круг и кольцо, чтобы создавать динамический образ спектакля. Башни двигаются, как бы становясь вместе с актерами участниками трагедии. Одновременно башни организуют и преобразуют пространство. Во втором действии,

С. Арутюян 54. Макет единой декорационной установки к трагедии В. Шекспира «Отелло» 1969



поставив башни по краям сцены, Арутюян раздвигает пространство, и перед нами — площадь Кипра. В третьем действии, поставив одну башню в центр, он как бы сжимает пространство для наибольшего сосредоточения на диалогах-поединках, а приблизив башни к авансцене в четвертом действии, он достигает ощущения замкнутого интерьера. Помимо этого, башни имели входы, балкон; все это помогало режиссеру и актерам, обогащало их действие на сцене. Художник сумел достигнуть динамического, непрерывного развития спектакля, не утяжелив его громоздкими декорациями. Поэтому в центре спектакля всегда остается актер, а значит — Шекспир.

Вторая половина 60-х годов отмечена интересными работами Арутюяна во вновь организованном Ереванском драматическом театре. Художник и раньше работал с талантливым режиссером Р. Каплянцаном, в частности их совместной работой был спектакль «Сейлемские ведьмы».

Арутюян оформляет спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1968), ознаменовавший собой рождение нового театра. Художник

здесь, как и прежде, стремится к обобщенности, лаконичности и суровой сдержанности. Это опять единая установка. На сцене в виде полукруга — станок. Его движения повторяет конструкция — тоже в виде полукруга, которая приподнята над сценой. Посредине конструкцию поддерживает монумент. Все оформление носит характер памятника павшим борцам революции. Этому способствуют не только вертикальная конструкция, поддерживающая горизонтальную, но и то, что в этом спектакле не было кулис, а некоторые части оформления были облицованы латунью.

При повороте круга декорация в каждом ракурсе звучала по-новому. Так, например, горизонтальная конструкция использовалась как палуба корабля.

В другом спектакле этого театра — «Малые мира сего» Г. Аршакяна (1969) Арутчян отказывается от единой конструктивной установки и решает спектакль системой подвижных щитов-ширм. Он интересно организует сценическое пространство, но по-другому, нежели в «Отелло». Ширмы (большого размера щиты) выдвигались из-за кулис и могли разделить сцену пополам, выделить одну ее половину или размещаться вглубь. В результате получалась или комната, или рабочий кабинет, или улица города. И так же, как в других спектаклях Арутчяна, условность оформления нисколько не противоречила замыслу автора, а, напротив, углубляла и обогащала его.

Оформление было архитектурным, гармоничным и легким. Жесткие кулисы, выдвигаемые ширмы и задний подвижной щит воспринимались как единое целое, как детали одного организма. Их движение на сцене было продумано, одна часть уравновешивала другую. В частности, задний подвесной щит все время действовал на сцене, двигался и являлся как бы уравновешивающим началом декорации.

Арутчян проявляет себя в этом спектакле как художник, хорошо чувствующий современную молодежную тему. Пьеса Аршакяна — о проблемах, которые встают на жизненном пути молодежи, о выборе места в жизни. Спектакль несет в себе оптимистически светлый и чистый идеал. Мы это чувствуем и в его образном цветовом звучании. На сцене преобладает белый цвет. Это создает определенное настроение, формулирует светлый образный строй.

Оформление спектакля можно определить как поэтически-аллегорическое. Так, на одной из выдвигаемых ширм, которая так же, как и задний щит, была серого цвета, появлялось изображение рук. В кабинете у директора это были кулаки, а в комнате у Анаит — две сплетенные руки.

Арутчян работает очень много. Пожалуй, это самый плодовитый современный армянский театральный художник. Иногда плодовитость даже идет в ущерб делу. Но, с другой стороны, именно многообразие поисков делает этого художника интересным.

Прочно связав свою судьбу с драматическим театром, Арутчян изредка обращается и к другим жанрам. Но хорошо чувствуя природу теат-

ральных жанров, Арутчан создал в этих единичных обращениях к спектаклям особого рода декорационные решения, отличающиеся от обычных его работ в драматическом театре.

В оформлении оперы Г. Арменяна «Хачатур Абовян» в Театре имени Спендиарова (1960) Арутчану удалось избежать обычной оперной помпезности. Изображая различные пейзажи Армении (горы, долины), декорации были легкими, обрамлялись драпировками.

При постановке в Ереванском ТЮЗе спектакля по рассказу О. Туманяна «Гикор» (1969) Арутчан создал оформление очень простое. На сцене — национальный домик с террасой, поворачивавшийся на круге разными ракурсами. Используются всего три цвета: красный, синий и белый.

В 1971 году Арутчан создал оформление оригинального театрального представления: спектакля-концерта «Семь станций».

Перед художником стояла труднейшая задача — решить на сцене необычную форму концертного публицистического спектакля, сделанного на основе стихов Сильвы Капутикян.

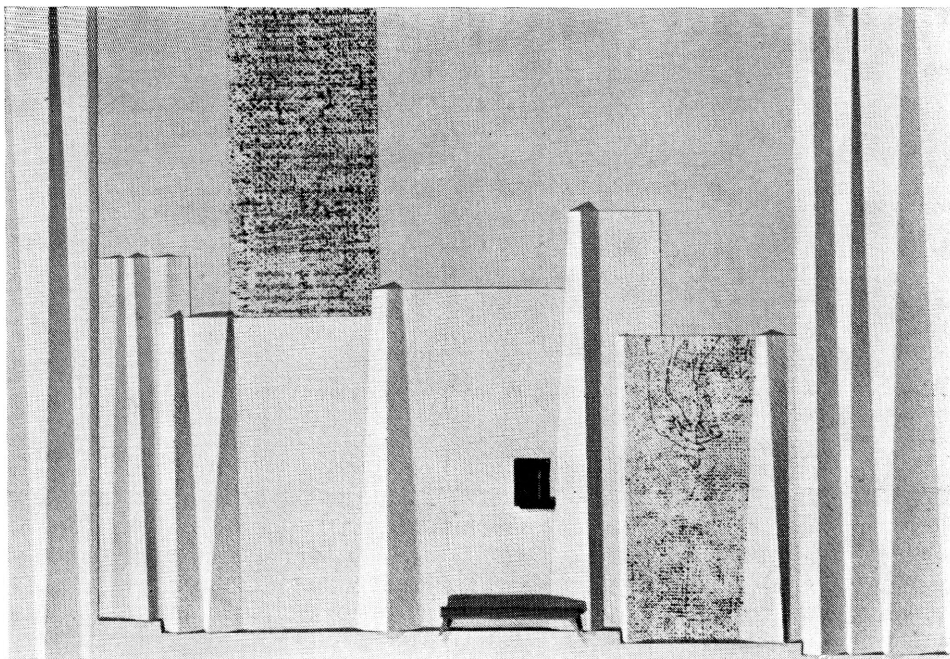
Подняты падуго, видны прожекторы. На сцене построено несколько лестничных маршей, на которых размещаются актеры. На фоне синего задника подвешен круглый экран, подсвеченный сзади и вызывающий ассоциации с солнцем. Художник и режиссер использовали экран для проекции и репроекции моментов, относящихся и к прошлому и к настоящему Армении. На переднем плане — почти у портала — три колокола, направляющих нашу фантазию к древней архитектуре. Так, в сочетании явно современного и древнего художник увидел историю Армении и нашел верный «ключ» для решения спектакля-концерта.

За десять с лишним лет творческого взлета не все было равноценно у Арутчяна. Порой в работах художника появляется некоторое повторение самого себя, не всегда продиктованное сутью данного спектакля. Например, покосившиеся декорации в «Деле» А. Сухова-Кобылина в Театре имени Сундукяна (1966) не работают на мысль режиссера. То же можно сказать и о сухих, ничего не говорящих блоках спектакля «Твой дядя Миша» Г. Мдивани (1970) в Кироваканском драматическом театре, и о безликих ширмах в «Колыбельной» З. Халафяна в Драматическом театре имени Станиславского (1973). Невыразительно и бедно оформление спектакля «Казар идет на войну» Ж. Арутюняна в Театре имени Сундукяна (1967).

Несколько надуманной кажется и система готических арок, в которых развертывается действие спектакля «Ромео, Джульетта и тьма» по повести чешского писателя Я. Отченашека в Театре юного зрителя. Оформление создает образ лабиринта и несколько напоминает известное решение И. Рабиновичем «Дон Карлоса» Ф. Шиллера в начале 20-х годов.

Лучшие работы Арутчяна отражают общие процессы развития нашего театрально-декорационного искусства, типичны и показательны для них. Они говорят о свободе и многообразии творческой палитры художника.

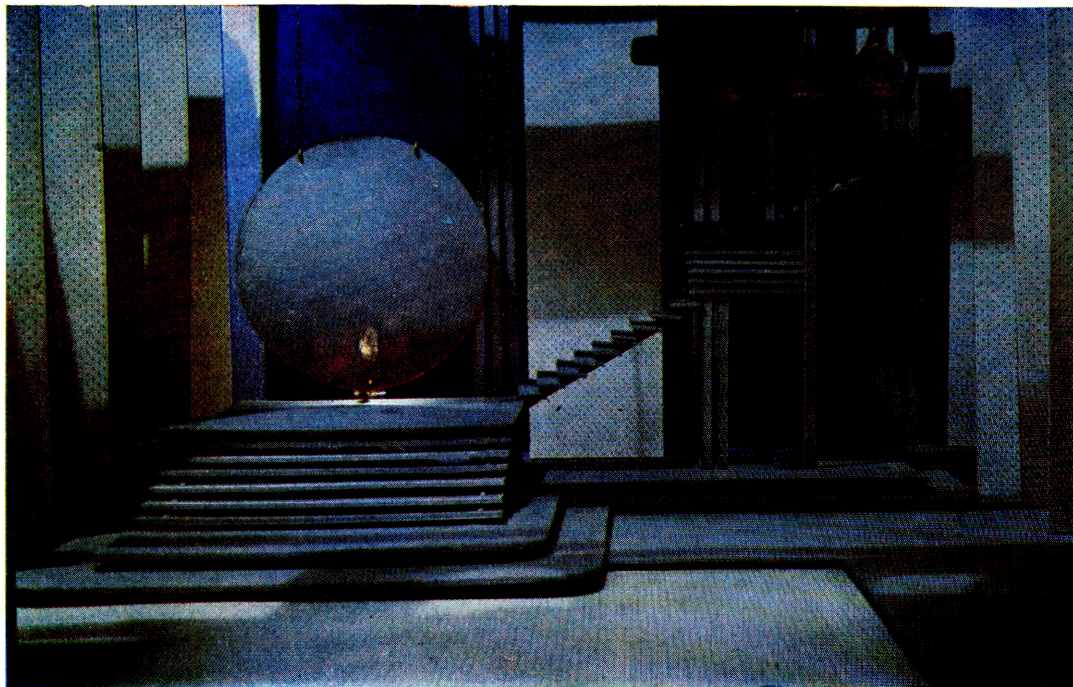




Не отрицая роли театральной живописи, Арутчан умело сочетает ее с конструкциями, как сочетает покартинное оформление с созданием целостного образа.

Заметную роль в театрально-декорационном искусстве Армении последнего периода сыграл также художник Геворк Вартамян, работавший преимущественно в Театре юного зрителя и в Театре музыкальной комедии.

Эти разновидности театрального искусства накладывают на работу художника свой отпечаток, требуют некоторых специфических особенностей дарования. Нередко к «детскому» и «легкому» жанру относятся как к чему-то несерьезному, не заслуживающему права на большое искусство. Нет ничего ошибочнее такого мнения. Ведь именно в творчестве для детей и в таком массовом жанре, как музыкальная комедия, особо проявляется воспитательное значение искусства. А если художественное творчество не является подлинным, талантливым, ярким, оно воспитательного воздействия не окажет. Поэтому и массовые жанры, и искусство для детей требуют к себе такого же, если не большего внимания и истинно творческого отношения, как и все другие виды искусства. И следует сказать, что Вартамян в этом отношении не уронил чести армянского театрально-декорационного искусства, создав ряд художественно ценных декорационных работ.



Вартанян начал работать в театре в 50-е годы после окончания Ереванского художественного института, но именно в последний период, примерно с середины 60-х годов, его творчество приобрело подлинную зрелость, индивидуальные черты и внесло значительный вклад в общее дело развития армянского театрально-декорационного искусства. Первой такой работой стало оформление пьесы А. Газаряна «Мгер из Сасуна» в Театре юного зрителя (1964).

Это пьеса о народном герое, сыне Давида Сасунского. Мгер из Сасуна был борцом за справедливость и кристально чистым человеком, так что, согласно легенде, порочная земля даже не могла носить его, и он стал в нее проваливаться, настолько она была порочной в сравнении с его чистотой. Не в силах один одолеть зло, Мгер удалился в пещеру, дав зарок не выходить из нее, пока не сгинет все зло земли. Несмотря на такую «непротивленческую» позицию концовки легенды, в народной памяти Мгер из Сасуна живет как борец за справедливость.

Исключительно удачными, живописными являются эскизы Г. Вартаняна к «Мгеру из Сасуна». На одном из них, обошедшем многие выставки, изображено суровое скалистое ущелье, замыкаемое площадкой, на которой сидит герой. Фигуры провожающих его женщин исполнены скорби. Их удлинённые, острые фигуры перекликаются с линиями скал. Резкие контрасты света и тени создают тревожное, беспокойное настро-

еще. Этот образ символизирует страстные надежды народа и трагическое крушение их. Эскиз эпичен и драматичен одновременно.

В спектакле «Шумная улица» С. Байандура (1965) проявилась конструктивная изобретательность и фантазия Г. Вартаняна. Это пьеса о современной советской молодежи. Особенностью ее драматургии являются многоэпизодность и непрерывная смена мест действия, напоминающая киносценарий, что определяется самим характером сюжета. Двое молодых людей гуляют по улице, беседуют, вмешиваются в различные события, заходят к друзьям. И в этом непритязательном сюжете раскрываются их характеры, сталкиваются различные принципы отношения к жизни, показываются различные типы, сценки и эпизоды современной действительности.

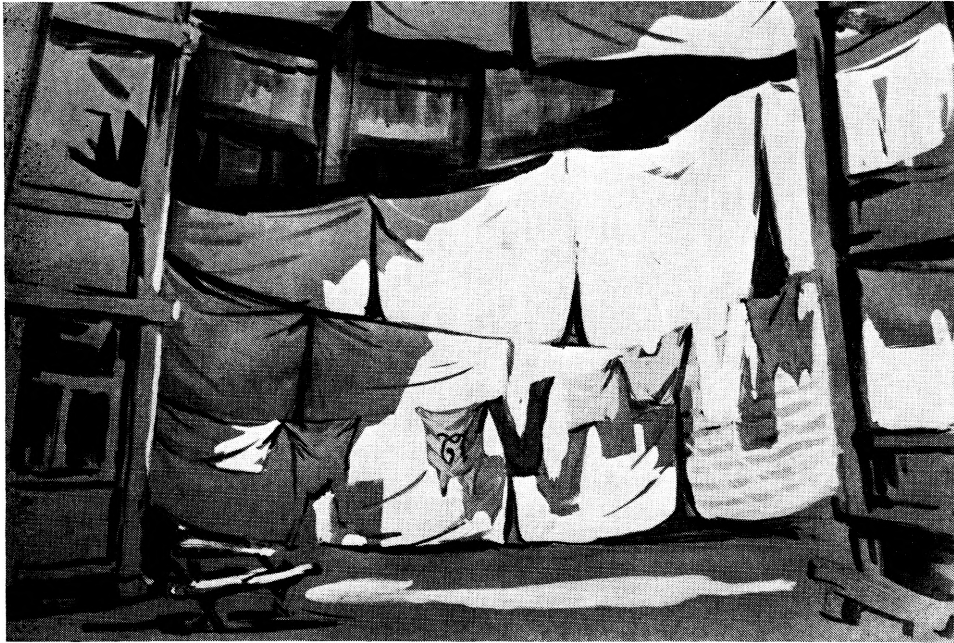
Перед художником стояла задача создать декорации, дающие образ современного города, улицы, квартир в новых домах и тому подобное и при этом обеспечивающие «кинематографичность» развития действия, быструю и непрерывную смену «кадров». Задача очень трудная, особенно в ограниченных условиях Театра юного зрителя. Вартанян справился с ней просто и остроумно.

На сцене была создана система уходящих вдаль, в перспективу площадок, дающая образ дороги, мостовой, улицы. Эта лента замыкалась просветом с применением техники дневного освещения. По «улице» прогуливались герои, здесь случались различные происшествия. А когда необходимо было выделить какую-то часть улицы или дать интерьер помещения, куда заходят друзья, происходило следующее. Средняя площадка уличной ленты поднималась передним концом кверху. На ее оборотной стороне оказывалось изображение соответствующего помещения, а на круге «подъезжал» необходимый реквизит. Когда оканчивался эпизод в интерьере и действие снова переносилось на улицу, происходил обратный процесс смены декорации.

Как видим, решение было простым, легким и остроумным, вполне отвечавшим особенностям пьесы. Но нельзя не сказать и о том, что жесткие технические условия привели к некоторому обеднению образности. Технически художник справился со сложной задачей, стоявшей перед ним. Но в изобразительном отношении декорация имела весьма общий и маловыразительный характер. Оформление неизбежно было фрагментарным. Однако сами фрагменты давали лишь обозначение места действия, но не несли глубокого образа.

Не менее лаконичным и целенаправленным, но более красочным и образным было оформление к пьесам армянского детского писателя А. Шагиняна «Большие заботы маленького двора» (1963) и «Мой милый малыш» (1966). Художник разговаривал с юными зрителями на доступном их восприятию языке, вводил их в мир добра и красоты, воспитывал вкус и воображение.

Излюбленный мир Вартаняна — сказка, занимающая столь большое место в репертуаре ТЮЗа. Здесь разыгрывается воображение художника, раскрываются богатейшие возможности цвета и света, красочных



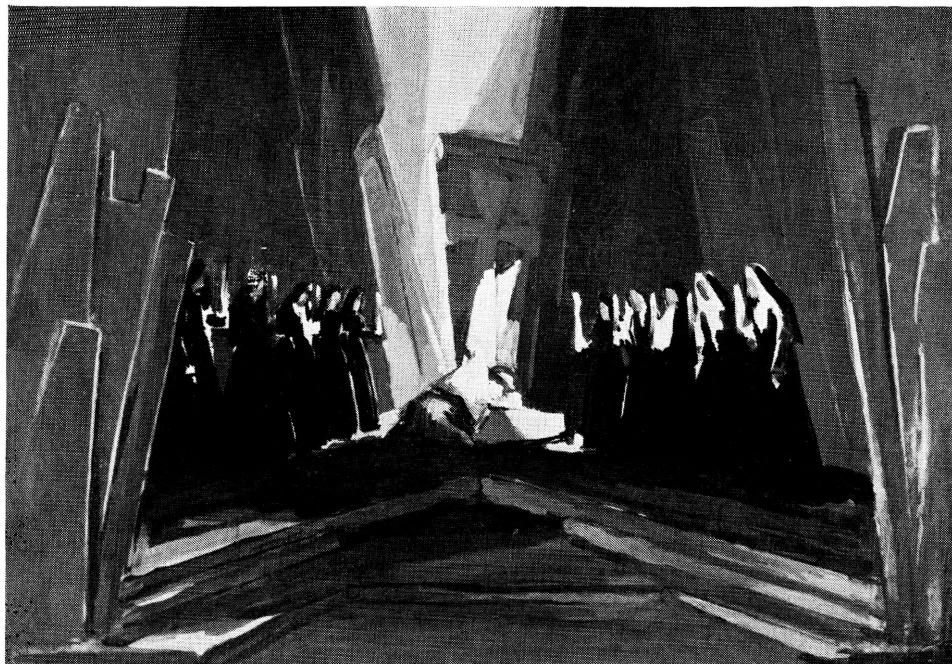
костюмов. Декорации нередко являются условными, порою приближаясь к детским рисункам, к игрушкам, но они всегда красочны, эмоциональны, вовлекая зрителей в чарующий мир сказки. Такovy декорации к пьесам «Оловянные кольца» Т. Габбе (1971), «Король Матиуш I» Я. Корчака (1971), «Чучело» А. Шагиняна (1973) и другим.

Остановимся на последнем спектакле, где яркая сказочная образность сочетается с остроумным техническим решением. Действие пьесы происходит в саду. Здесь не только маленькие садовники, но и деревья являются действующими лицами. И сад изображен нарядным, красивым, разноцветным. Это мир прекрасного, мир добра.

Ему противостоит мир мышей и крыс, живущих под землей, уничтожающих корни деревьев и враждебных детям. Это злой, уродливый мир. И художник сталкивает два мира в спектакле.

Когда действие переносится из сада в мышиное царство, поднимается за передний край половичок, изображающий газон и открывается подземелье. Изнанка половичка раскрашена под сырую землю и увешана веревками, изображающими корни деревьев. На заднем плане сохраняется декорация сада, так что когда поднимается «газон», мы еще видим верхушки деревьев. Создается полное впечатление подземелья. А из люков, в свете фантастических нижних подсветок выскакивают мыши. Мир светлой красоты сменяется отвратительным до жути миром страшных уродов, враждебных добру и красоте.





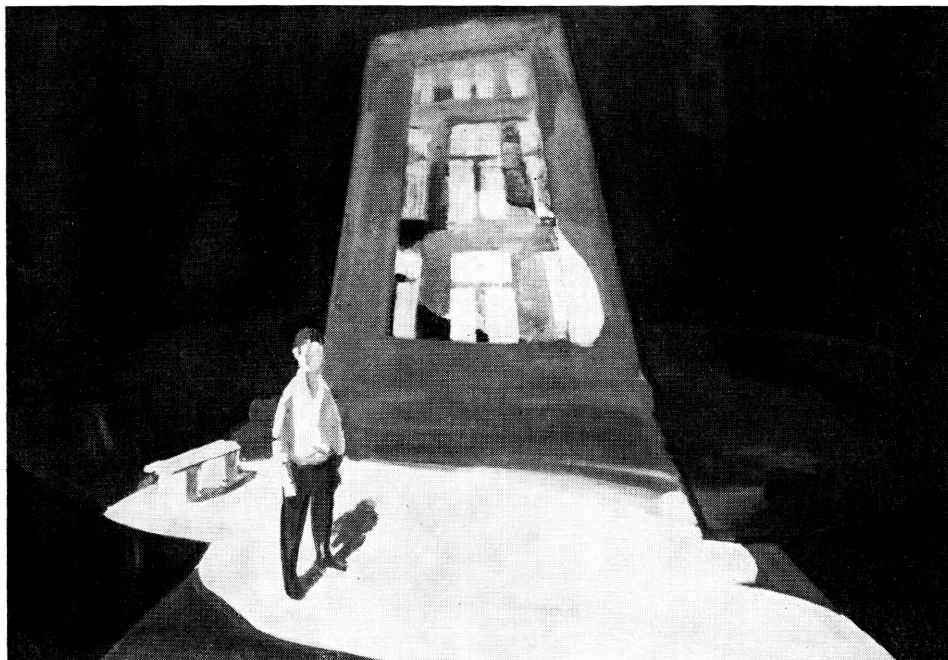
Наряду со сказками, предназначенными для младших школьников, Г. Вартанян оформляет и вполне серьезные драматические спектакли для детей старшего возраста. Выделим среди них «Три ночи» А. Газаряна (1970) и «Из-за чести» А. Ширванзаде (1973). Обе пьесы на историко-революционную тему, но решены они совершенно различными приемами.

Действие пьесы А. Газаряна «Три ночи» происходит в Армении и разворачивается в церкви. По порталу сцены художником сооружена арка. На круге — единая установка, которая, поворачиваясь, создает разные ракурсы интерьера. Но при этой конструктивной основе изобразительное решение было живописным, здесь широко использовался цвет, в частности цветовые подсветки.

Очень красивы и принципиальны для Вартаняна также эскизы к этой пьесе. Если сравнить их с его же живописными эскизами 50-х годов, то станет заметна эволюция живописного мастерства художника. В 50-е годы живопись Г. Вартаняна традиционна, в ней заметно влияние М. Сарьяна и других армянских художников. Теперь художник становится более самостоятельным, зрелым. Живопись его делается менее броской, но более тонкой.

Эскизы к «Трем ночам» имеют темный, «ночной» колорит. И каждый





первый — в малиново-фиолетовой, второй — в сине-желто-зеленой. Живопись сдержанная, скромная и богатая оттенками цвета.

В спектакле «Из-за чести», наоборот, преобладает конструктивно-графическое решение. Действие здесь происходит в годы революции в Баку, в богатом буржуазном особняке. На фоне черного бархата по горизонту сцены прочерчены белые арки-двери. На круге сцены построен станок, изображающий галерею с ведущей на нее лестницей. Поворачиваясь в разных ракурсах, станок представляет различные помещения особняка (вестибюль, зал). А у порталов просцениума, на площадках — уголки гостиной (у камина, у рояля и т. п.). Здесь тоже применен черный бархат и белая мебель на его фоне.

В спектакле, таким образом, всего три цвета: черный, белый и золотой. Конструкция имеет здесь не символическое, а реально-образительное значение. Решение простое, но образное.

Г. Вартанян оформил также ряд спектаклей в Театре музыкальной комедии имени А. Пароняна. Здесь его работы имеют разный характер, в зависимости от жанра произведения.

В оформлении спектаклей классической оперетты Вартанян стремился к легким, нарядным декорациям. Национальные бытовые комедии с музыкой он оформлял в соответствующем духе, давая на сцене национальный быт, но стремясь, чтобы оформление было праздничным и веселым.



Таков, например, спектакль «Иностранный жених» А. Папаяна (1972). Что же касается «мюзикла», то здесь задача художника в большой мере соприкасается с задачей художника драматического театра, и оформление может быть очень далеким от того, что принято для оперетты, как нередко далек от оперетты и сам «мюзикл».

Примером могут быть декорации к «Человеку из Ламанчи» Д. Вассермана, Д. Дэриона и М. Ли (1973).

На сцене — образ мрачного подземелья тюрьмы инквизиции. По периметру сцены художник поставил облезлые каменные стены с контрфорсами. Сзади — галерея с железными перильцами и ведущей на нее лестницей. Когда лестница поднимается, за ней открывается вход в подземелье.

Г. Вартанян — художник яркого дарования, разнообразности творческих интересов и богатой фантазии. Есть у него, конечно, и не мало «проходных», слабых работ (и не только в первый, но и в последний период его деятельности). Но лучшее из созданного им составляет одну из ярких страниц армянского театрально-декорационного искусства последнего периода.

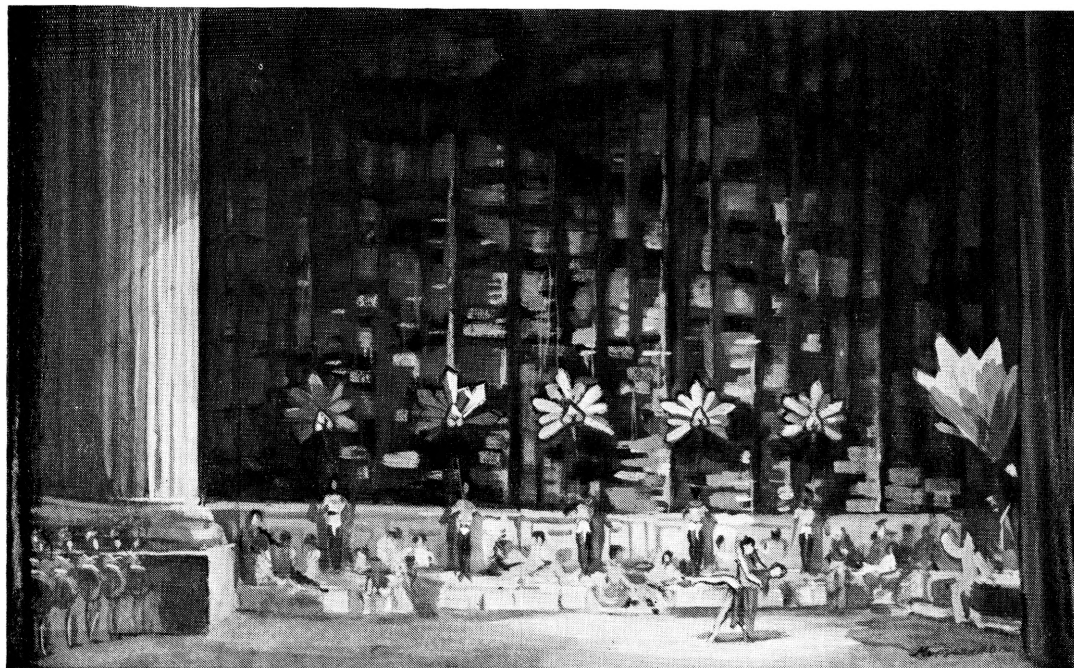
До сих пор речь шла о художниках, работавших преимущественно в драматическом театре и изредка обращавшихся к жанрам музыкаль-



ного театра. Но ни для одного из них музыкальный театр не был основным родом деятельности. В музыкальном же театре в конце 50-х и в самом начале 60-х годов работали преимущественно К. Минасян и А. Мирзоян.

Эти художники сложились в предшествующий период. В их творчестве 50-х годов много общего. При достаточно высокой изобразительной культуре они создавали на оперно-балетной сцене декорации, ориентированные на традиции столичных академических театров. При этом они нередко грешили излишней обстановочностью, пышностью, подробной детализацией, а иногда и нарочитой красотостью.

В конце 50-х годов и в самом начале 60-х годов положение в армянском театре оперы и балета мало изменилось. В отличие от русского музыкального театра он оказался более консервативным в сравнении с драматическим. Исключение составляет, пожалуй, только балет «Спартак» Арама Хачатуряна в Театре имени Спендиарова (1961), оформленный А. Мирзояном. Можно без преувеличения сказать, что эта работа — лучшая в творчестве Мирзояна. В ней ярко обнаружилось его живописное дарование, знание балетной сцены, и вместе с тем проявились некоторые новые веяния, обогатились приемы оформления, что делает ее показательной для тенденции 60-х годов.



Если сравнить эту работу с декорациями Мирзояна к историко-романтическим произведениям, сделанным в 50-е годы, обращает внимание ее большая обобщенность, стремление художника уйти от бытовой детализации к символическому. Это типичная тенденция искусства именно 60-х годов.

И в «Спартаке» это Мирзояну удалось сделать, не нарушив исторической правды. Вот, к примеру, декорация картины «Казарма рабов». Здесь все гиперболично: масштаб стены по отношению к человеку, огромная каменная кладка, гигантские цепи, нависшие над людьми и символизирующие неволю. Но эта гиперболичность впечатляет и хорошо выражает тему рабства, попранной человечности и гнета неволи.

Обращает на себя внимание также разнообразие и богатство приемов оформления. Здесь применены и живописные декорации, и станки, и драпировки. Но все приемы сведены в единую систему, подчиненную задаче раскрытия сценического образа.

Художник прибегает и к живописи, и к цветным подсветкам, и к силуэтам. Сравним, например, как контрастно выглядят силуэты походных палаток в картине «Лагерь Спартака» и силуэты распятых рабов в картине «Дворец Красса», и как много говорит этот образный контраст.

В «Спартаке» А. Мирзоян создал оформление, которое своим образным размахом и сочетанием обобщенности с исторической достоверностью





соответствовало характеру спектакля, ставшего одним из значительных явлений в творческой жизни армянского музыкального театра.

Новые веяния приобрели определяющее значение в армянском музыкальном театре в середине 60-х годов, когда на сцену Театра имени Спендиарова пришел Минас Аветисян, принадлежащий к числу наиболее талантливых художников, выступивших в 60-е годы.

М. Аветисян по преимуществу живописец-станковист, театральные работы не являлись главным в его творчестве. Но тем не менее они не просто эпизоды или яркие страницы его биографии, а важная сторона всего творческого пути. Аветисян работал в театре более десяти лет, создав оформление ко многим спектаклям.

Большинство работ М. Аветисяна выполнено в Театре имени Спендиарова, то есть относится к музыкальному театру. Были у Аветисяна и отдельные драматические постановки, но стихия музыкального театра для него оказалась явно ближе. Секрет этого следует искать, видимо, в характере дарования Аветисяна-станковиста.

В своей живописи Аветисян прежде всего колорист, художник ярко выраженного декоративного дарования. Он любит открытый, интенсивный,



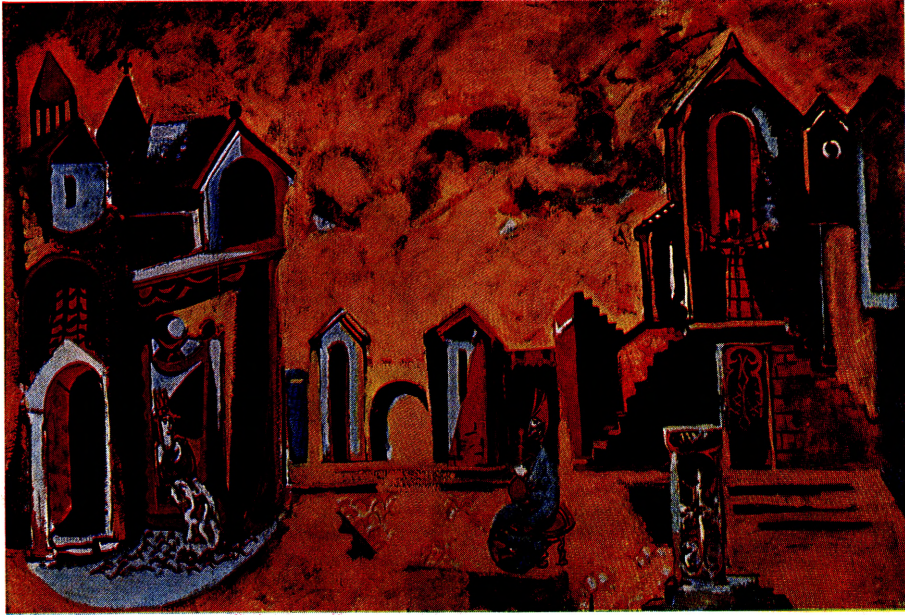


напряженный цвет, создавая из него звучные красочные гармонии. В образовании этих гармоний Аветисян нередко прибегает к сочетанию контрастных — красных, синих, желтых, зеленых цветов, доводя их созвучия до высшей ступени накала. Обычно в его картинах доминирует гамма, образованная двумя-тремя основными цветами, определяющими эмоциональный настрой произведения, отвечающими его теме и предметному содержанию.

Так, в известной картине «Джаджур» (1960) это красный, синий и желтый цвета, образующие резкий контраст горячего и холодного, передающие палящее солнце и глубокие тени. Эти цвета окрашивают основные плоскости изображения, хотя, конечно, варьируются в оттенках. В картине «Осеннее солнце» (1965) — это цвета осенней природы (коричнево-бурый, желтый, темно-зеленый, красный), пронизанной ярким, но уже холодноватым солнцем.

В этих, как и многих других работах, главное — эмоция, настроение, состояние, создаваемые колоритом, цветом, красочными гармониями. Предметное же изображение выступает у Аветисяна скорее как визуальная конкретизация лирического начала, нежели как главное содержание картины.

Такой способ создания художественного образа близок музыке, и потому живопись Аветисяна может быть названа музыкальной. Отсюда — тяготение художника к музыкальному театру и органичность его декораций в музыкальном спектакле.



Повышенная, подчеркнутая декоративность и музыкальность живописи всегда вносят в картину известный элемент условности. И это тоже сближает такого рода живопись именно с музыкальным театром, где роль условности всего театрального действия, в сравнении с драматическим театром, более велика.

Думается, что, может быть, здесь следует искать объяснение того обстоятельства, что в 60-е годы на передовые рубежи театрально-декорационного искусства вышли в первую очередь работы именно музыкального театра. Это относится прежде всего ко всему советскому искусству, хотя в Армении произошло несколько позже, во второй половине 60-х годов. Работы художников старшего и среднего поколения — В. Рындина, С. Вирсаладзе, С. Юнович и работы более молодых, начинающих в 60-е годы — Э. Стенберга, Б. Мессерера, В. Левенталя, — были созданы именно для оперных и балетных спектаклей. И хотя в драматическом театре в этот период было тоже много крупных и значительных явлений, все-таки не будет ошибкой сказать, что в 60-е годы в театрально-декорационном искусстве тон задавали работы для музыкального театра.

Почему? Ответить на этот вопрос трудно, но, видно, все-таки одна из причин этого коренится в большей условности музыкального театра, в сравнении с драматическим. В драматическом театре, как и в жизни, люди действуют посредством обычных телодвижений и речи, а не посредством пения и танца. И потому драматический театр более непосред-





редственно похож на жизнь, чем музыкальный, а последний, следовательно, более условен.

Поэтому он создает почву для выявления общих устремлений изобразительного искусства этого времени к метафоричности, декоративности, условности. В сфере музыкального театра театрально-декорационное искусство легче находило пути и давало более убедительные результаты, выражающие общие устремления времени. И в этом отношении Аветисян оказался типичной фигурой как в станковом, так и в театрально-декорационном искусстве.

Что же создал он в театре?

Его первой работой было оформление одноактных балетов, поставленных в Театре имени Спендиарова балетмейстером Евгением Чангой (1962): «В мире кукол» на музыку Д. Россини, «Болеро» М. Равеля и «Негритянский квартал» на музыку «Рапсодии в стиле блюз» Д. Гершвина. Несмотря на большие стилистические различия этих произведений, декорации Аветисяна имеют некоторые общие черты. Они лаконичны, оставляют сцену свободной для танца (что соответствует требованиям балетного спектакля) и не столько создают реальную среду для



Оформление первой балетной новеллы на музыку Россини отвечало «кукольности» темы. В нем были черты наивности, свойственные детскому рисунку.

«Открывается занавес, и зрители переносятся в мир кукол, такой же легкий, неустойчивый, беспечный, как и сами куклы, но к этой беспечности примешивается чувство грусти. Ведь кукол продают разным покупателям, разъединяются влюбленные пары. Грустное настроение, проходящее лейтмотивом через всю новеллу, нашло изобразительное воплощение в масках на кулисах, уходящих, чередуясь, в глубь сцены. С кулис смотрят печальные, задумчивые лица, выполненные в графической манере.

Итак, перед нами кукольное царство с падающими сказочными домиками, подчеркивающими непрочность кукольного мира. На розовато-красных домишках отчетливо вырисовываются черные перила балкончиков, окна. По чистому голубому небу спокойно, легко плывут белые овальные облака. В левой части синева неба усиливается, и на ее фоне выделяются красноватые стены кукольного магазина. Он так же нереален, как и все окружающее, имеет условную форму. Контрастная красно-белая окраска останавливает внимание зрителя на магазине, из

которого появляются куклы. Установленная на барабанчике конструкция вращается, и из трехстворчатой двери магазина «преподносится» на сцену очередная кукла. С завершением танца каждой группы кукол за оградой медленно проплывают лодки с белыми парусами, подчеркивая момент окончания каждого эпизода»<sup>25</sup>.

Иной характер имело оформление «Болеро» Равеля. Балетмейстер Е. Чанга поставил на эту музыку спектакль, решенный как трагедия любви и ревности. Художник и балетмейстер отказались здесь от изображения реальной Испании, от конкретной жанрово-бытовой среды действия и стремились придать спектаклю обобщающий смысл.

Серебристо-бледная луна, изображенная на заднем плане, перерезается черной аркой, объединяющей единым пластическим ритмом со змеевидной лестницей, по которой спускались шеренги танцоров, и закругляющимся пандусом на сцене. Плавные и гибкие линии всей этой пластической системы отвечали рисунку танцевальных композиций, а колорит создавал таинственную и напряженную атмосферу.

В «Негритянском квартале» оформление было более реально-конкретное. Но и здесь художник нашел способ возвысить его до символа. На заднем плане были изображены нищие негритянские жилища. А в отдельные моменты в середине образовывался проем, в котором виднелись богатые кварталы многоэтажной Америки, роскошных отелей и небоскребов. Проем имел клинообразную форму, чем еще более усиливалась символика образа.

На основе резкого образного контраста было решено и оформление балета «Золушка» С. Прокофьева (1963): с убожеством жилища бедной сиротки контрастировала сказочная феерия. Сталкивались мир реальности и мир мечты.

Следующей работой М. Аветисяна в театре стали три хореографические миниатюры на музыку армянских композиторов: «Три пальмы» А. Спендиарова, «Голубой ноктюрн» Э. Оганесяна и «Героическая баллада» А. Бабаджаняна в постановке балетмейстера Е. Чанги (1964). В этой работе М. Аветисян прибег к новым разнообразным приемам оформления, не повторяя свои предыдущие спектакли.

Спектакль «Три пальмы» поставлен на основе симфонической поэмы А. Спендиарова, написанной по мотивам известного стихотворения М. Лермонтова. На прозрачном тюлевом занавесе спектакля были изображены переплетенные между собой три пальмы. Декораций в спектакле не было, он шел в сукнах. Изобразительное решение, помимо символического занавеса, сводилось к костюмам и световым эффектам. Но этого было достаточно. Сцена то наполнялась оранжево-желтым цветом, то пылала ярко-красным маревом пустыни, омытой вечерним солнцем. На этом фоне отчетливо вырисовывались красочные одежды людей, сопровождающих караван. В костюмах художник претворил восточные орнаменты.

«Голубой ноктюрн» Э. Оганесяна — спектакль о творческих поисках художника. В хореографическом решении его был элемент некоторой



надуманности (метания художника между абстракциями и реальной жизнью). Но декорации М. Аветисяна хорошо выражали суть замысла. Здесь противопоставляется строительство нового города, полнокровная современная жизнь, с одной стороны, и тощие абстракции или дешевые соблазны прожигателей жизни, — с другой. Быстрая смена мест действия, многоэпизодность спектакля определили необходимость большого количества быстро сменяющихся декораций. Художник применил технику аппликации на черном бархате.

«Героическая баллада» — спектакль героико-символического плана. Различные его эпизоды должны были воплощать такие понятия, как «мир», «война», «родина», «смерть» и т. п. Им соответствовали задники с огромными человеческими фигурами.

Следующая интересная работа снова связана с «триптихом» одноактных балетов в Театре имени Спендиарова (1966). Это хореографические новеллы композитора Г. Ахиняна по мотивам классика армянской литературы О. Туманяна: «Ахтамар», «Ивушка» и «Сако Лорийский» («Сако Лореци»). Произведения объединены печальной драматической судьбой их героев. В них повествуется о тяжелых испытаниях армянского народа в прошлом.

Спектакль имел общий занавес. Это было обобщенно-синтетическое изображение Армении с фигурой музы, напоминающей сфинкса. В декорациях изображения размещались не только на заднем плане, но и на кулисах. Этот принцип оформления также был единым для всего спектакля и проводился через все три новеллы.

Тема «Ахтамара» — трагическая судьба двух влюбленных. На одной кулисе изображалась девушка, протягивающая руки в порыве любви и нежности, на противоположной — юноша.

В «Ивушке» художник отказался от жанрово-бытовой трактовки. На сцене в разных планах было дано изображение богоматери. Исследователь творчества Аветисяна искусствовед Г. Игитян считает, что такое решение «синтезировало в себе древность армянского искусства, выражало дух поэмы Туманяна...»<sup>26</sup>. Нам оно представляется спорным и идущим мимо основного содержания произведения, где использован традиционный для народной поэзии образ, сравнение грустной судьбы девушки с плакучей ивой.

В оформлении «Сако Лорийского» М. Аветисян достиг удивительно цельной гармонии костюмов и декораций благодаря тому, что костюмы были щедро изукрашены национальным орнаментом, крупные формы которого перекликались с изобразительными мотивами декораций.

Интересно была решена сцена, когда лорийский пастух Сако теряет разум. Вот как описывает ее Г. Игитян:

«В кульминационный момент действия одна за другой с определенными краткими паузами на сцену опускаются, как будто падают, огромные кулисы. Они угрожающе окружают с двух сторон обезумевшего пастуха и, постепенно приближаясь друг к другу, в конце действия образуют своеобразный коридор, в глубине которого виднеется яркий



синий просвет задника. Ступенчатость композиции (ее мы уже видели в «Ивушка») здесь приобретает новый смысл. На кулисах правой стороны — одинаковые бегущие человеческие фигуры. Несколько раз повторяющееся движение создает единый, очень экспрессивный и выразительный ритм этой части оформления. Его экспрессивность подчеркнута свободной живописью. На левых кулисах — изображения мадонн. Здесь господствует статика. Мадонны замерли в четком ритме, подчеркнутым точным повторением лиц, положений рук, складок одежды. Черно-красные, охристые цвета декораций под синими, красными лучами прожекторов приобретают неопишное волшебное звучание. Сопоставление динамичных фигур справа и мадонн слева усиливает общую выразительность решения.

В финале спектакля прожекторы мгновенно гаснут, и на фоне единственного ярко освещенного пятна в конце коридора, созданного уходящими вглубь кулисами, возникает фигура потерявшего разум Сако Лорийского, от нее на зрительный зал падает огромная тень»<sup>27</sup>.

После трех циклов одноактных балетов М. Аветисян оформил также большой трехактный спектакль. Это балет «Антунн» Э. Оганесяна в постановке балетмейстера М. Мартиросяна (1969). Он посвящен выдающемуся деятелю армянской музыкальной культуры Комитасу. Оформление было основано на фрагментарных изображениях, дающих образ то монастыря, то армянской природы, селений и т. п. Трагедийный характер оформления подчеркивается преобладанием в нем кроваво-красного цвета в сочетании с черным, общей мрачностью колорита.

Декорации полны символических деталей. Так, в одной из картин было сооружение, напоминающее виселицу, на фоне кроваво-красного неба и обугленного дерева. Ее поперечная перекладина по форме напоминала рыбу — древний символ воды у армянского народа, а в опорном камне была сделана полая фигура, через которую просвечивал кроваво-красный фон.

В картине смерти Комитаса его траурное ложе было окружено изображениями святых в белых и красных одеждах, вниз по стене как бы стекала кровь. Многострадальная судьба героя сливалась с многострадальной судьбой Армении.

Более спорным оказалось оформление оперы А. Тертеряна «Огненное кольцо». В основе ее либретто — события революционных лет в Армении. Здесь символика оформления пришла в некоторое противоречие с характером действия.

Задний план посредством черного бархата был моделирован в виде круглого экрана, на котором давалось изображение огненно-красного неба с черными облаками. На сценическом круге был смонтирован помост со ступеньками от центра. Когда помост поворачивался в сторону зрительного зала, на него выходил артист, читавший стихи армянских поэтов и рассказывавший о событиях, которые потом переходили в само сценическое действие.

На круге была установлена также колонна, в распалубке — лики святых. Это — развалины церкви, в которой приютились герои. Думается, что обычная для Аветисяна символика вносила в оперу некоторую ходульность.

Удачей М. Аветисяна стало оформление балета «Гаянэ» А. Хачатуряна (1974) в постановке В. Галстяна в Театре имени Спендиарова. За последние годы театр обращается к этому произведению вторично. В 1971 году его поставил М. Мартиросян в оформлении художника О. Зардаряна. Чтобы в полной мере оценить работу Аветисяна, стоит сравнить ее с декорациями Зардаряна.

О. Зардарян — художник исключительно талантливый, один из лучших армянских живописцев. И эти его качества, бесспорно, проявились в оформлении «Гаянэ». Оно было колористически ярким и интересным, воссоздавало краски армянской природы. Изобретательными формами и национальными орнаментами блистали костюмы, выполненные под руководством О. Зардаряна художниками А. Зардарян и Р. Айвазяном.

Но в спектакле сказывалось некоторое расхождение в работе художника и балетмейстера-постановщика. Дело в том, что М. Мартиросян, значительно переделав либретто балета, поставил его как спектакль о борьбе армянского народа против османских завоевателей. Он стремился освободить действие от бытовой конкретности и почти целиком перевести его в символический план.

Оформление Зардаряна прошло мимо этой тенденции. Его живопись имела обобщенный характер, но в чисто пластическом обобщении не было символики. Единственная символическая деталь в спектакле — армянский хачкар, на фоне которого шли некоторые сцены.

Оформление М. Аветисяна целиком соответствовало духу, характеру, тенденции новой постановки В. Галстяна. Действие здесь не лишено бытовой конкретности, но поднято на уровень большого обобщения, выражения типических черт жизни армянского народа.

В основе оформления М. Аветисяна — жесткие кулисы на весь спектакль, изображающие армянские домики. Между ними на заднем плане — станок-площадка, за которым меняются задники. Из этих элементов монтируются различные по образам декорации четырех действий спектакля.

В первой картине первого действия на заднем плане — панорама гор. Эти горы пронизаны единым ритмом, они вздымаются к небу в энергичном, буйном движении, словно всплеск волны. И в то же время зрителю открываются широкие просторы их склонов.

Во второй картине первого действия весь задний план заполняется большим нарядным армянским ковром. Работа над ним почти закончена, так что уже есть целостный образ, но свисают отдельные нити. Над ковром трудятся девушки. И он становится символом труда армянского народа, подобно тому, как образ предыдущей декорации стал символом его жизненной среды. Такому значению способствует и то обстоятельство, что ковер повторяется в специальном занавесе всего спектакля. А цвета ковра-занавеса радужной росписью рассыпались в костюмах действующих лиц.

Во втором действии — деревенская улица, жесткие кулисы замыкаются домами заднего плана, дающими образ армянского селения.

В третьем действии улица преобразуется в площадь, на которой происходит народный праздник. Балкончики домиков у кулис переходят в галереи домов заднего плана, замыкаясь в своеобразный амфитеатр. Изобразительные задники в каждой декорации даются на двух сменяющихся фонах: желтом и синем. Смена фонов меняет колорит одного и того же изображения и совпадает с переменной действия.

Колорит спектакля выдержан в насыщенных, контрастных красных, желтых, синих тонах с включением черного и белого цвета. Костюмы спектакля связаны по цвету с декорациями.

В целом изобразительное решение «Гаянэ», созданное М. Аветисяном, — яркое, красочное, праздничное, как нельзя более отвечающее музыке. Это, бесспорно, одна из лучших театральных работ художника.



Теперь мы перейдем к творчеству самых молодых художников в армянском театре, впервые выступивших во второй половине 60-х или даже на рубеже 60-х и 70-х годов.

К сожалению, молодых художников пока еще не много. В основном в театрах Армении работают художники среднего поколения.

В этом отношении перспективы развития армянского театрально-декорационного искусства вызывают даже некоторую тревогу. Хотя молодым художникам открыты все пути, но они почему-то очень неохотно идут в театр, а придя в него, нередко покидают после одной-двух постановок и переходят к другим видам художественной деятельности.

Тем не менее молодежь в театре все-таки о себе заявила.

Яркой театральностью, гротескностью, острыми преувеличениями, остроумной образностью отличаются работы в Ереванском кукольном театре Араманса Саркисяна. Поскольку кукольный театр — это совершенно особая область искусства, мы на ней подробно останавливаться не будем. Отметим только, что куклы Саркисяна обладают подлинной художественностью и доставляют удовольствие и детям и взрослым.

Интересно работают в театре молодые художники Э. Харазян и Х. Карабекян. Первый сделал две постановки в Ереване («Мария Стюарт» Ф. Шиллера в Театре имени Станиславского, 1973 и «Разбойники» Ф. Шиллера в Театре имени Сундукяна, 1973). Второй оформил значительное число спектаклей в Кироваканском драматическом театре, главным художником которого он является.

В. Петросян оформил в Театре имени Станиславского спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского (1966). В основе оформления — станок с черным пластиком и черным бархатом. В характеристике места действия основную роль играет реквизит и отдельные образные детали. Иногда этого оказывается достаточно. Например, уродливые мещанские статуи «под античность» в доме у Крутицкого вполне характеризуют вкусы хозяина. Иногда же оформление выглядит слишком нейтральным.

Разумеется, художник не должен мешать актеру, «забывать» его. Но он не должен и оставлять актера в одиночестве, так сказать, бросать его на произвол судьбы. Он призван своими декорациями помогать актеру. А это-то как раз не всегда происходит в спектакле, оформленном В. Петросяном.

Интересные творческие искания содержатся в работах художницы Ады Габриэлян.

К постановке пьесы А. Бабаяна «Они встречаются вновь» (Кафанский драматический театр имени А. Ширванзаде, 1966) она создала эскизы, интересные по композиции и цвету, но несколько упрощенные по характеру предметного изображения, вызывающие ассоциации с детским рисунком.

Эта пьеса на современную тему, и декорации изображают интерьер на фоне окружающей среды (труб заводов, линий электропередач и т. п.). Прием сценически очень благодарный, хотя и не новый. Однако упро-

щенный характер изображения вряд ли оправдан. Он придает изображению какой-то несерьезный оттенок.

Интересны декорации А. Габриэлян к «Тартюфу» Ж.-Б. Мольера (Ленинканский драматический театр имени А. Мравяна, 1968). На вращающемся станке построена конструкция, представляющая собой фрагмент интерьера. Узорчатый вырез этого фрагмента имеет причудливый характер. Художница хотела, видимо, напомнить о стиле рококо. Но эта стилевая ассоциация трудно совместима с раскраской планшета сцены геометрическими фигурами в духе оп-арта. И ни то, ни другое не вяжется с пьесой Мольера, и потому оформление выглядит несколько манерным.

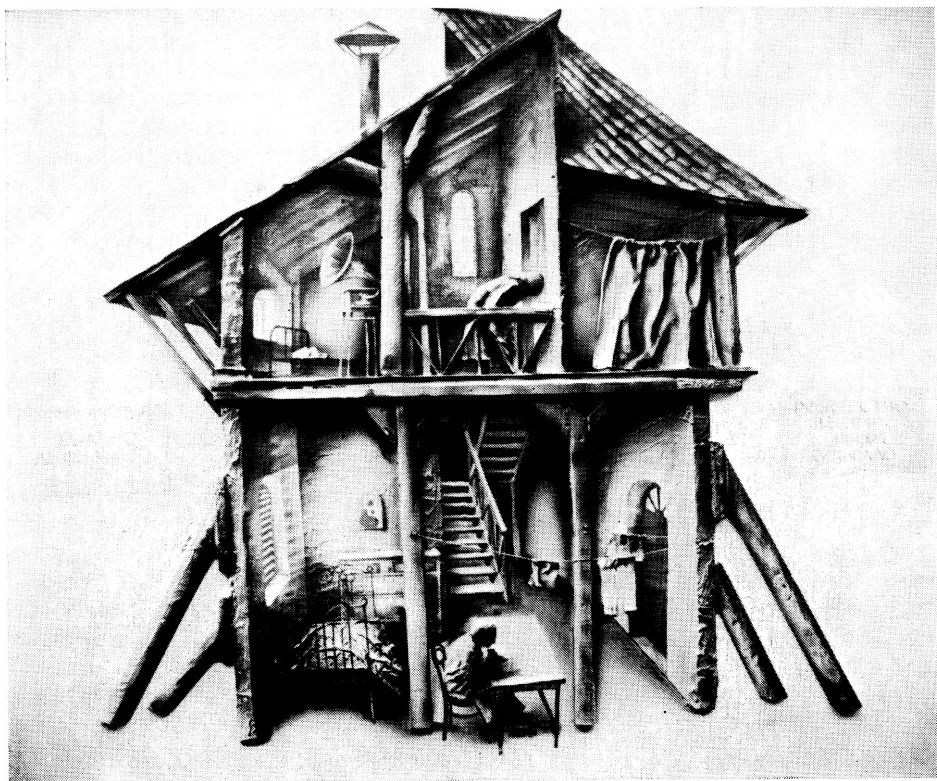
Интересно заявил о себе в театре плодотворно работающий как станковист Рубен Гевондян. Он оформил несколько спектаклей: «Приключения Гекльберри Финна» по М. Твену, «Мы, они и другие» Г. Чаликяна в Ереванском драматическом театре (1970), «Рождество в доме Купьелло» Э. де Филиппо в Театре имени А. Мравяна (1971).

Последний спектакль представляется интересным с точки зрения развития лучших традиций советского театрально-декорационного искусства. Художник, отталкиваясь от известного оформления В. Дмитриевым «Егора Булычова» М. Горького в Театре имени Евг. Вахтангова в 1930-е годы, создает решение спектакля на единой декорационной установке в виде разреза жилого дома. Перед нами раскрываются два этажа бедного итальянского домика с комнатами, окнами, лестницей и домашней утварью. Такой «прорыв» в жизнь героев оправдан реалистической достоверностью пьесы де Филиппо, а также дает большие возможности режиссеру в развитии действия, в построении живых и разнообразных мизансцен, в частности, возможность одновременного использования сценических площадок (симультанной игры). К сожалению, творческие поиски Р. Гевондяна в театре не продолжились. Между тем данная работа говорит о предрасположении художника к театру.

В 1973 году в армянском театре появилось новое имя. Впервые оформил в Театре имени Сундукяна спектакль «Хаджи Пайлак» Г. Тер-Григоряна молодой художник Г. Гаспарян.

«Хаджи Пайлак» — сатирическая пьеса из современной жизни. В ней высмеиваются мещанство, стяжательство, карьеризм, национальная спесь. И оформление пьесы решено в сатирическом ключе.

Первое действие происходит в квартире ученого-академика. В центре пьесы — его семья с многочисленными родственниками и знакомыми. Основа декорации — два щита, стоящие по бокам сцены и обращенные плоскостями к зрителям. Щиты разукрашены пестрыми коллажами в духе поп-арта. На них обрывки материи, части одежды, бутылки, маски, куклы, крышка рояля и т. п. Весь этот пестрый хлам становится символом суетности жизни семейства, которое находится в центре действия. Это подчеркивается витой лесенкой, находящейся в центре между щитами и сложенной из чемоданов с заграничными наклейками.



На сцене находится небольшой музыкальный ансамбль (пианист и три скрипача), играющий в пьесе очень активную роль. Он вмешивается в действие, давая характеристики действующим лицам, поясняя и комментируя музыкой их поступки, иронизируя над ними и т. д. Музыкальный ансамбль придает спектаклю веселый и подлинно сатирический характер. И разумеется, он выглядел бы совершенно неестественным в реальных бытовых декорациях. В декорациях же условных он вполне органичен. Второе действие происходит на даче того же самого семейства. Здесь снова щиты, на которых изобразительно скомбинированы стволы и ветви деревьев, цветы, бабочки, но также бутылки коньяка и другие атрибуты веселого «пикника». Третье действие вновь возвращает нас в знакомую квартиру. Здесь есть лишь небольшие дополнения. Около одного из щитов — уродливая модернистская скульптура, которую потом разбивают молодые люди, порывающие с мещанским образом жизни.

Эстрадно-концертный характер оформления соответствует жанру, в котором написана пьеса. Декорации несут определенный образный замысел и в этом отношении должны оцениваться положительно.

Театрально-декорационное искусство Советской Армении является одним из показателей высокого развития ее социалистической национальной культуры. Дореволюционная Армения, разоренная и бедная, подверженная вечным гонениям, страдавшая от двойного — социального и национального гнета, не могла и мечтать о том размахе и развитии художественной культуры, которые наступили в советское время.

Армянский народ и в тяжелых условиях дореволюционного прошлого сохранял и развивал свой театр. Но подлинный расцвет театра и образительного искусства Армении наступил только в советское время. Расцвела и такая особая, пленительная и волшебная область армянской культуры, как театрально-декорационное искусство.

Армянское театрально-декорационное искусство развивалось вместе со всем советским театрально-декорационным искусством. Оно было чуждо какой-либо национальной обособленности или исключительности, хотя всегда сохраняло национальное своеобразие. Армянские театральные художники учились у русского искусства, осваивали его достижения, иногда повторяли его ошибки. При этом они создавали свою культуру, раскрывали и пропагандировали национальную драматургию, воспевали родную природу, воплощали образы своего народа.

В армянском театре работали талантливые художники. В 20-е — 50-е годы это были Г. Якулов, М. Арутюнян, М. Сарьян, М. Свахчян, С. Тарьян, А. Сарксян, В. Шеришев, П. Ананян, К. Минасян, А. Мирзоян, Ш. Акопян и другие, в 50-е — 70-е годы Х. Есаян, А. Шакарян, С. Арутюнян, В. Вартанян, Г. Вартанян, А. Чилингарян, М. Аветисян и другие. Опыт развития армянского театрально-декорационного искусства поучителен. Армянское театрально-декорационное искусство прошло в 20-е — 30-е годы через соблазны и опасности конструктивизма и преодолело их. Оно впадало порою в шаблоны рутинных решений, в мелочный натурализм, в ремесленное оформительство, но выходило и из этих тупиков на дорогу подлинного реалистического творчества.

Лучшие произведения армянских художников подлинно театральны, органически связаны со спектаклем, с режиссерским замыслом, с игрой актеров и всем сценическим действием в целом. Эта глубокая театральность декорационных решений, обуславливающая художественную целостность всего спектакля, — одно из важных завоеваний. Достигается же она самыми различными приемами. Здесь нет и не может быть никаких догм и канонов. Решения живописные и конструктивные, применение ширм и щитов, сукон и драпировок, проекций и светописи, единой установки и порталного обрамления — все эти средства в принципе правомерны и хороши, если они используются образно и отвечают сути, стилю и жанру воплощаемого произведения.

На протяжении истории армянского советского театрально-декорационного искусства происходило освоение многих средств декорационного решения спектакля. Проверялись, отрабатывались, отбирались различные приемы, которые обогащали арсенал художественных возможно-

стей театрально-декорационного искусства. Весь этот опыт ценен для решения задач сегодняшнего дня. Перед молодым поколением художников стоит задача использования и развития его. Без этого опыта невозможна дальнейшая эволюция армянского театрально-декорационного искусства.

В лучших произведениях армянского театрально-декорационного искусства осуществлен принцип изобразительной режиссуры: художник является равноправным творцом спектакля, активно формирующим его зримый художественный облик, влияющим на характер и ход действия. Залогом успеха его работы является не только органичное участие в создании спектакля, но также и высокая профессиональная художественная культура, живописное мастерство. Все это переплавляется в горниле художественного мышления, ставится на службу образного решения спектакля.

На протяжении последних двух десятилетий в Армении идет интенсивная театральная и художественная жизнь. Появились новые художники, расширился круг выразительных средств, смелее стали применяться новые материалы, усилились поиски оригинальных решений.

Вместе с тем в этом прогрессивном процессе углубления реалистических возможностей и расширения художественной палитры были ошибки, крайности, заблуждения. Вместо «штампов традиций» появились «штампы новаторства». Нередко возникала образная бедность и художественная безликость декорационных решений. Ремесленное оформление на новый лад порой стало подменять подлинное творчество. Критерии оценки работы театрального художника в общем те же, что и критерии оценки работы всякого художника, — образность, содержательная глубина, идейная значимость, высокое мастерство, помноженные на специфику данной отрасли художественной деятельности. В театре особенно видно, что эти качества раскрываются не во внешнем оригинальничании, не в надуманной манерности, не в пустопорожней, хотя бы и эффектной, изобретательности, а в глубоком проникновении в существо произведения, в умении впечатляюще раскрыть замысел драматурга и режиссера, в верности общей концепции и художественно совершенном воплощении ее.

Достижения армянского театрально-декорационного искусства — это достижения всего советского искусства. Они вливаются в общее русло развития советской художественной культуры. Вклад армянских художников в общее дело определяется тем, насколько удалось им в решении национально своеобразных задач одновременно решать проблемы, стоящие перед всем советским искусством.

И пусть подлинных вершин и образцов пока не так много. Но они есть, как есть и большой, многообразный поучительный опыт. А это залог новых возможностей и дальнейших успехов.



## Примечания

- <sup>1</sup> Л. И. Брежнев. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., 1972, с. 21.
- <sup>2</sup> Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад XXV съезду КПСС. М., 1976, с. 98.
- <sup>3</sup> Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1961, с. 115.
- <sup>4</sup> В. В. Ванслов. Симон Вирсаладзе. М., 1969, с. 5.
- <sup>5</sup> Датировка работ театральных художников Армении здесь и далее дана по премьерам спектаклей.
- <sup>6</sup> С. Ризаев. Режиссура в армянском театре. Ереван, 1968, с. 235.
- <sup>7</sup> Художники театра и кино. Каталог выставки. Ереван, 1966, с. 5.
- <sup>8</sup> Там же, с. 12.
- <sup>9</sup> Л. Халатян. Сарьян и театр. Ереван, 1960 (на армянском языке), с. 53, 147—148.
- <sup>10</sup> Цит. по: Л. Халатян. Автореферат диссертации «Сарьян и театр». Ереван, 1963, с. 15—16.
- <sup>11</sup> П. И. Румянцев. Станиславский и опера. М., 1969, с. 451.
- <sup>12</sup> Там же, с. 450.
- <sup>13</sup> В. В. Ванслов. Симон Вирсаладзе, с. 52—53.
- <sup>14</sup> «Творчество», 1965, № 9, с. 4.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> См.: А. Спендиаров. «Алмаст». М., 1939, с. 12.
- <sup>17</sup> А. Шавердян. «Алмаст». — «Правда», 1939, 21 октября.
- <sup>18</sup> См.: Сильвия Потэян. Московский гастрольный Новый театр в Ереване. — «Коммунист» (Ереван), 1947, 13 августа.
- <sup>19</sup> Цит. по: Л. Халатян. Сарьян и театр, с. 127.
- <sup>20</sup> Цит. по: А. Каменский. Сарьян. М., 1968, с. 7.
- <sup>21</sup> Л. И. Брежнев. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., 1971, с. 108—109.
- <sup>22</sup> Там же, с. 126.
- <sup>23</sup> Театральные художники Армении за пять лет. Каталог выставки. Ереван, 1969, с. 6.
- <sup>24</sup> Р. Оганесян. Хачатур Есяян. М., 1965, с. 25—26.
- <sup>25</sup> Г. Игитян. Минас Аветисян. М., 1970, с. 91.
- <sup>26</sup> Там же, с. 105.
- <sup>27</sup> Там же, с. 106—108.

## Список иллюстраций

ТАРЬЯН СТЕПАН МИКАЭЛОВИЧ  
(1899—1954)

1. Эскиз декорации к пьесе Г. Сундукяна «Хатабала»  
Государственный драматический театр им. Г. Сундукяна<sup>1</sup>. Ереван. 1945  
Музей литературы и искусства Армении им. Егише Чаренца. Ереван

АРУТЧЬЯН МИХАИЛ АВЕТОВИЧ  
(1897—1961)

2. Эскиз декорации к опере А. Степаняна «На рассвете» («Лусабацин»)  
Государственный театр оперы и балета им. А. Спендиарова<sup>2</sup>. Ереван. 1938  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
3. Эскиз декорации к драме М. Лермонтова «Маскарад»  
Театр им. Г. Сундукяна. 1949  
Музей литературы и искусства Армении им. Егише Чаренца

СВАХЧЯН МЕЛИКСЕТ ГРИГОРЬЕВИЧ  
(1916—1946)

- 4—6. Эскизы декораций к пьесе Н. Заряна «Ара Прекрасный»  
Ленинаканский государственный драматический театр им. А. Мравяна<sup>3</sup>. 1946  
Государственная картинная галерея Армении. Ереван

САРКСЯН АРА МИГРАНОВИЧ (1902—1969)

7. Эскиз декорации к трагедии В. Шекспира «Гамлет»  
Театр им. Г. Сундукяна. 1941  
Дом-музей Ара Сарксяна. Ереван

---

<sup>1</sup> В настоящее время называется Государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр им. Г. Сундукяна. Далее название театра дается сокращенно.

<sup>2</sup> В настоящее время называется Государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета им. А. Спендиарова. Далее название театра дается сокращенно.

<sup>3</sup> В настоящее время называется Ленинаканский ордена Трудового Красного Знамени государственный драматический театр им. А. Мравяна. Далее название театра дается сокращенно.

ВАРТАНЯН ВАСИЛИЙ АВЕТОВИЧ  
(р. 1910)

- 8—9. Эскизы декораций к спектаклю «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева  
Государственный театр юного зрителя<sup>1</sup>. Ереван. 1947  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

МИРЗОЯН АШОТ ОГАНЕСОВИЧ  
(р. 1913)

10. Эскиз декорации к опере А. Тиграняна «Ануш»  
Театр им. А. Спендиарова. 1955  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
11. Эскиз занавеса к балету «Хандут» на музыку А. Спендиарова  
Театр им. А. Спендиарова. 1953  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

САРЬЯН МАРТИРОС СЕРГЕЕВИЧ  
(1880—1972)

12. Эскиз главного занавеса для Первого государственного театра Армении. Ереван. 1923  
Дом-музей Мартироса Сарьяна. Ереван
13. Эскиз декорации к опере А. Спендиарова «Алмаст». I действие  
Одесский государственный театр оперы и балета. 1930  
Государственная Третьяковская галерея. Москва
14. Эскиз костюма Шемаханки к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»  
Оперный театр им. К. С. Станиславского. Москва. 1932  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
15. Эскиз декорации к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок». II действие  
Оперный театр им. К. С. Станиславского. 1932  
Дом-музей Мартироса Сарьяна

---

<sup>1</sup> В настоящее время называется Государственный театр юного зрителя им. А. И. Микояна. Далее название театра дается сокращенно.

- 16—17. Эскизы декораций к опере А. Степаняна «Храбрый Назар» («Кадж Назар»). I картина I действия, II картина I действия  
Театр им. А. Спендиарова. 1935  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
- 18—19. Эскизы костюмов к опере А. Степаняна «Храбрый Назар» («Кадж Назар»)  
Театр им. А. Спендиарова. 1935  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
20. Эскиз декорации к опере А. Степаняна «Храбрый Назар» («Кадж Назар»). IV действие  
Театр им. А. Спендиарова. 1935  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
21. Эскиз декорации к пьесе Ф. Готьяна «Тигран». IV действие  
Ростовский-на-Дону театр им. М. Горького. 1938  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
- 22—25. Эскизы декораций к опере А. Спендиарова «Алмаст». I, II, III, IV действия  
Театр им. А. Спендиарова. 1939  
Государственная картинная галерея Армении
- 26—28. Эскизы костюмов к опере А. Спендиарова «Алмаст». Шах, Алмаст, Татул  
Театр им. А. Спендиарова. 1939  
Государственная картинная галерея Армении
- 29—30. Эскизы декораций к опере А. Тиграняна «Давид-бек». II действие, I картина III действия  
Театр им. А. Спендиарова. 1956  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
31. Эскиз декорации к опере А. Тиграняна «Давид-бек». II картина IV действия  
Театр им. А. Спендиарова. 1956  
Государственная картинная галерея Армении
32. Эскиз костюма Мелика к опере А. Тиграняна «Давид-бек»  
Театр им. А. Спендиарова. 1956  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
33. Эскиз единой декорационной установки к пьесе Э. де Филиппо «Филумена Мартурано»  
Государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр им. Евг. Вахтангова. Москва. 1956  
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Москва

БАРТАНЯН ВАСИЛИИ АВЕТОВИЧ (р. 1910)

34. Эскиз декорации к пьесе А. Чехова «Чайка»  
Государственный русский драматический театр им. К. С. Станиславского<sup>1</sup>. Ереван. 1963
35. Эскиз единой декорационной установки к пьесе В. Киршона «Город ветров»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1967
36. Эскиз единой декорационной установки к пьесе Ж. Ануйя «Медея»  
Ереванский драматический театр. 1969

ЧИЛИНГАРЯН АРМЕН АРШАКОВИЧ  
(р. 1910)

37. Эскиз единой декорационной установки к пьесе А. Галиева и Э. Тропинина «Три смерти Альфреда Герцога»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1970  
Собрание К. А. Хачатуряна. Москва
38. Эскиз единой декорационной установки к пьесе А. Константинова и Б. Рацера «Сказка о любви»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1971  
Собрание К. А. Хачатуряна
39. Эскиз декорации к пьесе А. Араксманяна «Стены над пропастью»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1971
40. Эскиз единой декорационной установки к комедии В. Маяковского «Клоп»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1969

ЕСАЯН ХАЧАТУР АКОПОВИЧ (1909—1977)

41. Эскиз декорации к опере В. Тиграняна «Сос и Вардигер»  
Театр им. А. Спендиарова. 1957  
Музей литературы и искусства Армении им. Егише Чаренца
42. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен». 1961  
Постановка не осуществлена
43. Эскиз единой декорационной установки к опере И. Стравинского «Царь Эдип»  
Театр им. А. Спендиарова. 1963  
Музей литературы и искусства Армении им. Егише Чаренца
44. Эскиз декорации к опере А. Спендиарова «Алмаст»  
Театр им. А. Спендиарова. 1969

<sup>1</sup> Далее название театра дается сокращенно.

ШАКАРЯН АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ  
(р. 1912)

45. Эскиз декорации к пьесе А. Ширванзаде «Злой дух»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1959  
Музей литературы и искусства Армении  
им. Егише Чаренца
46. Эскиз декорации к опере Б. Сметаны «Проданная невеста»  
Театр им. А. Спендиарова. 1955  
Музей литературы и искусства Армении  
им. Егише Чаренца
47. Эскиз декорации к драме А. Островского «Гроза»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1959  
Музей литературы и искусства Армении  
им. Егише Чаренца
48. Эскиз единой декорационной установки к трагедии В. Шекспира «Ричард III»  
Театр им. К. С. Станиславского. 1965
49. Эскиз единой декорационной установки к балету Э. Аристеасяна «Прометей»  
Театр им. А. Спендиарова. 1967
50. Эскиз единой декорационной установки к опере Д. Верди «Риголетто»  
Театр им. А. Спендиарова. 1971

АРУТЧЯН САРКИС ТИГРАНОВИЧ (р. 1920)

51. Эскиз единой декорационной установки к спектаклю «Замок Броуди» по роману А. Кронина  
Театр им. Г. Сундукяна. 1963
52. Макет единой декорационной установки к пьесе А. Миллера «Сейлемские ведьмы»  
Театр им. Г. Сундукяна. 1965
53. Эскиз декорации к спектаклю «Идиот» по роману Ф. Достоевского  
Театр им. Г. Сундукяна. 1968
54. Макет единой декорационной установки к трагедии В. Шекспира «Отелло»  
Театр им. Г. Сундукяна. 1969
55. Эскиз декорации к пьесе Г. Аршакияна «Малые мира сего»  
Ереванский драматический театр. 1969
56. Макет единой декорационной установки к спектаклю-концерту «Семь станций» на стихи Сильвы Капутикян  
Ереванский драматический театр. 1971

ВАРТАНЯН ГЕВОРК ГРИГОРЬЕВИЧ  
(р. 1923)

57. Эскиз занавеса к пьесе А. Шагиняна «Большие заботы маленького двора»  
Театр юного зрителя. 1963

58. Эскиз декорации к пьесе А. Газаряна «Мгер из Сасуна»  
Театр юного зрителя. 1964
59. Эскиз единой декорационной установки к пьесе С. Байандура «Шумная улица»  
Театр юного зрителя. 1965
60. Эскиз декорации к пьесе А. Газаряна «Три ночи»  
Театр юного зрителя. 1970
61. Эскиз декорации к пьесе А. Шагиняна «Чучело»  
Театр юного зрителя. 1973

МИРЗОЯН АШОТ ОГАНЕСОВИЧ (р. 1913)

62. Эскиз декорации к балету А. Хачатуряна «Спартак»  
Театр им. А. Спендиарова. 1961  
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

АВЕТИСЯН МИНАС КАРАПЕТОВИЧ  
(1928—1975)

63. Эскиз декорации к балету Г. Ахиняна «Сако Лорийский» («Сако Лореци») Театр им. А. Спендиарова. 1966  
Собрание Г. С. Игитяна. Ереван
64. Эскиз декорации к балету Э. Оганесяна «Антуни»  
Театр им. А. Спендиарова. 1969  
Музей-мастерская Минаса Аветисяна. Ереван
65. Эскиз декорации к опере А. Спендиарова «Алмаст»  
Театр им. А. Спендиарова. 1971  
Музей-мастерская Минаса Аветисяна
- 66—68. Эскизы декораций к балету А. Хачатуряна «Гаянэ». I картина I действия, II действие, III действие  
Театр им. А. Спендиарова. 1974  
Государственная картинная галерея Армении

ГЕВОНДЯН РУБЕН САРКИСОВИЧ (р. 1942)

69. Эскиз единой декорационной установки к пьесе Э. де Филиппо «Рождество в доме Купьелло»  
Театр им. А. Мравяна. 1971

Эскизы, местонахождение которых не указано, являются собственностью художника или его семьи.

**Хачатурян К. А.**  
Х29 Театрально-декорационное искусство Советской Армении: Очерки.— М.: Изобразительное искусство, 1979.— 136 с., ил.

Книга К. А. Хачатуряна — одно из первых исследований, рассматривающее данную область изобразительного искусства Советской Армении исторически, и вместе с тем это работа, которая вплотную приближена к современной практике художников театра. Книга состоит из двух очерков. В первом освещается армянское театрально-декорационное искусство 20-х — 50-х годов. Второй очерк посвящен искусству конца 50-х — начала 70-х годов. В книге 69 цветных и тоновых иллюстраций.

Издание рассчитано на специалистов-искусствоведов и театроведов, а также на всех, кто интересуется вопросами театрально-декорационного искусства.

Х 80102-119  
024(01)-79—6-79

75С2

ИБ 436

Карэн Арамович Хачатурян

Театрально-декорационное искусство  
Советской Армении. Очерки

Макет и оформление В. М. Мельникова

Редактор М. Е. Василенко

Художественный редактор Е. И. Волков

Цветную корректуру выполнила  
Л. В. Егорова

Технический редактор Н. Л. Неретина

Корректор Л. И. Гордеева

Сдано в набор 20/III-78 г. А12123. Подписано  
в печать 14/XII-78 г. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Бумага  
мелованная 120 г. Литературная гарнитура.  
Высокая печать. Усл. печ. л. 9,94. Уч.-изд.  
л. 9,852. Изд. № 2-186. Заказ 3758. Тираж 8000.  
Цена 1 р. 70 к.

«Изобразительное искусство». Москва, 1979  
Москва, 129272, Сушевский вал, 64

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли.  
Москва, Мало-Московская, 21.



### П о п р а в к а

Подпись к иллюстрации 29 на с. 60 следует  
читать:  
Эскиз декорации к опере А. Тиграняна  
«Давид-бек». II действие  
1956

Зак. 3758

