

НАСЛЕДИЕ



Владимир Александрович КУЗЬМИН принадлежит к поколению художников, творчество которых формировалось в послевоенные годы. Родился он в Рязани 8 марта 1923 года в семье инженера. Не прошло и двух лет со времени его поступления в художественное училище, как началась война. Вместе с однокурсниками строил укрепления под Смоленском. Офицером связи воевал на Третьем Украинском фронте. В районе Северного Донца был ранен: три месяца госпиталя, затем опять фронтовые дороги. Кузьмин прошел по ним от Москвы до Рильских гор в Болгарии.

Имя на театральном афише

И вот в 1946 году он, офицер запаса, — в родной Рязани. Снова художественное училище. Театрально-декорационное отделение окончил с отличием в 1949 году. А затем началась его кочевая жизнь: Саранск, Астрахань, Краснодар. В 1956 году молодого художника принимают в члены Союза. В Магнитогорск Кузьмин приезжает в 1962-м и работает в драматическом театре имени А. С. Пушкина до 1983 года. За тридцать с небольшим лет он оформил 92 спектакля, более сорока из них шли на сцене нашего театра.

23 года отдано столице черной металлургии. Несмотря на то, что художник приехал к нам в начале 60-х, он с полным правом мог сказать о себе словами Б. Ручьева: «...здесь каждый участок рабочей площадки сроднился с моей невеликой судьбой». Магнитогорск стал его второй родиной. Здесь окончательно сформировался его творческий почерк, здесь он получил звание Заслуженного художника РСФСР, здесь ему суждено было стать одним из ведущих театральных мастеров Урала.

В. А. Кузьмин — такое же достояние, гордость и слава Магнитки, как Б. Ручьев и Н. Рябов, С. Эйдинов и Н. Кондратовская. И было бы несправедливо забыть этого художника, с приходом которого театр обрел такие могучие крылья. Память о нем нужна не только дню сегодняшнему, еще более — грядущему.

Формирование индивидуального почерка Кузьмина проходило неровно: он познал радость удач и горечь поражений. В 50-е годы Кузьмин стремился сделать каждую новую постановку не похожей на предыдущие, потому что он искал самого себя и еще не был уверен в том, о чем и как он должен говорить как художник. Да и трудно было тогда ему, начинающему декоратору, определить свою линию в искусстве и разобраться в сложной противоречивой обстановке, которая царил в те годы, когда театр нередко лишался остроты показа драматических сторон жизни, когда натурализм и правдоподобие зачастую отождествлялись с художественной правдой и жизненностью, а любая театральная условность нарекалась «опасным формотворчеством», когда догматическое понимание метода социалистического реализма не могло не сковывать творческую энергию многих, даже ведущих мастеров, не говоря уже о молодых.

Планшет сцены в 50-е годы, как правило, у Кузьмина был ровным. На нем совсем не было строенных станков, за исключением одной-двух объемных деталей, непосредственно связанных с игрой актеров, оформление решалось покартинно, поворот круга использовался лишь при перемене места действия, применялись живописные задники. Оформление спектаклей имело, в основном, обстановочный характер и еще не могло работать на раскрытие идеи пьесы. В списке его работ этих лет «Горе от ума» А. Грибоедова (1950), «Светит, да не греет» А. Островского (1951), «Отелло» В. Шекспира (1955), «Последняя остановка» Э.-М. Ремарка (1957), «Поднятая целина» М. Шолохова (1957).

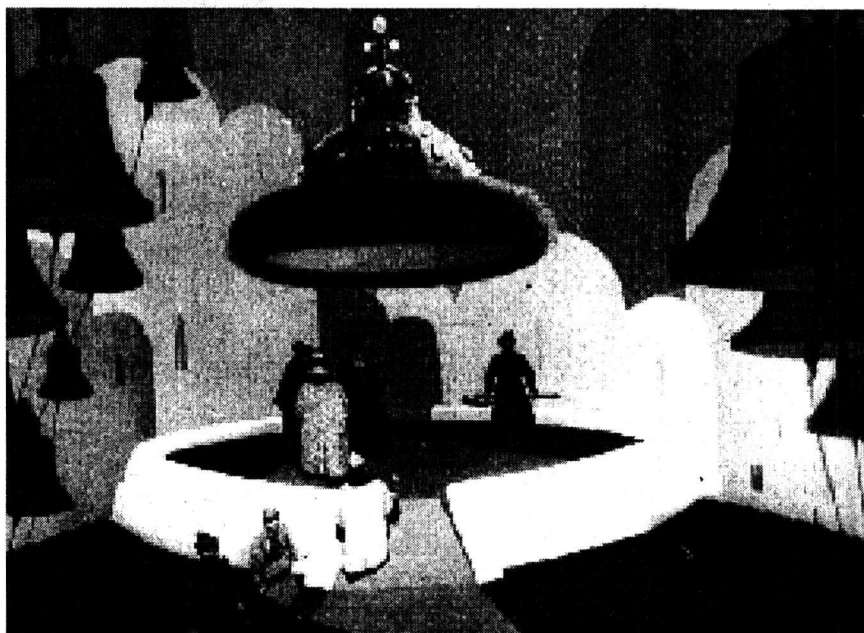
«Поднятая целина» стала поворотным спектаклем в творчестве Кузьмина. Вместо живописных задников появляется светопроекция, которой решаются уходящие вдаль домишки Гремячего Лога, небо с плывущими облаками, летящий крупными хлопьями снег. Господствующая ранее дробность, повествовательность уступают место собранности, скупости изобразительных средств, несущих в себе свойства характеристики героев. Движение круга, использовавшееся лишь при перемене картин, становится средством сценической выразительности. От покартинного решения художник приходит к принципу постоянной сценической установки, несущей в себе единый пластический образ спектакля.

В 60-е годы принцип единой сценической установки становится ведущим в творчестве Кузьмина, им подробно разрабатывается партитура, применяется проекция, планшет сцены становится неровным, используются станки, различные строенные детали, планировка сценического пространства более разнообразна. Она дает возможность режиссеру придумывать пластически выразительные мизансцены. Из художника-оформителя Кузьмин становится сценографом-соавтором режиссера, принимает участие в создании самого театрального действия. Его поиски идут как бы по трем направлениям: стремление к большему лаконизму, максимальной отжатоности изобразительных средств («Остров Афродиты» А. Парниса — 1960, «Гамлет» В. Шекспира — 1963), создание в спектаклях особого неповторимого мира — новой эстетической реальности («Принцесса Турандот» Ф. Шиллера — 1961, «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса — 1961, «Четвертый» К. Симонова — 1962), создание обобщенных зрительных образов, вбирающих в себя не только само существо пьесы, но и тот пласт жизни, который за ней стоит («Стройфронт» А. Завалишина — 1967, «На дне» М. Горького — 1963, «Мария» А. Салынского — 1969).

Особо выдающимся событием в театральной жизни города и страны стала постановка «Стройфронта» (режиссер А. А. Резинин). Спектакль был удостоен диплома первой степени на Всероссийском смотре театров, почетной грамоты Министерства культуры СССР и областной комсомольской премии «Орленок». Вот несколько выдержек из журналов и газет того времени:

«Стройфронт» — это театрализованная поэма. И дело не только в том, что в сценическую ткань обильно вошли поэтические строки самобытного поэта Бориса Ручьева, но в самом образном строе спектакля, в оформлении художника В. Кузьмина, конструктивном и поэтическом одновременно, в эпических, многоцветных, масштабных массовых сценах, решенных режиссером Резининым с большим художественным тактом... Серьезный творческий подход к трудной для сценического воплощения теме принес театру заслуженный успех».

Ю. Черепанов. «Про юность песни вечные». «Комсомольская правда», 11 октября 1967 г.



«...«Стройфронт» — это здорово! — так оценивает зритель то, что увидел в театре, и хочется сразу присоединиться к этому коротко и энергично высказанному мнению»

М. Стуль. «Стройфронт» — это здорово! Журнал «Театр» № 2, 1968.

70-е годы для Кузьмина — это период стабилизации поисков. Художник меньше озабочен открытием новых приемов и сценических принципов, что было характерной чертой предшествующих сезонов. Поиски его уходят как бы вглубь, сосредотачиваются вокруг конкретного спектакля. Оформление теперь полностью работает на максимальное раскрытие идеи пьесы. Осуше- ствленные в его сценографии («Поющие пески» А. Штейна (1972), «Горячее сердце» А. Островского (Челябинский театр им. Цвиллинга (1973), «Гроза» А. Островского (1973), «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1976), «Вишневый сад» А. Чехова (1977), «Мещане» М. Горького (г. Курган, 1978), «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (1978), «Страсти под вязами» О. Нила (1979), «Последние» М. Горького (1980) стали значительными работами театров.

В этих спектаклях 70-х особенно ярко проявилось то, что приходит к художнику с годами: зрелость мысли, знания, опыт большого мастера. В их эмоционально-образном строе больше, чем когда-либо прежде, ощущается торжество конечного результата и тревожное ожидание нового, следующего поиска. Проблемы, вопросы, решаемые в этом поисковом процессе, совпадали с кардинальными проблемами театрально-декорационного искусства тех лет: стремление по-новому организовать сценическое пространство, подчинив его идее постановки («Мещане»); тенденция слияния живописи, цвета, света с новым принципом решения пространства сцены («Поющие пески»); принцип сочетания конструктивности единой сценической установки с образной характеристикой, обобщающей в форме спектакля не только его смысл, содержание, но и современную трактовку, доведенную почти до символического звучания («Коварство и любовь», «Страсти под вязами»); создание исторического фона, созвучного спектаклю, и одновременно — сценической среды («Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад»).

В. А. Кузьмин вошел в театрально-декорационное искусство в период начавшихся

бурных экспериментов, неожиданных открытий, активного участия художников в режиссерских поисках и разработках. Наверное, этим объясняются и его творческая мобильность, и особенность его художественного метода: сочетание субъективного поэтического отношения художника к жизни, к драматургическому материалу с предельной объективностью оценки. Поэтому художник в каждом спектакле разный. Богатый жизненный опыт, высоко развитая художническая интуиция давали ему возможность входить в самые различные драматургические миры: от комедийного или сказочного до глубоко драматического и трагедийного. Вместе с тем общей чертой его лучших спектаклей является особая психологическая точность, острота раскрытия самого главного, что определяет характер человеческих отношений героев пьесы.

Воспитанный на лучших традициях отечественной театрально-декорационной школы, Кузьмин как бы впитал в себя все ее лучшие достижения. Идя своим путем к осуществлению синтеза правды и театральности, в содружестве с такими талантливыми режиссерами, как Н. Г. Шуров, А. А. Резинин, Ф. Т. Демьяненко, художник сделал настоящие творческие открытия в спектаклях «Гамлет» Шекспира, «На дне» Горького, «Стройфронт» Завалишина, «Мария» Салынского, «Гроза» Островского, «Флаг адмирала» и «Поющие пески» Штейна.

Многолетний сотрудник Станиславского и Немировича-Данченко, знаток истории Художественного театра П. А. Марков свидетельствовал, что В. И. Немирович-Данченко часто говорил: «На афишах таких спектаклей МХАТа как «Воскресение», «Анна Каренина»... неверно писать: «режиссер — Немирович-Данченко, художник — Дмитриев», а надо — «постановка Немировича-Данченко и Дмитриева».

Вряд ли возможно более высокое признание роли художника в театре. Эти слова принадлежат не только истории театра, они применимы к целой плеяде мастеров современной сценографии. В том числе и к Владимиру Александровичу Кузьмину, художнику Магнитогорского драматического театра имени А. С. Пушкина.

В. ТРУНОВА,
искусствовед,
зав. научным отделом МКГ.

