Повільно розкривається завіса. Перед глядачем постає прекрасна південна нічь. Він затамовує подих перед її чарівністю. Непорушний місяць висить на оксамитовім небі. Десь вдалині сріблиться в його промінні ріка. Миготять вогники на обрії, — то, мабуть, село...

— От чудово! Молодець художник! — І глядач оплесками зустрічає місяць, і пощепки запитує в сусіди, чи не знає він, хто малював декорації.

Але буває й інакше. У виставі немає ні гір, ні місяця, ні інших ефектів. Так, якісь сіреньки, невиразні кімнати... Художникові ніхто не аплодує. Про нього вже згадують тільки згодом, повертаючись додому. Та коли згадують, то завжди тепло і з подякою.

І адже дивно: перша, дуже ефектно оформлена вистава часто забувається другого ж дня, а інші, скромні, пам'ятаєш усе життя. Чим це пояснити? Де ж справжній успіх художника?

Праця театрального художника — складна і не завжди вдячна праця. Мало бути просто хорошим художником, мало вміти оперувати кольором та формою. Треба ще прекрасно розбиратись у стилях різних епох, відчувати сценічний простір, театральну перспективу, досконально знати техніку театру, принципи режисерської та акторської майстерності.

Але все це — знання та майстерність — не тільки окремі складові, що мають бути нанизані на якийсь основний стрижень.

Таким стрижнем є думка автора п'єси, сама п'єса і ставлення художника до неї.

Є щось спільне між театральним художником і книжковим ілюстратором. Обидва вони залежать від третьої особи — від автора. Та

коли ілюстратор іде наче паралельно з автором (книга без ілюстрації все таки може існувати), то театральний художник є наче часткою самого автора, а його творчість — часткою вистави, часткою, від якої багато де в чому залежить і успіх п'єси, і правильно її розуміння глядачем. І тому театральний художник найменше має думати про себе, про свій особистий успіх. Він повинен полюбити п'єсу, полюбити людей, що в ній діють, добу, яку в ній відображено, наче розчинитись в авторі, але одночасно доповнити його, поглибити його думки, допомогти авторові та акторам якнайкраще, якнайшвидше донести ці думки до глядача.

Про сімовські декорації можна говорити, що вони натуралістичні, нетеатральні (до речі, питання театральності — питання спірне), але ж так чи інакше, а важко собі уявити більш "чеховського", більш "горьківського" художника, ніж Сімов.

В "буденності" сімовських декорацій, у невицвілих під знятими картинами шпалерах, у потрісканих віконницях, у всій цій іноді наївній справжності відчувається велика, зворушлива любов художника до п'єси , до її творця. І це передається нам, глядачам, і якщо часто під час самої вистави ми найменше думаємо про того, хто її оформляв, то, виходячи з театру, ми дякуємо йому, дякуємо за ненастирливість, за такт, за справжній театральний смак. Художник бережно і любовно доніс до нас роботу автора.

Вільямс підходить до вистави інакше (але й "Піквікський клуб" — не "Вишневий сад"). Головін — ще інакше, Федоровський, Тишлер, Дмитрієв — теж порізному, але всі вони йдуть, хоч і різними шляхами, до однієї мети.

В зовнішній протилежності декоративно-умовних задників Вільямса, розсувних завіс Фаворського та ілюзорних сімовських інтер'єрів є спільна основа — чуття і єдність стилю, прагнення якнайповніше і найглибше передати думки автора, душу твору, аромат епохи...

Це основне. Без цього неможлива робота художника в театрі.

На жаль, не всі театральні художники прагнуть до цього. Дехто з них дивиться на автора як на трамплін, як на привод до здійснення своєї власної і часом не завжди вдалої фантазії.

Важко звільнитись від враження, що саме цим шляхом пішов художник Б. Волков, який оформив нову постановку "Євгенія Онегіна" в Київському оперному театрі.

У виставі вражає відсутність єдиного стилю. Враження таке, ніби оперу оформляв не один, а кілька художників, до того ж різних напрямків.

Що спільного, наприклад, між картинами саду Ларіних, які відтворюють декорації традиційного оперного театру кінця XIX — початку XX століття, і оголено-умовною сценою дуелі? Чи між цими двома картинами і передостанньою картиною балу?

Навіть коли розглядати кожну картину окремо, то й тоді важко сказати, що Волкову вдалось відчути та передати Пушкіна і Чайковського.

Правда, картина столичного балу йому вдалась. Вона громіздка — це правда — але саме в надмірних розмірах, у грандіозних колонах, яскравих люстрах, монументальних різьблених дверях є щось зовні холодне, офіційне, що є і в самій зустрічі Онегіна з Татьяною.

Тим прикріше стає, що в решті картин цих позитивних рис значно менше. Бал у Ларіних. Художник, очевидно, хотів передати атмосферу провінціального поміщицького дому. Та, на жаль, замість затишку бачимо вбогість, замість витриманої, благородної простоти — аляпуватість, замість Пушкіна — Гоголь.

Важко повірити, що ці важкі, позбавленні пропорції "купецькі" колони, які підтримують балкон незрозумілого призначення, уособлювали російський ампір — один з найвитонченіших архітектурних стилів. Якось прикро стає за Ларіних, прикро, що художник уявив їх собі настільки позбавленими смаку.

Ще прикріше стає за Татьяну. Невже цей величезний, порожній зал з крихітним столиком посередині і наче винесеним з версальського палацу ліжком з балдахіном і є обітель скромної, мрійливої Татьяни, яка полюбляла ворожіння і нянині казки? Постать її губиться в цих неосяжних просторах, що не відповідають інтимності самої сцени листа. Порожньо, холодно, непривітно...

Те саме можна сказати і про картини природи. Майже гола сцена, паркет, побризканий водою від пилу, два—три зелених килимки праворуч і ліворуч, старанно виписані берези, що тремтять від кожного поруху, невиразний задник і "мізансцена" лава трохи збоку (до речі, ми впізнаємо її і в третій картині і на тому самому місці), все це має відтворити той "чарівний куточок", де —

...пестрели и цвели

Луга и нивы золотые,

Мелькали села здесь и там,

Стада бродили по лугам...

Нічого індивідуального, нічого локального, нічого російського. Це може бути і Польща, і Україна, і Франція — що завгодно... Натовп прилизаних, акуратних "пейзаній", що приносить сніп та хліб-сіль.

Мимоволі згадується оформлення Рабіновича "Євгенія Онегіна" у Великому театрі, побудоване майже все тільки на заднику, з безмежним обрієм і такими справді російськими широкими ланами.

Треба сказати ще про сцену дуелі. Оформлення її лаконічне (і це добре) і гранично-зловісне (що просто незрозуміло). Ліворуч — місток, ззаду криваве сонце — і більше нічого. Картина, правда, викликає у глядача оплески, але ці оплески — "місячно-зоревого" порядку, що нічого не визначає. Загальна ж зловісність настрою, створеного художником, зовсім не відповідає прозорій чистоті пушкінської сцени і схвильовано-напруженій, та аж ніяк не зловісній музиці Чайковського.

Вистава закінчилась. Завіса закрилась. Ви підводитесь і йдете собі. І вам чомусь трохи сумно... Сумно тому, що ви тільки прослухали оперу, не більше. Але ж ви йшли не на концертне виконання опери Чайковського, а саме на виставу. Та на жаль вам довелось обмежитись тільки музикою та грою акторів. Художник нічим не допоміг вашому сприйманню, швидше навіть завадив. Вам не вдалось уловити ні провідної думки, ні стильової єдності, а головне — хоч як це дивує, — любові самого художника до твору, який він оформив.

І знову пригадуємо іншу виставу — того ж "Євгенія Онегіна", тільки у Станіславського. Протягом усієї вистави — одні й ті ж чотири колони. Вони народились на квартирі у Станіславського, де виконувалась спочатку опера, і так органічно вросли в тканину самої вистави, що при перенесенні її на велику сцену вони разом з нею перекочували туди. Ось приклад того, як обмеженими засобами можна створити яскраве, хвилююче, таке, що надовго лишається в пам'яті, оформлення вистави.