МИХАИЛ ФРЕНКЕЛЬ

Современная

Сценография

(НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ)

КИЕВ

«МИСТЕЦТВО»

1980

Рецензенты:

*Ракитина Е. Б.,* кандидат искусствоведения; *Лидер Д. Д.,* заслуженный художник УССР, лауреат Государственной премии СССР.

к спектаклю «История лошади» по Л. Н. Тлстому

На обложке фотография сценографии

И. Блумбергса к спектаклю «Чайка» А. П. Чехова

На форзаце помещен эскиз Э. Кочергина

В предлагаемой книге рассматрива­ются некоторые вопросы теории и прак­тики сценографии как составной части спектакля, роль которой в современном театре неуклонно возрастает. Вопросам современной сценографии посвящены отдельные издания и многочисленные статьи в специальной периодической печати, освещающие творчество худож­ников театра, и выставки их работ.

Однако теории сценографии и ме­тодологии практической деятельности художника уделяется пока еще недо­статочное внимание. Существует раз­ночтение в определении как самого предмета сценографии, так и ее выра­зительных средств, например, сцениче­ской среды, живописи, построения кон­фликта и проч.

Интерес к сценографии практиков и исследователей театра связан с тем, что театр, как развивающийся творче­ский организм, все время обновляет средства активного воздействия на пуб­лику, и не только на публику, но и на главное действующее лицо театра — актера. В арсенале театра сценография и явилась одним из подвижных дей­ственных образных средств выражения. Многовековой опыт жизни театра сви­детельствует о непрестанном развитии двух видов изобразительного искусства сцены — театрально-декорационного и сценографии. Об истории и развитии театрально-декорационного искусства написано много фундаментальных исследований. Однако эти исследования не затрагивали или почти не затраги­вали вопросов теории и практики сце­нографии. В этой связи недостаточно изучен и исследован опыт сценографи­ческих работ многих художников театра прошлого и настоящего.

В предлагаемой книге делается по­пытка на основе обобщения опыта, на­копленного практиками и теоретиками театра, разобраться в некоторых во­просах теории сценографии, упорядо­чить специальную терминологию и ме­тодологию практической деятельности художника театра. В первой части ра­боты дан краткий исторический экскурс в историю сценографии, приводится разбор работ ряда художников театра. Автор использует также собственный многолетний опыт работы в театре.

Проблемы, затронутые в книге, дале­ко не исчерпаны, работа не претендует на полноту решения поставленных за­дач, потому что театроведческие иссле­дования в области сценографии еще далеки от обобщений и выводов.

Книга выросла из лекций для ре­жиссеров Киевского государственного института театрального и киноискус­ства имени И. К. Карпенко-Карого. Так как работа строилась в плане исследо­вательском и учебном, автор надеется, что книга вызовет интерес у широкого читателя, у специалистов театра, у сту­дентов театральных и художественных учебных заведений.

Стр.3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

*Глава первая, в которой читатель вводится*

*в мир сценографического*

*искусства и знакомится*

*с его становлением*

*и развитием*

*от античного театра*

*до театра современного*

Необходимость творческого участия художника театра в создании спектак­ля общеизвестна, но, к сожалению, иногда не только любители театра, но, бывает, и профессионалы слишком од­нозначно представляют себе меру этого участия и его значение для спектакля в целом. Нередко некоторые режиссеры и актеры, а то и сами художники, еще сегодня, в наши дни, когда жизнь ста­вит перед театром все новые, куда более сложные творческие задачи, пред­почитают видеть на сцене лишь краси­вую картинку, понимая декорацию только в самых невзыскательных функ­циональных масштабах и порой еще как элемент украшения спектакля.

Практика живого современного теат­ра, однако, давно отвергла художника-ремесленника и провозгласила худож­ника-творца.

Удивляло ли вас когда-нибудь то обстоятельство, что в разных театрах к одной и той же пьесе разные худож­ники создают совсем не похожие между собой декорации? И это даже в том слу­чае, когда автор пьесы дает подробные ремарки.

Вот, например, ремарки А. П. Чехова к первому и четвертому действиям «Чайки».

*Действие первое:* «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, веду­щая по направлению от зрителей в глу­бину парка к озеру, загорожена эстра­дой, наскоро сколоченной для домаш­него спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик

Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук. Маша и Медведенко идут слева, воз­вращаясь с прогулки».

*Действие четвертое:* «Одна из гости­ных в доме Сорина, обращенная Кон­стантином Треплевым в рабочий каби­нет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои. Прямо стеклян­ная дверь на террасу. Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу пись­менный стол, возле левой двери турец­кий диван, шкаф с книгами, книги на окнах, па стульях. Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слыш­но, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож. Медведенко и Маша входят».

Как видим, все задано самим авто­ром. И художнику, на первый взгляд, остается только воплотить описанную автором обстановку на сцене. Многие считают, чем подробней ремарка, тем легче работать художнику — задана задача, в которой нет неизвестных и сле­дует довольствоваться ее исполнением.

Возьмем пьесу У. Шекспира «Гам­лет».

*Первая сцена первого акта:* «Эльсинор. Площадка перед замком. Франсиско на страже. Входит Бернардо».

*Второй акт:* «Комната в доме Поло­ния. Входят Полоний и Рейнальдо».

*Первая сцена третьего акта:* «Ком­ната в замке»; *вторая сцена этого же акта:* «Зала в замке».

Шекспир почти никогда не дает бо­лее или менее подробных описаний. Он

Стр.4

как бы задает художнику задачу со многими неизвестными.

Но так ли уж много «известных» в пьесах Чехова и «неизвестных» в пьесах Шекспира? И действительно ли авторская ремарка есть единственное руководство к творческим действиям художника театра, некая программа, заданная автором?

Посмотрим, что дала театральная практика при постановке «Чайки» и «Гамлета».

Чехословацкий художник И. Свобо­да не строил в «Чайке» (Прага, Нацио­нальный театр, 1960) никаких павиль­онов. Он создал сценическую среду, раскрепощая пространство и насыщая его потоками верхнего контрового све­та. При помощи свисающих веток и «солнечного» света создавалась атмо­сфера летнего дня. Впечатление пере­мены места действия и течения времени достигалось сменой вещей и потоков света.

И. Блумбергс в постановке «Чайки» в Рижском Художественном театре имени Я. Райниса (режиссер А. Линыныш, 1976) тоже активно использует свет.

Сцена полукругом замкнута легкой полупрозрачной черной тканью, перед которой на черном планшете расстав­лены вещи: серого цвета деревянный подиум (он же стол), столики, светло-серые плетеные кресла, деревянная скамья, шкаф, длинный обеденный стол, круглая подставка с чучелом чай­ки, чемодан и пр. На заднем плане над столом подвешена люстра, иногда свечи в ней зажигаются. Сверху, как бы впи­сываясь в замкнутое полукругом про­странство, висит круглая (диаметром 8 м) металлическая конструкция, по окружности заряженная большим количеством прожекторов — «пистолетов». Чтобы лучи света от подвесных прожекторов не слепили зрителя, они на-прапляются на сцену при помощи зеркал, прикрепленных под углом к тубу­сам. Световое кольцо представляется как роковой замкнутый круг. Еще он напоминает гигантский терновый ве­нок...

Теперь обратимся к некоторым по­становкам «Гамлета». Вспомним про­стые трансформирующиеся ширмы вы­дающегося английского режиссера и художника Э. Г. Крэга к «Гамлету» в постановке Московского Художествен­ного театра (1911). Разнообразные со­четания створок ширм, их фактура и цвет в разные моменты сценического действия превращались в воображении публики в «углы, ниши, улицы, пере­улки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зри­теля, который таким образом втягивал­ся в творчество» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 337).

Известные советские художники те­атра А. Тышлер и В. Рындин в своих решениях «Гамлета» каждый по-своему преломляли и синтезировали принципы площадного шекспировского театра и современные сценические средства вы­разительности.

В эскизах Тышлера к «Гамлету» (1953) основная игровая площадка в виде ступенчатых помостов замкнута островерхими крышами воображаемого замка и стенами-занавесами, которые раздвигаются и задвигаются.

У Рындина — внутри огромных ко­ваных ворот множество сцен-ячеек, в которых разворачивается действие (Московский театр4 имени В. Маяков­ского, 1954).

Польский художник Я. Косинский решает «Гамлета» на трех разновели­ких и разновысоких шахматных дос­ках, замыкая все пространство ритмом ступеней и переходов (Варшавский драматический театр, 1962).

Й Свобода заполняет сценическое пространство архитектурой кубов и

Стр. 5

лестниц (Брюссель, Национальный те­атр, 1965). Трансформация достигается при помощи сложной сценической тех­ники, выталкивающей на сцену и уби­рающей из нее те или иные архитек­турные формы. Тяжелыми геомет­рическими формами художник создает трагически напряженную сценическую среду. Выжить в этой среде Гамлет не может...

Д. Боровский после скрупулезного изучения иконографического материа­ла, живописи, быта и материальной культуры средневековья и эпохи Воз­рождения создал в «Гамлете» (Москов­ский театр драмы и комедии на Таган­ке, 1972) динамическую сценическую среду при помощи большого вязанного из шерстяных жгутов занавеса, свобод­но перемещающегося в сценическом пространстве в разных направлениях. В сочетании с действиями актеров дви­жение занавеса вызывает у публики самые сложные ассоциации.

И. Такада (Япония, 1971) превра­щает сценическую среду в огромную конструкцию-скульптуру, напоминаю­щую тазобедренные кости. Эта белая конструкция снабжена системой лест­ниц для переходов актеров.

В представлении художника Э. Ко-чергина мир «Гамлета» — это туннель с овальными углами (Красноярский ТЮЗ, 1972). Сценическая конструкция выполнена из листов фанеры, она ас­социируется с трюмом тонущего или уже затонувшего корабля. К свисаю­щей сверху веревке привязан беспо­мощно лежащий якорь, который уже никогда не понадобится. Актеры по ходу действия как бы ведут борьбу и за пространство, пытаясь избавиться от гнетущего давления стен камеры-туннеля, будто они боятся быть раздав­ленными.

Даже из немногих приведенных примеров различных решений «Чайки» и «Гамлета» мы видим, как свободно, по-разному подходят художники к соз­данию сценической среды одной и той же пьесы. Это особенно четко за­метно на примерах сценографической трактовки драматургических произве­дений с совершенно неодинаковыми по характеру авторскими ремарками, ведь А. Чехов снабжал свои пьесы по­дробными описаниями обстановки и атмосферы происходящего на сцене, а У. Шекспир ограничивался общими указаниями места и времени действия.

А имеют ли право художники столь различно трактовать одно и то же про­изведение, и если имеют, то на чем основан такой свободный подход ху­дожника к пьесе? Может ли наступить такой момент, когда художники, берясь за «Чайку» или «Гамлета», изрекут: «Все. Ничего нового здесь сказать нельзя!»?

Решать спектакль, конечно же, все­гда следует по-своему, по-новому. Со­временно. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взвол­новали сегодняшнего зрителя, застави­ли его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. Обновленное актуальным звучанием содержание классики или своеобразное прочтение современной пьесы будет связано и с новой, оригинальной формой спектакля. Все это так. Но это ни в коей мере не оправдывает небрежного отношения к авторским ремаркам, что иногда на­блюдается, особенно в практике моло­дых режиссеров и художников.

Ремарки ценны тем, что они пере­дают авторское ощущение атмосферы, в которую он поселил своих героев.

А как без проникновения в эти авторские ощущения можно передать в спектакле своеобразие пьесы, автор­ский стиль, его видение мира?!

Внимательное изучение авторских ремарок может дать интересный толчок для новых поисков. В авторских ремар­ках часто содержится информация, не-

Стр. 6

обходимая для передачи эпохи, обста­новки, создания действенной среды.

Вернемся к Чехову снова. Какие тонкие и подробные указания даны автором в пьесе «Вишневый сад»! *Фи­нал:* «Слышится отдаленный звук, точ­но с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Мо­жет быть, именно звук лопнувшей струны на фоне глухих ударов топора по вишневому стволу стал образным камертоном для создателей спектакля «Вишневый сад» — режиссера А. Эфро­са и художника В. Левенталя (Москов­ский театр драмы и комедии на Таган­ке, 1975). Левенталь как мастер каче­ственно новой театральной живописи сумел сочетать свою приверженность к живописи с игровыми принципами, сложившимися в Театре драмы и коме­дии на Таганке. Сказалось также со­трудничество с режиссером Эфросом, которому присущ тонкий сценический психологизм. Безусловно, только глу­бокое изучение пьесы, ее структуры, и в том числе авторских ремарок, по­могло художнику создать на сцене сложный предметный мир, в котором живут персонажи Чехова. Сознание и чувства художника впитали все нюансы чеховской интонации, вобрали подроб­ный до мелочей мир, построенный автором.

...В центре сцены клумба с цветами, напоминающая большую могилу с же­лезным крестом. Кресло возвышается как надгробие, тут же венский стул, скамейка, столик. За клумбой цвету­щие вишневые деревья. Сверху свисает из-за падуги ветка. Пространство за­мкнуто стенами: в боковых — большие окна с легкими занавесками, на зад­ней — портреты... Белые стены детской комнаты с окнами и «дышащие» от малейшего дуновения ветра занавес­ки — это от чеховской манеры. И мебель, беспорядочно стоящая на сцене, тоже по чеховски оттеняет атмосферу первого действия. А вот огромная клум­ба-могила — это конкретизированное художником настроение второго дей­ствия. Здесь же гостиная. Но построена она не по авторским замечаниям. Ху­дожник как бы фокусирует в ней идей­ную сущность всей пьесы. Действие в гостиной — пляска перед смертью. Агония красоты перед разрушением... И оно исподволь наступает. Это только кажется, что трагедия разражается внезапно, неожиданно... Нет. Развязка начинает вызревать еще в начале дей­ствия, в пору цветения вишневого сада... И всем сложным совмещением и переплетением предметного мира ху­дожник усиливает драматический кон­фликт спектакля.

В беседе с художником И. Ливий­ским, автором декораций к знаменито­му спектаклю К. Гоцци «Принцесса Турандот», Е. Вахтангов сказал, что «не так-то легко режиссеру „увидеть" будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно...» (Цит. по изд.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, с. 107).

Кто же он такой сегодня.— худож­ник театра, человек, как образно выра­зился Гарсиа Лорка, по любви и по призванию поднявшийся «в вымыш­ленный мучительный мир подмостков»? (Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Ис­кусство», 1971, с. 148).

Прежде всего это человек, обладаю­щий воображением, вдохновением и фантазией поэта, влюбленного в театр. Ритмы поэтических декораций бывают так же сложны и многослойны, а порой музыкальны и напевны, как ритмы сти­хов. Художественная логика и образ­ные средства в чем-то схожи с поэти­ческими. В художественно полноценной сценографии, как в настоящем стихе, мысль эмоционально заострена,

Стр. 7

максимально сконцентрирована, организова­на по присущим тому или иному сце­ническому произведению законам.

Сценограф — автор пластической ре­жиссуры спектакля — это художник, овладевший знаниями и навыками Живописца, графика, зодчего, скульпто­ра, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. Он должен об­ладать специфическим театральным мышлением, знать классическую и со­временную литературу, драматургию, историю театра, историю искусств, историю материальной культуры. Он обязан быть на высоте своего времени политически и морально.

Из всех разновидностей профессии художника сценограф — профессия, по­жалуй, самая сложная. По объему зна­ний, уровню культуры, специфике мышления сценографа можно сравнить с изобретателем-конструктором и с уче­ным-исследователем. Он конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности, эстетиче­ской эквивалентности замыслу автора, психофизического удобства для актер­ской игры.

По способности мастерить, уметь все делать своими руками, добиваться необходимого качества каждого предмета на сцене — сценографа можно сравнить с высококвалифицированным рабочим.

Современный советский художник театра — высокообразованный интелли­гент, человек, вооруженный передовой марксистско-ленинской теорией. Свои­ми театральными произведениями он борется за идеалы коммунизма, за про­грессивные преобразования в жизни.

Художник должен остро чувство­вать изменение жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению про­блем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра. Художник своей работой выра­жает свой взгляд на проблемы жизни.

Активизируя сценическое простран­ство найденными им образными, выра­зительными средствами, художник ак-тшнкшрует эмоционально-психологиче-ский контакт зрителя со сценическим доист ином. Художник совместно с ре­жиссером находит точки соприкоснове­ния жизненных проблем с проблемати­кой пьесы, тем самым актуализируя проблематику пьесы. Только в случае актуальности пьесы и точно найденных художественных средств, актуализиру­ющих спектакль, театр сумеет нужным образом воздействовать на публику. ^Художник всегда ведет поиски опти­мальных решений сценической среды. Оптимальных в смысле образной ем­кости сценографии спектакля.

Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере (такие слу­чаи не редки).

Понятно, что достижения современ­ной сценографии в целом, как и творче­ство художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте — многовековом опыте мирового театра.

Общеизвестно, что театр вышел из праздника и вобрал в себя

стихию и энергию праздника, мудрость, юмор, веселье, задор праздника. Своим воз­никновением театр обязан праздникам плодородия, трудовым и ритуальным танцам, магическим действиям... Древ­негреческий театр возник из праздни­ков Дионисия. В этих праздниках были и представляющие (пляшущие, пою­щие), и зрители. Народные гуляния почти всегда образуют круг. Внутри круга те, кто представляет, снаружи те, кто в данный момент наблюдает за зрелищем. Круг и определил форму бу­дущего театра. Круглая площадка для

стр. 8

выступлений — орхестра — стала мес­том для выступления греческого хора, в V—IV веках до н. э. тут уже играли и актеры. Позднее к орхестре амфитеат­ром пристроили места для публики — театрон, проскений и скену. Отсюда на­чалась длительная эволюция сцены и театральных помещений, связанная с общим развитием и изменением прин­ципов и законов искусства театра.

Целесообразность архитектуры ан­тичного театра состояла в том, что при большом количестве зрительских мест (около 20 тысяч) обеспечивались рав­ноценные визуальные возможности обо­зрения игровых площадок. Для антич­ного театра характерна открытая сце­на-площадка и естественное освещение. Что же из глубины веков взято на "вооружение театром?

1. Амфитеатр, как наиболее удачная форма расположения зрительских мест.
2. Открытая сцена-площадка в разных вариантах.
3. Зрелища (спектакли) на открытых площадках (парки, площади, выступления у фасадов зданий и пр.) при естественном освещении.
4. Симультанный принцип декораций.
5. Использование в качестве декорационного элемента внешней или внутренней архитектуры строения.
6. Употребление росписи как декоративного элемента.
7. Применение периактов для смены декораций или их частей.
8. Употребление на сцене одного или нескольких достоверных, узнаваемых предметов (вещей).
9. Применение разных видов сценических фурок (вспомним древнегреческие деревянные платформы, тележки на колесах — эккиклемы).

10. Применение подъемных устройств лебедочного типа (вспомним античные подъемные машины — эоремы).

1. Использование люков-провалов.
2. Применение специальных театральных костюмов и гримов (масок).

У древних римлян хора не было, и поэтому греческую орхестру они уре­зали и усадили на ней почетных зри­телей. Проскений, как основное место действия актеров, сделали шире и ниже. Римляне соединили зрительские места и сцену в единый архитектурный объем. Проскений замкнули с трех сторон сте­нами, пышно украшенными архитек­турными и скульптурными элементами, а сверху — потолком. Таким образом, римляне впервые в истории театра создали тип сцены-коробки, далекий прообраз современной закрытой сцены. ^Они же впервые дали театру сцениче­ский занавес. Он подымался вверх из щели в помосте, закрывая сценическое пространство для необходимых перемен декораций.

Если древнегреческий театр не скры­вал сценической техники и приемов декорационного оформления действия, то эстетика древнеримского театра по­требовала некоторого отчуждения, от­странения зрителя от механики теат­рального действия: смена декораций производилась теперь за закрытым за­навесом.

Сценографию первого периода со­ветский театровед В. Березкин опреде­ляет «как наивно-функциональную. Спектакли античного театра и средне­вековья разыгрывались под открытым небом, при естественном освещении. Они тесно смыкались с народным искус­ством, являясь, по существу, одной из его форм. Оформление сцены предпола­гало откровенную условность, было рас­считано на фантазию зрителя, давало только самые необходимые для дей­ствия аксессуары. В этом же плане использовалась машинерия...» (В. Бе­резкин. Театр Йозефа Свободы. М., «Изобразительное искусство», 1973, с. 12). Добавим, что

нанвно-функцинальной

стр. 9

можно назвать сценографию этого большого периода жизни театра еще и потому, что она пока не являлась художественной системой, способной оказывать сложное эмоционально-пси­хологическое воздействие на публику. И хотя функциональность сценографии этого периода сливалась с действенной игровой природой театра (являя с ней единство), все же она в большей мере носила вспомогательный характер, не будучи материализацией художествен­ной идеи.

Европейский средневековый театр со всеми своими атрибутами настолько разительно отличается от античного, что, кажется, никакой преемственности между ними нет. И все-таки какое-то сходство, пусть отдаленное, между эти­ми явлениями существует. Так, напри­мер, изначально декорациями средне­векового театра служила архитектура соборов, которые в свою очередь пре­терпели влияние античного театра.

Живопись средневековья не знала средств изображения трехмерности и объемности мироздания. На картинах в определенной последовательности, словно это раскадровка к фильму, изоб­ражались сцены жизни, рая, ада и пр.

Средневековый театр тоже прибегал к симультанному расположению всех необходимых сценических площадок и элементов декораций. Сценические пло­щадки строились по-разному, но еди­ным был принцип одновременного по­каза действа. Существовали многоярус­ные сцены, где игровое пространство делилось по вертикали на три части (площадки): «рай», «земля», «ад». Ис­пользовались также сцены-повозки (педженты), количество которых иногда доходило до пятидесяти. Вереница та­ких повозок-сцен с разными момента­ми действия пьесы на них перемеща­лась вдоль толп стоящей публики. Слов­но кадры изобретенной через столетия киноленты. Повозки были двухъярусные: нижний, закрытый ярус — для подготовки актеров к действию; верх­ний — сцена. Кроме того, располагали еще игровые помосты или сцены-доми­ки по окружности площади. В этом случае зрители перемещались от по­моста к помосту... Устраивали и боль­шой помост в центре площади. На нем происходило главное театральное дей­ство.

В эпоху Возрождения и позже раз­витие театра не было однородным. Большинство представлений давалось в условиях закрытого помещения. Теат­ру Возрождения в какой-то мере стали близкими некоторые принципы архитек­турного построения античного театра (например, театр «Олимпико» в Вичен-це архитектора А. Палладио). Актеры играли на" небольшой возвышающейся площадке, сзади которой находилась стена-декорация, напоминающая антич­ную скену, с тремя арками, пышно украшенная колоннами, лепниной, скульптурой. Сквозь арки были видны построенные в перспективе улицы (они-то и напоминали те времена, когда актеры выступали на площади). Позже эти декоративные улочки превратятся в большие задники, на которых станут изображать с применением вновь от­крытых законов перспективы дворцы и замки, улицы и площади. Сцена-ко­робка итальянского типа, возникшая в эпоху Возрождения, положила начало традиции постройки специальных теат­ральных зданий с замкнутым сцениче­ским пространством. Значительно позже художники и режиссеры будут вести упорную борьбу за выход театра за рамки замкнутого пространства.

Театр Возрождения внес некоторые технические усовершенствования в сце­ническое оборудование. Активно ис­пользовались трехгранные поворотные призмы-теларии для смены иллюзорных декораций, изобретение которых приписывается художнику

Стр. 10

Б. Буонталенти, применившему их при постройке театральной сцены во Флоренции в 1585 году. По предложению Н. Сабба-тини, возникли в первой половине XVII века откатные рамы для смены живописных полотен. Применялось ис­кусственное освещение, а для окраши­вания света использовались в каче­стве светофильтров стеклянные сосуды. Была увеличена площадь игрового пространства сцены. Возникшая в Ита­лии театральная техника постепенно перекочевала в Германию, Францию, Англию и Испанию.

Однако в это же время, время созда­ния новой, по сути, формы закрытого театра со сценой-коробкой, создания сложной сценической техники, искус­ственного освещения и цветных свето­фильтров, жил и другой театр: театр итальянской народной комедии — коме­дии дель арте. Этот театр использовал в своих представлениях маски, буффо­наду, живую импровизацию, вещи и от­дельные простые элементы декораций. Именно его импровизационность и условность персонажей-масок оказали огромное влияние на творчество мно­гих режиссеров и художников начала нашего века.

Здесь следует вспомнить также о возникших в Англии в конце XVI века публичных театрах, которые чем-то на­поминали дворы испанских гостиниц, чем-то средневековые трехъярусные сценические постройки. Речь идет о театрах «Лебедь» и «Глобус», сцены которых принято называть «шекспи­ровскими». «Шекспировская сцена» пре­дельно аскетична. Она была лишена каких-либо украшений и машинерии. Помост довольно больших размеров был поднят на высоту человеческого роста и сильно выступал вперед к зри­телю. Сзади помоста — стена пристрой­ки с двумя выходами и навесом в виде крыши. Над крышей возвышалась не­высокая надстройка. Интересно то, что

действие в этих театрах выносилось в глубину зрительного зала, максимально близко к публике. Две колонны разде­ляли сцену шекспировского театра на главную и среднюю, за ними была рас­положена внутренняя сцена, над ней, во втором ярусе галереи,— верхняя. Декораций в привычном для нас смыс­ле слова не было. Не случайно Шекспир не давал в пьесах подробных ремарок относительно места действия. В спек­таклях использовались отдельные пред­меты-символы, обозначающие целое (например, ствол дерева — лес), или же прибегали к простому словесному ука­занию места и обстоятельства.

Сцена японского театра Кабуки, сло­жившегося и получившего развитие в XVII—XVIII веках, имеет некоторое сходство с «шекспировской сценой». Зрители так же располагаются на яру­сах и в партере. Сценическая площад­ка, находящаяся под навесом, выходит своей передней частью в партер, как и современная авансцена. К выступаю­щей в зрительный зал части сцены при­мыкает дощатый помост, уходящий в глубь зала. Театр Кабуки впервые дал мировому театру вращающуюся сцену, которая призвана была «обеспечить изображение различных событий, про­исходящих одновременно в разных местах. Такой прием очень напоминал метод параллельного монтажа, приме­няемый при создании кинофильмов» (М. Гудзя. Японский театр Кабуки. М., «Прогресс», 1969, с. 157). Сценография обогатилась изобретением раздвижных и падающих цветных занавесей, что придавало спектаклю определенное символическое и ритмическое звучание.

В более поздние времена после вы­сокого Возрождения в Европе продол­жается формирование принципов архи­тектуры театральных помещений и упрочивается традиция их типичной постройки. Театр оснащается все более сложной сценической техникой.

Стр. 11

Архитектор Суфло в 1756 году создает в Лионе первый зрительный зал эллип­соидной формы, и само театральное здание приобретает самостоятельное

назначение. Через четыре года архи­тектор В. Луи в Большом театре в Бор­до подымает колосники сцены вдвое выше портала, а трюмы под планшетом сцепы строит в четыре яруса, что дает возможность свободно перемещать большие декорации сверху вниз и снизу вверх. Кулисными машинами и подъ­емно-опускными площадками была оснащена Большая опера Парижа (ар­хитектор Ш. Горнье), построенная в 1875 году. В XIX веке происходит за­мена освещения зала и сцены свечами на газовое освещение, а уже в 1849 году в Большой опере Парижа на пред­ставлении «Пророка» Дж. Мейербера был применен дуговой прожектор с па­раболическим отражателем для созда­ния эффекта восхода солнца, а затем — пожара. К концу века почти все театры перешли на электрическое освещение. Это открыло новые возможности для использования света как образного средства спектакля.

В 1884 году была изобретена и по­строена в Будапештском оперном теат­ре сцена, оборудованная гидравличе­скими подъемниками. Эта сцена дели­лась на несколько частей, каждая из которых могла подыматься или опус­каться, а также наклоняться к зрителю.

К концу XIX века был изобретен на­кладной поворотный круг, впервые примененный К. Лаутеншлегером в «Резиденц-театре» в Мюнхене.

Настало время полной механизации сцены и использования техники для дальнейшего художественного совер­шенствования театральных представ­лений.

В преддверье бурного своими теат­ральными реформами XX века швей­царский художник, музыкант и теоретик театра Адольф Аппиа выступил со своей программой реформирования му­зыкальной драмы. В своих работах он стремится к символической обобщен­ности форм, к точному отбору предме­тов, отказавшись от бытописания и де­тализации. В спектаклях «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда» и других Аппиа удается достигнуть максимальной эмоционально-смысловой выразительности сценического света, превратив его в один из главных ком­понентов. Многообразие выразительных средств, которыми Аппиа осваивал четырохмерность сценического простран­ства, было направлено на раскрытие идейного замысла спектакля и подчи­нялось интересам действующего на сцене актера.

Начинающийся XX век был озада­чен максималистской программой анг­лийского художника, режиссера, актера и теоретика театра Эдварда Гордона Крэга. Большое значение Крэг придает движению и пластике актеров, считая актерскую пластику и динамику неотъ­емлемой частью сценографии. Крэг активно выступает против натурализ­ма, являясь его открытым врагом. Крэг против бытописания на сцене, игнори­рует подробные авторские ремарки об обстановке и о перемещении персона­жей на сцене. Внимание режиссера, по его убеждению, должно быть направ­лено на то, «чтобы его действие и об­становка согласовались со стихами или прозой, с их красотою, с их смыслом» (Э. Г. Крэг. Искусство театра. СПб., 1912, с. 103). Так же активно Крэг вы­ступает против натурализма в игре актеров. И так как он считает, что ис­кусство рождается лишь по известному плану и его материалом должно быть лишь то, что поддается расчету, а ум актера, как раб эмоций, ведет к целому ряду случайностей в актерской игре,— отсюда Крэг делает категорический вы­вод: «Актерская игра не есть

Стр. 12

искусство» (там же, с. 46) и выдвигает па­радоксальную идею о замене актера сверхмариопоткой. Должно быть, под сверхмарионсткой Крэг понимает акте­ра совершенно повой формации, актера идеальных возможностей и мастерства.

Большое внимание ^уделяет Крэг цветовому и световому решению спек­такля, считая, что цветом следует поль­зоваться очень скупо, используя его для необходимого акцента. Масса лин дей на сцепе должна быть решена в одном цвете или оттенками одного цвета, без детализации костюмов. В ре­шении костюмов он придерживается мнения, что главные герои должны вы­деляться из массы, а сами костюмы должны иметь преимущественно симво­лический, обобщенный характер. Крэг стремится, чтобы пластика простран­ства была подвижной, непрерывно из­меняющейся за счет кинетики света. Для реализации своих замыслов на сце­не он использовал такие материалы, как металл, камень, холст, рогожа, но никаких имитаций не признавал. Важ­ной остается мысль Крэга необходимости, целостности спектакля как худо­жественного произведения.

Художник Крэг проектирует к спек­таклю У. Шекспира «Юлий Цезарь» широкие лестницы, ведущие к верхней площадке. Через две кулисы-решетки просматривается возвышающаяся скала и большущее облако. К «Макбету» он создает декорации, основанные на рит­мическом построении объемов, высту­пающих своими гранями к зрителю. Огромные прямоугольные призмы соз­дают настроение подавленности, симво­лизируют рок. Узкая щель света, как трещина в невыносимой угнетенности, как луч надежды, уводит глаз вдаль, вверх, в невозмутимость неба. Возмож­но, что именно эксперименты и откры­тия Крэга нашли свое завершение в от­крытиях чешского сценографа И. Сво­боды в сценографии к спектаклям «Царь Эдип» и «Гамлет». И пусть Аппиа и Крэгу не удалось полностью вопло­тить свои идеи в театре, пусть их ре­форматорские идеи остались поэтиче­ской мечтой о театре будущего,— они первые заложили основы современной сценографии, которая без поисков этих выдающихся театральных мастеров и мыслителей не достигла бы таких успехов.

Большая заслуга в развитии сцено­графии принадлежит немецкому режис­серу, актеру и театральному деятелю Максу Рейнхардту. Реформатор немец­кого театрального искусства Рейнхардт уделял основное внимание мастерству актера и культуре сценической речи, он создал прекрасный ансамбль из воспи­танных им крупнейших актеров того времени. Рейнхардт возрождал на сцене произведения немецкой классики и Шекспира, освобождая свои постановки от рутины и ложных традиций, высту­пал против натурализма.

Много и смело экспериментировал Рейнхардт в области театральной формы, он очень умело использовал декорации, музыку, шумы, движение актеров для создания ритми­ческого многообразия и целостности впечатления от представления. Выдаю­щийся режиссер-экспериментатор ста­вил свои спектакли на различных пло­щадках: от миниатюрной эстрадной сцены до арены цирка и городских площадей, стремясь возродить массо­вые театральные действия и пантоми­мы. Рейнхардт использовал в своем творчестве различные приемы создания декораций представлений: от натура­листической живописи до надувных декораций и сукон. В 1919 году открыл­ся Большой драматический театр в Бер­лине, построенный по заданию Рейн-хардта, где он предполагал играть вы­сокие трагедии и спектакли-митинги. Зрительные места в театре расположе­ны амфитеатром. Большой просцениум полукруглой формы связан со сценой-

Стр.13

коробкой. Планшет сцены может изме­нять свой уровень до четырех метров вверх и вниз. Сцена оснащена также поворотным кругом. Все это давало новые возможности для создания дина­мических и пластических решений спектаклей.

Сценический конструктивизм 20— 30-х годов на советской сцене возник как результат поисков новой револю­ционной эстетики молодого советского театра в борьбе с украшательством, рутиной, изжившими себя формами старого театра. Он возник как стиль экономный в трудное для театра и стра­ны время. С точки зрения постановщи­ков спектаклей, он был необходимым инструментом для активизации эмоцио­нально-психологического аппарата ак­тера. И, наконец, он стал веществен­ной материализацией нового взгляда на мир мастеров театра, поставивших свое творчество на службу революции. Возникли декорации, состоящие из жесткой архитектурной основы и слож­ной действенной ткани сценической среды, способной воздействовать и на актеров, и на публику. Конструктив­ность декораций явилась результатом сценического синтеза многих изобрази­тельных искусств и сценической тех­ники.

В 1922 году В. Мейерхольд совмест­но с художником Л. Поповой создают необычный спектакль «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка. Спектаклю этому было суждено стать новым словом в истории театра и сце­нографии, а работа Л. Поповой во мно­гом определила направление творческих поисков художников театра. «Успех этого спектакля,— писал в 1926 году в своей статье «Как был поставлен „Великодушный рогоносец"» В. Мейер­хольд,— и стал успехом положенного в его основание нового театрального мировоззрения...»

«Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида теат­рального действия, не требующего ни иллюзорных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходяще­го из зрелища, разыгрываемого специа­листами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха» (В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х то­мах. Т. 2. М., «Искусство», 1968, с. 47).

Мейерхольд и Попова явились ак­тивными реформаторами сцены в 20-е годы нашего века. Выступив против ру­тины, иллюзорности, плоскостности де­кораций, никак не связанных с психо­физическим состоянием актера-персо­нажа, они создали конструкцию, по сути, независимую от архитектуры сце­ны-коробки. Эта конструкция скорее была некой скульптурой, выставленной на подмостках.

Мейерхольд и Попова нашли тес­ную взаимосвязь между декорацией-машиной и актером-персонажем. Деко­рация помогала выявлять внутренние и внешние ритмы действия, являясь тем универсальным приспособлением, которое способно усиливать и ослаб­лять биение пульса спектакля. В пред­ставлении было достигнуто слияние пластики актера с пластикой декора­ции. Динамика актера и динамика де­кораций были соединены в единый энергетический узел. Спектакль «Вели­кодушный рогоносец» является резуль­татом поисков новой театральной эсте­тики и новой сценической материаль­ности. Мейерхольд и Попова создали качественно новое пластическое реше­ние спектакля. Декорации, сколочен­ные из досок и фанеры, диссонировали с привычными эстетическими нормами театра и своей неприкрытой материаль­ностью, и набором колес, крыльев мель­ницы, дверей, рам, лестниц, соединен­ных в единую действующую машину.

Сценографические реформы Мейер­хольда начались с 1920 года, когда он

Стр.14

уничтожил все писанные иллюзорные декорации, обнажил сцену и заднюю кирпичную стену. И это после того, как еще в 1917 году он совместно с А. Го­ловиным поставил блистательный «Мас­карад»! «Маскарад» был ярким всплес­ком декорационного искусства в спек­таклях Мейерхольда, как памятник тому, с чем уже больше не соприкос­нешься.

Мейерхольд, возглавивший движение «Театральный Октябрь», выступавшее против старого театра, объединяет} свои творческие усилия с Поповой! и в работе над спектаклем «Земля ды­бом» по пьесе И. Мартина (1923). В этом спектакле Попова, создав сценическую конструкцию, использовала в ней и экран. Во время спектакля на сцену выезжал из зрительного зала на­стоящий автомобиль. Авторы спектакля искали слияния театрального искусства и жизни. Мейерхольд и Попова дали жизнь сценическому конструктивизму, сделав его действенно-активным выра­зительным средством. В декорационных решениях они находили кинетические возможности для психофизического воз­действия на актера и зрителя. Они пы­тались сроднить жизненные впечатле­ния публики с впечатлениями сцениче­скими. Сценографический конструкти­визм Мейерхольда и Поповой был под­чинен действенной природе театра, его создатели стремились использовать все ценное, главное из накопленного тыся­челетнего опыта театра.

В своих постановочных планах Мейерхольд требовал разрушения сце­ны-коробки, вынесения действия в зри­тельный зал, использования множества экранов, проецирования фильмов, вклю­ченных в канву спектакля, на потолок и стены зрительного зала, механизации сцены, усовершенствования светотехни­ки. В экспериментах Мейерхольда были заложены и возможности агитационных спектаклей-митингов на площадях под открытым небом. В поисках «трансфор­мации актерской игры и действия ки­нетических конструкций» он осваивал сценическое пространство по горизон­тали и вертикали, стараясь максималь­но завоевывать его трехмерность.

Продолжая в послереволюционный период цепь поисков и экспериментов в своем «действенно театрализованном» Камерном театре, А. Таиров в 1921 году совместно с художницей А. Экстер во­площают «трагический скетч» «Ромео и Джульетта» Шекспира. А. Таиров пишет: «...театром была ритмически разработана и вся его (спектакля.— *М. Ф.)* структура, в том числе и сцена, состоящая из семи разновысотных пло­щадок, на которых могло стремительно развиваться все наполненное бесчис­ленными препятствиями действие» (А. Я. Таиров. Записки режиссера. М., ВТО, 1970, с. 291).

Декорации художницы А. Экстер лишены бытовых и описательных по­дробностей. Использование в декора­циях и костюмах локальных линий в сочетании с прямыми линиями и острыми углами создает определенный напряженный ритм пластики спектак­ля, усиливая присущую шекспировской драматургии стихию великой страсти.

Уже в 1917 году А. Таиров и А. Экс­тер делали «первые шаги на пути к разрешению проблемы динамиче­ских сдвигов сценической атмосферы» (А. Таиров. Записки режиссера, с. 169) в спектакле «Саломея» О. Уайльда. В «Саломее», подобно принципу япон­ского театра, происходят динамические, открытые, согласованные с действиями актеров смены занавесей разных цветов и передвижения цветных элементов декораций. Таиров, так же как Аппиа и Крэг, был приверженцем объемных декораций и особенно заботился о пла­стическом решении сценического про­странства, ему тоже близки геометри­ческие объемы (цилиндры, призмы),

Стр. 15

заполняющие трехмерность. Таиров уделял большое внимание разработке сценического планшета, считая его очень активным образным средством. Он отодвинул декоративный, но не иллюзорный, фон — задник-занавес — на задний план.

Творческие поиски художников, со­трудничавших с А. Таировым, совпада­ли с задачами, которые ставил режиссер перед театром: «...сцена должна быть построена так, чтобы помогать толу актера принимать нужные ему формы, чтобы легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма\* (А. Таиров. Записки режиссера, с. 160). Архитектурное построение декораций должно быть подчинено ритмическому замыслу спектакля.

Самым «традиционным» и одновре­менно самым новаторским решением Камерного театра был спектакль «Опти­мистическая трагедия» В. Вишневского, поставленный в 1933 году А. Таировым и художником В. Рындиным — замеча­тельный образец героической револю­ционной романтики. «На первый взгляд, спектакль был решен очень условно — серые наклонные кулисы, приподнятая наклонная площадка, которая заканчи­валась трехъярусной дорогой, уходящей в перспективу. Закругленный горизонт, который преображался с помощью све­та, а на первом плане наклонная круг­лая впадина-воронка, которая повора­чивалась к публике барьером. Эта во­ронка накрывалась щитами. Но эта условность была не формальной — она логически возникала из идейного суще­ства спектакля»,— так отзывался о ре­шении «Оптимистической трагедии» сам его автор (В. Рындин. Художник и театр. М., ВТО, 1966, с. 23).

Кроме того, В. Рындин отмечал, что образность декорации для Таирова всегда была обязательна. Режиссер всегда искал в художнике мастера, который сказал бы своим изобразитель-

ным языком слово, необходимое спек­таклю.

Великая Октябрьская социалистиче­ская революция стала революцией не только социальной, но и духовной. Народ, создающий новую жизнь, созда­вал и новое искусство.

Великих мастеров сцены К. Стани­славского, Вл. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, А. Таирова, А. Курба-са, К. Марджанова и других Октябрь вдохновил на новые, еще небывалые поиски, основанные на глубоком изуче­нии общечеловеческой культуры и ми­рового искусства. Деятели советского театра безраздельно стали на службу революции. Движение «театрального Октября», возглавленное В. Мейерхоль­дом, было подхвачено многочисленными профессиональными и самодеятельны­ми коллективами страны.

«Поэтому вся эмоциональная, пла­стическая и ритмическая линия спек­такля должна быть построена по свое­образной кривой, ведущей от отрица­ния к утверждению, от смерти к жизни, от хаоса к гармонии, от анархии к со­знательной дисциплине» (А. Таиров. Записки режиссера, с. 331).

Режиссера-экспериментатора Е. Вах­тангова волновала импровизационная игровая стихия итальянского театра масок. Взяв к постановке сказку К. Гоцци «Принцесса Турандот», он го­ворил; «...Есть сказки — мечты о том, какими будут люди, когда очистятся от скверны, когда одолеют злые силы. Помечтаем же об этом в „Турандот"» (См.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 98).

Вахтангов, решив «брать себе в по­мощь художника не как оформителя пьесы, а как соавтора по режиссуре, единомышленника по взглядам на ис­кусство театра», остановился на канди­датуре И. Нивинского, с которым до этого уже работал над пьесой А. Стринд-берга «Эрик XIV» в Первой студии

Стр. 16

МХТ. Режиссеру нужны были действенные декорации, которые бы помо­гали раскрытию сущности спектакля, а не служили простым декоративным фоном.

Нивийский синтезировал и пере­плавлял в сложную подвижную систему весь арсенал накопленных советской сценографией действенных выразитель­ных средств. При всей завершенности конструкции декораций художник оста­вил место для импровизации. Решение Нивинского предусматривало большое количество откровенной трансформа­ции, которую производили по ходу действия сами исполнители спектакля. Сценография Нивинского была макси­мально театрализована и давала ощу­щение праздничного фейерверка форм, красок, веселья, юмора...

Известный советский художник А. Тышлер начал работать в театре в 1926 году и сегодня остается неутоми­мым его тружеником, человеком, без­раздельно преданным театру, поэтом сцены. Начиная с первых десятилетий становления советского театра, он ра­ботает активно и плодотворно, произво­дя множество различных эксперимен­тов. Тышлер открыл и освоил в целом ряде интересных спектаклей большое количество формальных, композицион­ных и фактурно-живописных приемов. Открытия художника всегда носили осмысленный характер, они были ре­зультатом глубокого изучения драма­тургического материала, эпохи, ее ма­териальной культуры и быта. Сценогра­фические решения Тышлера всегда самобытны, насыщены эмоционально-психологической действенностью. По­этому Тышлера можно назвать автором пластической режиссуры своих спек­таклей. В период становления совет­ской сценографии и в более близкие к нам годы А. Тышлер создает много интересных работ, среди которых были решения «Фуэнте Овехуны» Лопе де Вега, «Чапаева» по Д. Фурманову, «Ми­стерии-буфф» В. Маяковского. В 1927 году в театре БелГОСЕТ А. Тышлер создает из лозы плетеную конструк­цию — среду к «Фуэнте Овехуне». В пле­тенке были проемы окон и дверей с балконами, соединенные лестницами. Над пандусным станком в задней пле­теной стене на уровне роста челове­ка — большой квадратный проем, в ко­тором создана маленькая сцена на сцене. Золотистый цвет лозы создает знойный колорит юга. А когда в ночных сценах в проемах зажигаются огни, фактура лозы как бы теряет свою ма­териальность, и освещенные проемы напоминают домики в горах. Сценогра­фия этого спектакля, как и многие другие работы художника, корнями уходит к традиции народного много­ярусного площадного театра. В этой связи уместно вспомнить спектакль более позднего периода творчества А. Тышлера, в котором художник свое­образно преломляет традиции через призму актуальности драматургиче­ского материала,— «Мистерия-буфф» (Московский театр сатиры, 1957). На сценическом круге для обозрения деко­раций с разных сторон художник раз­мещает гигантский земной шар. Это, как у Маяковского, броско, плакатно, емко: место действия — весь земной шар. Но только параллели под натис­ком революционных событий сдвину­лись, стали динамичней, целенаправ­ленней, превратились в объемные до­роги-мостки, на которых происходит действие. Наверху — на полюсе — три­буна. Пафос решения диктовал стреми­тельное движение персонажей, преодо­ление подъемов, многоярусность по­строения мизансцен.

В спектакле «Чапаев» (Театр имени МГСПС, 1930) А. Тышлер продолжил свой эксперимент включения фактур в образно-смысловую канву спектакля. Так, белый мех у него — снег, а жесть —

Стр. 17

ледяная дорога. Зимняя деревушка -это домики-скворечники на высоких шестах.

«Мое оформление всегда можно вы­нести из театра,— утверждает Тыш-лер,— поставить в другое пространство, и оно не развалится, оно крепко, пла­стически сколочено» (Сб. «Художники театра о своем творчестве». М., «Совет­ский художник», 1973, с. 255).

Творчество еще одного интересного художника театра И. Рабиновича, со­трудничавшего1 с такими крупными режиссерами, как Вл. И. Немирович-Данченко, К. Марджанов, С. Михоэлс, А. Дикий, отмечено целым рядом худо­жественных удач. В 1923 году на сцене музыкальной студии МХТ И. Рабинович работает над «Лисистратой» Аристофа­на (постановка Вл. И. Немировича-Дан­ченко). После успешной работы с ре­жиссером К. Марджановым над спек­таклем «Фуэнте Овехуна» (1919) в Киеве, по образному выражению Г. Кры-жицкого, «первой „оптимистической трагедией" на советской сцене» (см.: «Театр», 1957, № 7, с. 132), спектаклем, сверхзадачей которого был призыв идти на фронт защищать завоевания Октяб­ря, спектаклем, поиски динамики сце­нической среды которого достигались цветом и светом, после постановки «Саломеи» О. Уайльда в этом же году (2-й Государственный драматический театр УССР им. В. И. Ленина, режиссер К. Марджанов), в которой художник от­казывается от писанных декораций, осваивая в архитектурном решении спектакля трехмерность пространства, после целого ряда других работ, где чувствуется влияние то кубо-футури-стов, то кубистов, Рабинович приходит к прекрасному гармоническому архи­тектурно-пластическому и динамиче­скому в своей основе решению сцени­ческого пространства в «Лисистрате». Художник и в этом спектакле стремится к геометризации форм, строит композицию на ритмическом сочетании гори­зонтальных, вертикальных и наклонных объемов. Изящество и красоту антич­ных форм и пропорций Рабинович де­формирует до известного предела, когда классическая гармония утрачивает свою каноничность, но не превращается в свою урбанистическую противополож­ность, как это свойственно было чисто­му конструктивизму. Именно в этой деформации, предел которой рассчитан с достойной удивления точностью, и за­ключается действенная напряженность сценографии спектакля. Скульптур­ность ее заключает в себе бесконечную мелодию. Конструктивность задает ритм. Пластика дает направление дви­жению.

Во время больших революционных преобразований молодого советского театра на Украине работает целая плеяда талантливых режиссеров и ху­дожников театра.

Украинские режиссеры и художни­ки много и плодотворно эксперименти­ровали в поисках новых форм театра и новых средств сценографии. Талант­ливый украинский режиссер и актер А. С. Курбас (Лесь Курбас) начинает свои режиссерские поиски в 1917 году. в недрах организованного им в Киеве/ «Молодого театра». Он объявляет ана^ фему натурализму на сцене, бесконт4 *)* рольной игре актера по наитию, доби­вается четкой фиксации рисунка роли, выразительного жеста, точно найденно1-го стиля спектакля.

В стиле старинного кукольного теат­ра совместно с художником А. Петрицким Курбас создает спектакль «Вер­теп». Наследуя традиции народного представления, А. Петрицкий построил двухъярусное «вертепное» сооружение, которое, по сути, являлось увеличенной моделью достоверных вертепов XVIII века. И хотя авторы стремились соблю­сти принцип «кукольности» в этом спектакле,— одетые в марлевые и

Стр. 18

бумажные костюмы актеры подражали движению и манере говорить персона­жам кукольного театра,— все же деко­рации скорее напоминали подмостки народного площадного театра.

В 1919 году на сцене Первого госу­дарственного драматического театра УССР имени Т. Шевченко Лесь Курбас осуществил постановку собственной инсценизации поэмы Т. Шевченко «Гайдамаки». Этим спектаклем режиссер утверждал пафос революционной борь­бы за власть Советов. В это трудное для страны время для Курбаса, как и для Марджанова, было важно, чтобы яркое, активное, революционное, по сути сце­ническое действие активизировало ре­волюционный дух зрителя.

«Часто после окончания спектакля в театре проходили митинги, после ко­торых военные части отправлялись просто на фронт отражать нашествие белополяков»,— вспоминает В. Василъ-ко (См.: сб. «Лесь Курбас». К., «Мистецтво», 1969, с. 10).

В 1922 году Лесь Курбас возглавил организованный им театр «Березиль». Главным художником театра пригла­шен В. Меллер. Курбас ратует за метод образного претворения на сцене, дает актеру возможность импровизировать в заданном автором и режиссером образном русле. Он считает, что сцениче­ское образное претворение есть творче­ская переакцентировка драматургиче­ского материала, роли, сценической среды, что это некая формула, возбуж­дающая воображение публики и побуждающая к сложным ассоциациям. Курбас за театр пропаганды, театр акцентированного воздействия через художественный образ. На сцене не копия жили и. Жизнь воссоздается средствами искусства. Зритель должен знать и еже-соку иди» чувствовать, что он в театре.

Поискам разных сценических действенных форм много внимания и вре-М1Ч1И уделял украинский советский художник А. Петрицкий. Но новизна формы не была самоцелью, форма долж­на была возникнуть как результат пре­ломления глубокого изучения драма­тургического и музыкального (если речь шла о постановке музыкального спектакля) материала и современного новаторского замысла режиссера. Пет­рицкий один из первых украинских художников начал борьбу с провинциализмом на украинской сцене, из­жившими себя к началу XX века само­довлеющим этнографизмом и натура­лизмом. В свою очередь Петрицкий не избежал влияния кубистов, конструк­тивистов, некоторое время находился под влиянием работ П. Пикассо, но ни­когда механически не переносил на сцену не наполненную значительным эстетическим и идейным содержанием форму. Творчество художника всегда питалось из неисчерпаемых источников украинского народного искусства, пыт­ливо изучаемого Петрицким. Именно народное декоративное искусство, как живительный неиссякаемый родник, на­полняло своеобразным, чудесным отсве­том все творчество художника. Волно­вали Петрицкого возможности нахож­дения единого пластического решения сценической среды и движения а-ктеров, особенно в балете. Художник всегда стремился помочь актерам выявить их пластику, а режиссеру — донести необ­ходимые акценты. Характерное для ра­бот Петрицкого использование ярких чистых цветов в живописном решении среды и костюмов. Здесь многие, его поиски и находки близки эксперимен­там А. Экстер.

В 1925 году в Харьковском театре оперы и балета А. Петрицкий создает декорации к опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». В динамическое решение оперы художник включает вращение сценического круга, измене­ние ярких «ярмарочных» красок и све­та. Впервые на сцену оперного театра

стр. 19

он вносит настоящие вещи взамен бу­тафорских. Движущиеся конструкции, способствующие театральности пред­ставления, в сочетании с многоцветностью и множеством неожиданных придумок, Петрицкий создает в опере «Турандот» в 1928 году в Харькове. Поиски Петрицкого в «Турандот», как и поиски Нивинского, не сводились к простому возрождению традиций на­родного площадного театра. Оба худож­ника стремились к максимальному выражению игровой стихии театра, к яркой театрализации спектакля.

Другой талантливый украинский те­атральный художник В. Меллер, с име­нем которого связаны поистине нова­торские достижения театра «Березилъ» (получившего в 1934 году название Харьковского театра имени Т. Г. Шев­ченко), стремится к самоограничению в выборе выразительных и изобрази­тельных средств, к геометризации форм как максимально выразительных. В де­корациях к «Мазепе» Ю. Словацкого (Театр имени Т, Шевченко, Киев, 1921) В. Меллер и режиссер К. Бережной на­ходят свою историческую интерпрета­цию, в одно и то же время и обобщая, абстрагируя и конкретизируя место действия отдельными бытовыми дета­лями.

Сотрудничая с украинским режиссе­ром-новатором Лесем Курбасом в театре «Березиль», художник стремится к яр­кой и конструктивной форме своих сце­нографических решений, считая, что именно точно найденный ритмический рисунок конструкций поможет и акте­ру, и публике глубже вникнуть в смысл спектакля, ярче воспринимать теат­ральное действие. Кроме того, Курбас и Меллер были уверены, что форма способна непосредственно воздейство­вать и на подсознание человека.

В постановке «Джимми Хиггинс» по Э. Синклеру (режиссер Курбас, 1923) В. Меллер создает ритм разновысоких конструкций и применяет экран. На сцене расположены полукругом станки-площадки с ограждениями и телеграф­ными столбами. Справа — экран, на ко­торый проецировались кинокадры, уси­ливающие смысл той или иной сцены: марш кайзеровских войск, банкет бур­жуа, уличные бои во время граждан­ской войны в России и пр. Отчуждение конкретного места действия плакатно подчеркивалось подвижными ширмами, на которые были наклеены и афиши са­мого «Березиля».

Точечное освещение позволяло про­являть в пространстве то одного, то другого персонажа во время диалогов, а детали декораций были знаками, ко­торые во взаимодействии с актерами вызывали ассоциации у публики.

В спектакле «Газ» Г. Кайзера (1923) В. Меллер совместно с Лесем Курбасом отказались от сценического занавеса, обнажили кирпичную стену с надписью: «„Газ" Кайзера», разместили на заднем плане фермы, кран. Ритм станков по­мог построить динамичную пластику актеров. Костюмы в спектакле были как бы социальными знаками-плаката­ми: рабочие — в прозодежде, капита­листы — во фраках. Эксперимент с «Га­зом» был попыткой подойти к театру социальной маски.

Опыты поисков новой сценической образности были только частью актив­ной театральной жизни страны. Первые десятилетия XX века ознаменовались революционными сдвигами в европей­ских театрах. Прогрессивные режиссе­ры и художники понимали, что старый натуралистический театр отжил свое время. Бурно развивающиеся события начала XX века требовали от театра живо откликаться на злободневные проблемы, пробуждать у зрителя само­сознание, активизировать его в борьбе за прогресс, за идеи гуманизма, за ре­волюционные преобразования общест­венного строя и самого человека.

Стр. 20

Наряду с реформаторами сцены Аппиа, Крэгом, Фуксом у истоков сце­нографии нашего века стоял польский художник, поэт, драматург, реформатор театра С. Выспянский.

В своих работах Выспянский при­дает символическое значение цветово­му решению декораций и костюмов.

В спектакле «Освобождение» (Кра­ков, 1903) Выспянский обнажает сцену, убирает занавес, прибегает к приему установки и смены элементов сценогра­фии во время спектакля. Детали в спек­такле гармонически вписывались в це­лостный замысел постановщика. Смену деталей производили машинисты сце­ны. Развивая этот прием, актеры также надевали костюмы на глазах у публики.

В спектаклях «Свадьба» и «Болеслав Смелый» Выспянский театрально­му реквизиту и мебели придает симво­лическую многозначность.

В 20-е годы польский художник А. Пронашко, много сотрудничавший с режиссером Л. Шиллером, культиви­рует на польской сцепе пространствен­ные архитектурные решения в стиле конструктивизма. Пронашко склонен к рационализму, поэтому и его сцено­графическим решениям присуща опре­деленная сухость и сдержанность.

А. Пронашко «стремился к гео­метрической ясности и почти матема­тической точности, к выявлению рит­мической закономерности движения» (2. 81гге1есЫ. «ШегипЫ всепо&гаШ \У8р61с2е8пер>, \Уагза\та, 1970, с. 309).

В «Дзядах» А. Мицкевича (1932) художник ищет символическое обобще­ние сценической среды, уходя от кон­кретизации места действия. Сцениче­ская структура состоит из геометриче­ских прямоугольных объемов разной высоты и разных габаритов. Пронашко стремится найти такое объемно-ритми­ческое построение элементов среды, ко­торое соответствовало бы монументаль­ному строю поэмы. Актеры, находившиеся на объемных деталях среды, на­поминали монументы, а мизансцены приобретали символическое звучание.

Раннее произведение А. Пронашко «Ахиллеида» С. Выспянского (1925) создано под влиянием кубизма. Здесь — поиски соотношений объемных деталей и геометризированных живописных элементов, создание динамики за счет контрастов прямых, острых углов и плавных линий. Взятыми элемента­ми декораций — дань времени — были лестницы и ступенчатые станки.

Новые театральные и сценографиче­ские идеи требовали и реформы зре­лищных зданий. Замыслы прогрессивного немецкого режиссера Э. Пискатора, создателя «Пролетарского театра», нашли свое воплощение в архитектур­ном проекте В. Гроппиуса в 1928 году. Театр В. Гроппиуса и 9. Пискатора имел, по замыслу, овальную форму зала. Часть зрительских мест амфитеат­ра располагалась на вращающемся кру­ге. На этом же круге находился сме­щенный от центра малый круг. Откры­тая сцена с рельсовыми дорогами для больших фур примыкала к передней части амфитеатра. Специальные пло­щадки вместе с декорациями могли выезжать как на сцену, так и на дорогу, опоясывающую зрительный зал. Авто­рами театра предусматривалась также серия экранов-стен, на которые можно было проецировать статичные и движу­щиеся изображения для усиления и до­полнения сценического действия. По­добное устройство сцены и зрительного зала давало возможность, перемещая зрительские места, устраивать действие в зрительном зале на круге, на просце­ниуме и т. д. Проект Гроппиуса — Пискатора, хотя и не был реализован, ока­зал значительное влияние на развитие современной сценографии.

В 1921 году в Нью-Йорке худож­ник Р. Эд. Джонс создает сценографию к спектаклю «Макбет» У. Шекспира.

Стр. 21

Джонс воплощает свой замысел в си­стеме ширм, состоящих из переверну­тых треугольников, касающихся своими вершинами планшета сцены. Проемы между треугольниками образуют по­добие стрельчатых арок готической архитектуры. Применение треугольни­ков и ритмическое их расположение, разновысокостъ элементов придают осо­бую динамику и трагическую напря­женность всей композиции. Форма шир­мы противопоставлена архитектуре зер­кала сцены, завершающегося аркой. Благодаря этому усиливается воздей­ствие самой конструкции. Ширмы светящиеся, что усиливает динамику декораций.

В этом же году другой американский художник Н. Бел-Геддес создал пласти­ческое объемно-пространственное ре­шение к спектаклю «Божественная ко­медия» по Данте. Сценографический замысел Бел-Геддеса можно назвать грандиозной белой скульптурой, состоя­щей из гармонического сочетания рит­ма бесконечного количества ступеней и нацеленных ввысь крыльев фантасти­ческих объемов-скал. Художник про­граммирует пластический рисунок пе­ремещения актерских масс, которые заполняют эту гигантскую игровую площадку. Мощные потоки верхнего света высвечивают самое главное в дан­ный момент, превращая его в объект внимания публики. Самое важное для американского художника — слияние ритмов пластики актеров с пластикой сценографии, причем персонажи в его решении становятся неотъемлемой частью сценографии.

Даже из очень краткого экскурса в прошлое видно, сколь живительными для всей современной сценографии и для творчества отдельных художников теат­ра стали лучшие достижения театра прошлого. Но это не значит, что уже все открыто и найдено в этой области творчества, ведь сегодняшний художник театра не комбинирует давно открытые приемы, материалы, а занимается пол­ноценным творчеством, которое, в свою очередь, приводит к рождению новых художественных идей.

Сценография на современном этапе своего сложного развития достигла зна­чительных успехов. Можно сказать, что сегодня наступил качественно новый этап в сценографии, не похожий на предыдущие, но уходящий корнями в глубины традиций. Знаменательно, что новаторские поиски основаны на вдум­чивом использовании традиций, накоп­ленных мировым театром в области сценографии за всю историю его суще­ствования.

С каждым годом жизнь ставит перед театром все более сложные задачи, а театр, в свою очередь, ставит новые задачи перед своими художниками. Изменяется эстетика современного теат­ра, более четкими и обоснованными становятся критерии в оценке искус­ства сценографии. Развитие сценогра­фии — процесс сложный, иногда бур­ный, иногда замедленный, порой очень противоречивый. Сегодня существует такое многообразие творческих методов и стилевых направлений, такое разно­образие манер в работах разных худож­ников стран мира, что трудно провести четкую классификацию в исследуемой области.

По сути, если вдуматься, то исконно игровая стихия театра, его жизненная необходимость синтезировать в себе другие виды искусств и достижения техники и преломлять этот синтез через широкий диапазон присущей ему услов­ности позволяла сосуществовать в опре­деленном отрезке времени театрам с разными творческими лицами и не­сколькими манерами игры. Условность, неприемлемая или почти неприемлемая в других видах искусства,

Стр. 22

предопределена самой природой театра, его спе­цификой.

Представим себе такую привычную для театрального зрителя сцену.

Белая кухонная мебель: стол, стулья. За столом люди. На столе — натюрморт: хлеб, фрукты, овощи, посуда. Сзади, за столом, висит окно, совсем настоящее, даже с подоконником. На подоконнике цветок в горшке. На окне занавески. Стен нет. Потолка нет. Дверей нет. Но за окном деревья. Целый сад. Видно, как в этом саду гуляет влюбленная пара. При этом мебель может выезжать и уезжать на специальной площадке.

С точки зрения правды театра, по­казанная сцена в высшей степени реалистична. Истоки ее реалистической условности можно отнести в равной мере и к традициям театра разных стран и народов.

Зрителю понятно, что в театре при­менен симультанный способ сцениче­ского решения. Театр обеспечил себе возможность показа одновременности разных действий, доверяя знаниям и фантазии публики.

Театру доступен такой язык выра­жения, который был бы сочтен нереали­стическим в других видах искусства. Ведь нас невозможно убедить, напри­мер, что изображенное на картине одно дерево — это целый лес, а корыто с во­дой — это море или река... Театр же пользуется таким условным языком многие века.

В самом общем плане можно отме­тить сегодня две главные тенденции в развитии сценографии. Обе эти тен­денции не новы, но развитие их приоб­ретает новую окраску.

Первая — продолжение освоения те­атральных зданий: сцены-коробки, зри­тельного зала, фойе театра. Борьба ху­дожников и режиссеров с замкнутым архитектурным объемом сцены-коробки выражается в том, что они выносят действие на авансцену, в зрительный

зал и фойе, ищут новые образные струк­туры, менее зависимые от архитектур­ной заданности сцены. Эти поиски уже имеют свои традиции. Достаточно вспом­нить начинания В. Мейерхольда, Э. Пис-катора, Н. Охлопкова и других.

Вторая тенденция — создание сцено­графии вне театральных зданий. В рам­ках этой тенденции к раскрепощению сценического пространства, которая становится довольно активной, суще­ствуют два направления:

а) экстерьерная сценография, то есть сценография вне закрытых помещений: в парке, на площади, на улице и т. д.;

б) интерьерная сценография, то есть сценография хотя и вне специальных зрелищных зданий, но все же стремящаяся к замкнутому архитектурному пространству: представления в старинных дворцах, на руинах античных театров, в подвалах и т. д.

Снова-таки, говоря о театре улиц, можно вспомнить советский политиче­ский театр после Великой Октябрьской социалистической революции, постанов­ки Н. Охлопкова, проекты современного агиттеатра художника А. Бабичева, театры на грузовиках и под открытым небом в годы Великой Отечественной войны.

Если говорить о выразительном язы­ке сценографии нашего времени, о ее действенном материале, то можно отме­тить возросший интерес к достоверному предмету, к настоящей вещи, настоя­щим строительным материалам сценографии Значение ощутимости материа­ла не только не ослабевает, но стано­вится доминирующим.

Важными средствами выражения становятся исторические документы.

Интересно, что при такой привер­женности к натуральности предметного мира сценография стремится в то же время к поэтическому построению своих образных структур. На смену

Стр. 23

жесткой однозначности пришли поэти­ческая метафора и поэтическая сим­волика.

В современной сценографии сосуще­ствуют два главных принципа построе­ния. Первый — единая установка или симультаныость с незначительными из­менениями в деталях по ходу действия. Второй — расчленение и максимальная действенная трансформация изначаль­ной структуры. По своей значимости бба принципа представляют равную эстетическую ценность, если они выте­кают из сущности драматургического построения пьесы и творческих задач театра.

В творчестве художников театра можно также отметить работы, эстети­ческая ценность и образные значения которых проявляются еще до начала сценического действия. В процессе спектакля такие сценографические ре­шения продолжают развиваться и всту­пают в активное взаимодействие с ак­терами-персонажами.

Есть работы, эстетическую ценность которых и их образность мы способны осознать только в течение спектакля, по мере развития сценического дей­ствия.

Сейчас наблюдается стремление сде­лать сценографию еще более пластич­ной, более скульптурной. Нет, это не значит, что сценография станет цитиро­вать произведения скульптуры и запол­нять ими сцену. Видимо, это стремле­ние приведет к еще большей художе­ственной и функциональной совершен­ности форм структуры сценического пространства.

В последние годы театроведы и ху­дожники театра стали поговаривать, что наступила некая творческая стаби­лизация в развитии сценографии. Зна­чительно вырос средний творческий и профессиональный уровень художников театра. Все они в большинстве своем овладели новыми достижениями в области сценографии, освоили традиции. А новых, ярких творческих всплесков вроде бы и нет...

Действительно, средний уровень ра­бот художников театра вырос за по­следние годы. Эстетические достиже­ния лидеров в этой области искусства активно осваиваются остальными. На­верное, в общем театр от этого не про­игрывает. Что же сегодня насторажи­вает театроведов?

Во-первых, то, что композиционные схемы освоения сценического простран­ства стали общим достоянием. В этом усматривается штамп.

Во-вторых, затасканность театраль­ных приемов.

В-третьих, ограниченный отбор ма­териалов для реализации художествен­ного замысла. Имеется в виду приме­нение фактур.

Да. Все три перечисленных пункта действительно имеют место. Итак, что же, круг замкнулся? Что же будет со сценографией далее? И что вообще следует считать открытием в этой области? Вопросы эти достаточно слож­ны и требуют детального изучения.

Практика показывает, что там, где композиция рождена художественной идеей, она всегда будет действенной и новой. Другой вопрос — театральные приемы. Но прием — неизбежная при­надлежность любого ремесла.

Творчество тоже содержит в себе элементы ремесла. Без ремесла нельзя достигнуть и вершин творчества. По­этому уже сложившиеся приемы и те, что возникнут в будущем, следует рас­сматривать как закономерные.

Теперь — ограниченный выбор фак­тур. Своего рода однообразие фактур­ных решений. Давайте посмотрим, ка­кие фактуры в основном используются в сценографии. Дерево, железо, холст, мех, бархат, рыболовные сети, разные краски. Вот, пожалуй, самые ходовые фактуры. Но есть ли реальная

Стр. 24

возможность расширить ассортимент вырази­тельных материальных средств сцено­графии? Является ли факт активного массового использования этих фактур данью моде? Или совершился факт есте­ственного закономерного отбора фактур для применения их в театре? Никто не станет отвергать значение моды в ис­кусстве. Это надо учитывать. Но сле­дует понять и другое. Такие материа­лы, как дерево, холст, полотно, рогожка, железо (жесть), мех, вязанные из шер­сти вещи окружают человека многие века. Из этих материалов человек соз­дает кров, уют, одежду и пр. Фактуры этих материалов, ощутимость этих ма­териалов физически глубоко стали близ­ки человеку, он не мыслит себе без них жизни. Ощутимость этих материа­лов в разные моменты жизни вызывала у человека горечь и радость, отвраще­ние и наслаждение, любовь и страх. За многие годы в памяти человечества накопились огромные кладовые знаний и ощущений относительно часто при­меняемых в быту материалов, их фак­тур. С каждым из перечисленных ма­териалов, с их ощутимостью у человека связаны разные воспоминания. Есте­ственно, что включение именно "этих фактур в спектакль, да еще не фор­мальное включение, а включение в об­разную динамическую структуру, мо­жет вызвать у действующего актера и зрителя самые сложные ассоциации, самые сложные чувства.

Вторая сторона, оправдывающая столь активное применение таких ма­териалов,— они относительно легки, до­ступны любому театру и недорого стоят. И с этим фактом нельзя не счи­таться. Ясно, что театру трудно ис­пользовать для создания предметного мира сцены те материалы, которые много весят и не транспортабельны для сцены, или же хрупкие и недолговеч­ные, горящие, плавящиеся. Синтетиче­ские материалы хоть и удобны, но токсичны и запрещены пожарной службой для эксплуатации на сцене.

В результате получается, что выбор простых и надежных в эксплуатации недорогих материалов стал в опреде­ленном смысле и эстетической нормой современного театра, явлением законо­мерным.

Конечно, мудро поступали в минув­шие годы мастера театрально-декораци­онного искусства, пользовавшиеся де­ревом и холстом, сеткой и полотном: они гримировали эти фактуры слоем краски. И были последовательны до конца. Даже доски созданных на сцене деревянных заборов окрашивались в нужный тон и специально расписыва­лись «под доску», иногда на них еще писались тени и солнечные блики... Зато никто не упрекал такой театр, что он зарапортовался в выборе фактур...

Думается, что и ограниченным коли­чеством цвето-фактур можно создавать сложные, интересные, философски осмысленные сценографические реше­ния. Возможно же было создание ше­девров мировой живописи минималь­ным количеством цветов краски!

Массовым явлением стало внесение на сцену натуральных деревьев, веток, цветов и пр. Что побудило художников театра к этому? Тоска по природе, ухо­дящей все дальше и дальше от города? Неумение написать эти деревья, создать их бутафорскими средствами? Дошло до того, что сцену иногда буквально за­селяет целая роща, лес...

Все было понятно, когда на сцену принесли ветку. Она была знаком сада, леса с древнейших времен. Но зачем же такое многословие? Зачем десятки берез ставить на сцену? Да еще насыпать много кубометров земли? С чем это свя­зано? Что в этом кроется? Конечно, тос­ка по живой природе, желание вернуть, удержать достоверные привычные ощу­щения, которые вот-вот грозят быть вытесненными урбанизмом, боязнь

Стр. 25

потерять общение с природой, утратить способность наслаждаться ею. Все это, конечно, заставляет театр активно включать элементы живой природы в свою творческую ткань. Проблема взаимоотношения человека с природой, как источника душевного и творческого вдохновения, стимулятора духовных на­чал, не может не волновать художников театра в век бурного технического прогресс. Ноты актуальности этой про­блемы они находят в драматургии Че­хова, Горького и других авторов.

Возможно, толчком к новому всплес­ку советской сценографии в послевоен­ные годы были «Аристократы» Н. По­година в Московском театре имени Вл. Маяковского. Спустя двадцать два года после постановки спектакля Н. Охлопков в 1956 году, по совету Б. Брехта, возобновил его.

В «Аристократах» Охлопков искал синтез выразительных средств театра. Он и соединяет, и противопоставляет разные формы существования актеров на сцене. В спектакле слились принци­пы площадного, игрового театра со своей знаковой системой, по-новому осмысленной режиссером, и принципы театра психологического, с серьезными размышлениями о сути жизни. Теат­ральность спектакля врасталась в жиз­ненность, жизненность — в театраль­ность. Спектакль — монтаж. Мизансце­на за мизансценой. Захватывающая сила точно выстроенных ритмов.

...Откровенно обнажен сценический помост. Полуобнаженные босые парни парятся с вениками. Обрызгивают себя воображаемой водой... Пластика акте­ров скульптурно выразительна. Симво­лически выразителен каждый предмет, с которым они работают. Предметы в спектакле тщательно отобраны. Здесь не может быть случайности. Каждый предмет во взаимодействии с актерами играет свою сложную роль. Функции предметов не утилитарны, а глубоко образны. Воздействие их не только эмоциональное, но и психологическое.

...Цанни растягивают на площадке кусок зеленого атласа. Они поднимают его и опускают. На волнах полотнища блики света. Свет сконцентрирован только на этом куске ткани. Сквозь про­рези в атласе то показываются, то исчезают головы Кости-капитана и вора по кличке Лимон. Между ними спор, затем борьба. Голова одного больше не показывается. Другой направляется к берегу.

Цанни колышут ткань с прорезями. Блики мерцают по блестящей глади атласа. А зрители видят море. Холодное и суровое. В котором идет жестокая борьба двух. К берегу вернулся только один...

Открытая игра не снизила психоло­гического напряжения сцены. Наоборот. Напряжение еще более усиливалось за счет обнажения приема.

В другой сцене Охлопков пользуется уже не зеленым, а белым куском тка­ни — это снег. Лыжница в спортивном костюме — она идет на месте,— а мимо проходят цанни в голубых костюмах и проносят веточки ели, сосны, туи. Скорость их движения возрастает, и мы видим, чувствуем, как быстро бежит на лыжах девушка.

Луч света освещает как бы только часть целого. Два деревянных ящика обозначают склад, тачки — стройпло­щадку и т. д. С одной стороны, каждый предмет на сцене был только знаком, что-то обозначавшим. Что-то очень кон­кретное. С другой — это настоящие, жи­вые, ощутимые, легко узнаваемые пред­меты, за каждым из которых мы про­сматриваем его историю. Это создает точную психофизическую атмосферу, помогая и актеру, и публике верить в изображаемое.

Предметы, включенные в точную

Стр. 26

действенно-пластическую систему, вы­зывают самые сложные ассоциации.

Советская сценография за последние двадцать лет качественно выросла. Важным стимулятором явилось взаимо­проникновение и взаимообогащение культур союзных республик.

Социалистический реализм дал воз­можность каждому пациональному теат­ру, каждому отдельному художнику театра найти свой творческий стиль, вести большую экспериментальную ра­боту в области эстетического освоения действительности, В том-то и сила и пре­лесть искусства театра, что каким бы новаторски необычным оно нам не представлялось, ниточка традиций ни­когда не обрывается в его жизни... Она не тянет театр назад. Нет! Она, эта сказочная ниточка волшебного клубка искусства, только закреплена там, где-то вдали, в прошлом, в глубине веков... Клубок разматывается, разматывает­ся... И ниточка тянется только вперед!..

В 1960-е годы театры тяготеют к лаконичным и в чем-то илакатиым решениям. Поэтическая краткость про­тивопоставляется натуралистическому бытописанию, елейной музейности, бы­товавшей на подмостках. Напряжен­ность сценической среды достигается сочетанием так называемых малых архитектурных форм и объемов. Худож­ники активно включают в спектакли пандусные станки четкой геометриче­ской формы. Появились жесткие фак­турные кулисы-пилоны, часто накло­ненные в разные стороны или со ско­шенными сторонами. Динамика дости­гается за счет ритмического построения деталей, их остроугольности и асиммет­ричности. В борьбе с натуралистически­ми тенденциями потребовались мобиль­ные, яркие, броские, активные формы.

Часто монтировщики сцепы или актеры ставят на игровую площадку мебель во время действия. Количество ее до аскетичности минимально. Реквизит тоже минимальный, иногда он ис­ключен вообще. В структуру спектакля активно вводятся экраны для проекции. Художники гиперболизируют предме­ты, доводят их до символического зву­чания. Так, Г. Гуния на эскизе к «Гам­лету» (1966) изображает крестообраз­ную площадку, напоминающую камен­ный пол замка. А из глубины сцены, из темноты, возникают огромные детали (например, светильники со свечами). На площадке — скамья натуральных размеров и достоверной формы.

П. Лапиашвили находит архитек­турный пластический образ в спектакле «Пиросмани» Г. Нахупришвили (Тби­лисский театр им. Ш. Руставели, 1961), эквивалентный психологическому на­строю представления. Он создает не­сколько сценических площадок, обрам­ленных архитектурными арками. В каж­дой такой маленькой сценке художник помещает настоящую мебель (количе­ство ее минимальное): стол, табуретку, бочку, прилавок и т. д.

Задачи, которые решают художники театра в последующий период,— созда­ние такой трансформирующейся пла­стической системы, которая приобрета­ла бы метафорические значения. От­дельные элементы создавали необходи­мую характеристику места действия. В то же время пластическое построение в целом должно было побуждать к воз­никновению более сложных ассоциаций в сознании публики.

И. Сумбаташвили пластически и жи­вописно осваивает все огромное про­странство сцены Центрального театра Советской Армии («Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, режиссер Л. Хей­фиц, 1967). Кремлевская архитектура дана намеками. На трех стенах из бело-серого холста аппликация и росписи куполов, окон. Сбоку и сзади в стенах низкие двери стрельчатой формы. Войти можно только наклонившись. На малом круге сцены художник строит

Стр. 27

архитектурный куб, каждая сторона которого оказывает различное эмоциональное воздействие. Актеры действуют и на­верху куба. Динамическая напряжен­ность создается за счет пространствен­ного изменения соотношения сцены с перемещающимся кубом. Так как пе­ремещение это создается двумя круга­ми (большим и малым), то вариант­ность трансформации пространства до­статочно велика.

Для постановки оперы Д. Шостако­вича «Катерина Измайлова» (Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шев­ченко, 1965) художник Д. Боровский и режиссер И. Молостова создают слож­ную1 конструкцию, трансформации ко­торой во время действия усиливают драматизм спектакля.

Д. Шостаковича заинтересовал силь­ный характер русской женщины, кото­рая от природы была наделена добро­той. Но условия тогдашней домостроев­ской России, атмосфера жестокости, лжи, травли, слежки изуродовали нату­ру Катерины, искалечили ее жизнь. Она совершает жуткие поступки. И не­сет за них моральное и физическое наказание. Постановщики задумали спектакль о трагедии совести...

Художник создает замкнутое тремя толстыми дощатыми стенами простран­ство. За этими стенами зеленеют и цве­тут деревья, за ними — жизнь. А Кате­рина замкнута в деревянной крепости, из которой ей так и не удалось вырвать­ся по своей воле. Только в финале, когда исчезают давящие стены, мы видим не то пристань, не то плот, на котором ожидают этапа каторжане. Кажется, наступает освобождение, врывается бес­крайний простор, но это только душев­ное освобождение... а дальше — труд­ный и далекий путь на каторгу... В фи­нале спектакля каторжанин скажет: «Разве для такой жизни рождается человек?!»

Стремясь к созданию образной конструкции, художник и режиссер не от­казываются от конкретизации места действия. Узнаваемость места дей­ствия достигается точным отбором условных знаков, так или иначе извест­ных зрителю. Так, образ амбара соз­дается при помощи распахнутых боль­ших горизонтальных створок в стенах. Комната Катерины обозначается появ­лением иконостаса, большой кровати и занавесок. В сцене свадьбы открыты ворота в задней стене, расставлены большие дубовые столы. Систематиза­цией конкретных предметов и вещей, включенных в образную структуру, до­стигается концентрация трагического звучания сценографии. Сценические по­строения Д. Боровского этого периода отличаются жесткой внешней конструк­тивностью и замкнутостью простран­ства. Так, например, в спектакле «На дне» Максима Горького (режиссер Л. Варпаховский, 1963) Киевского теат­ра имени Леси Украинки Боровский нашел конструктивную идею ночлежки в первой части и замкнутого двора — во второй. Конструкции тесно взаимо­связаны с логическими внутренними построениями сценографии. Боровский никогда не оставляет обнаженную, чисто функциональную конструкцию. Конструкция для него — остов, который в процессе спектакля обрастает дей­ственной тканью...

К 1970-м годам усложняется образ­ная ткань сценографии. Она становится многослойной. Причем каждый слой находится в конфликтной связи с со­седним. Расслоение структуры сцено­графии не ведет к распаду форм, но в напряженном поле, возникающем между полярными слоями, легче иссле­довать максимальное проявление каж­дого элемента структуры.

Художники научились создавать структуры с подвижными связями, что открывает значительно большие воз­можности включать элементы

Стр. 28

сценографии во взаимодействие с актерами пер­сонажами -. Взаимодействие это уже не только однозначно функциональное, оно способно возбуждать глубокие эмо­ционально-психологические потрясения. Для удобства исследования по вопро­сам физиологии и психологии сцениче­ской среды, в которой живут и дей­ствуют актеры-персонажи, прибегают к препарированию ее, исследуя целое через частное. Для максимального про­явления жизненности каждого элемен­та среды отдельные элементы выстраи­ваются в новые связи. В этих новых связях один элемент усиливает дей­ственное звучание другого. Звучание это становится неимоверно напряжен­ным, если рядом окажутся два разно­родных элемента. Условие исследова­ния — элементы-предметы среды долж­ны быть максимально достоверными для определенного времени, но с индивиду­альной характеристикой-биографией.

Декорации в спектаклях «104 стра­ницы про любовь» и «Снимается кино» Э, Радзинского, «В день свадьбы» В. Ро­зова режиссера А. Эфроса, художников Н. Сосунова и В. Лалевич (Московский театр имени Ленинского комсомола) — это запутанная схема, в которой не­просто разобраться. Кажется, актерам-персонажам в созданной сценической среде неуютно и трудно жить. Между отдельными предметами и вещами структуры среды словно пропущен ток, соединяющий их в единую цепь. Среда всегда откровенно неспокойна. Беспо­койство это передается и актерам, и публике.

В спектакле «Снимается кино» (1965) сцена хаотично заставлена кинопро­жекторами разных габаритов и высоты, металлическими станками. Тут же ка­кой-то ящик, лист железа. Сзади весь хаос замыкается сеткой, за которой темно-серый задник.

Кажущаяся алогичность построения такой сценографии имеет свою внутреннюю логику, подчиненную образной си­стеме спектакля. Симультанный прин­цип декорации обеспечивает быстрый монтаж эпизодов. Арматура и набор электроаппаратуры создают атмосферу киностудии. Ощущение хаотичности со­ответствует психологическому состоя­нию героя спектакля.

А. Эфрос фетиширует настоящие предметы, уделяя им большое внима­ние. Но главные действенные, игровые значения предметов проявляются во время спектакля.

Режиссер другого творческого по­черка Ю. Любимов строит спектакль на принципах полного откровения и дове­рия к зрителю. Московский театр дра­мы и комедии на Таганке в своих спек­таклях раскрывает перед зрителями условия игры. Кроме того, все действен­ные превращения с декорациями проис­ходят на глазах у публики. Ю. Любимов продолжает и развивает многовековые традиции театра игрового. Таганке, как театру поэтическому, чужды описатель­ные, бесстрастные декорации. Любимов не только включает в канву спектакля настоящие предметы, которые помогают актеру в работе, этого мало,— предме­ты, вещи становятся так необходимы актеру, что он не может без них творить, они воодушевляют актера, обогащают его действия. Вещи, предметы включа­ются в такую сложную образную систе­му, что во взаимодействии с актера­ми-персонажами они сами влияют на фантазию и эмоции публики. Для вы­ражения своих идей Любимов ищет оптимальную, предельно подвиншую художественную форму. Предметный мир деформируется, расщепляется и уже в элементарном, интегрированном виде принуждается к взаимодействию с актерами-персонажами. При этом как бы обнажаются нервы вещей на сцене и их образное обнажение создает высокочастотный ток сценического дей­ствия.

Стр. 29

Стихию площадного театра, тради­ции и принципы агитационного полити­ческого театра в соединении с совре­менными выразительными средствами приносит Любимов в спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» по Д. Риду (художник А. Тарасов, 1965). Спектакль начинается еще на улице: транслиру­ются революционные песни, солдаты при входе в фойе накалывают билеты на штыки, в фойе — лозунги, плакаты, красногвардейцы...

На сцене обнажена вся механика и светоаппаратура. Актеры на глазах у публики надевают маски, готовят сцену к началу спектакля. В этом спек­такле взаимопереплетены массовое дей­ство, элементы откровенной публици­стики и плаката, пантомима, проекции и сложная партитура света.

Истинных глубин искусства Театр на Таганке достиг в спектаклях «А зори здесь тихие...» Б. Васильева (режиссер Ю. Любимов, художник Д. Боровский, 1971) и «Гамлет» У. Шекспира (поста­новщики те же, 1972).

...Большие брезентовые полотна (речь идет о подготовке спектакля «А зори здесь тихие...») расстелили во дворе автопарка, на асфальтированных площадках. Протекторы шин грузовика покрыли масляной краской. Медленно передвигаясь, грузовик оставлял на холстах узоры следов колес. На полот­нищах получалась своеобразная компо­зиция, напоминающая дороги... Но этого мало. Брезенты запятнали грязью и жи­ром. Прожгли дыры. Вшили слюдяные окошечки. Такие окошечки обычно бы­вают в крытых брезентовых кузовах грузовиков и в военных палатках... Ху­дожник словно снабдил брезент — эту одежду войны — целой биографией. Смотришь на грязно-зеленые полотни­ща и представляешь раннюю весну, серо-зеленые стволы деревьев и... гряз­ные дороги, по которым один за другим идут военные грузовики. А в брезенто-

вых домиках-кузовах со слюдяными окошками сидят солдаты. Они кутаются в брезентовые плащ-палатки, спасаясь от сырости и холода... Дороги войны... Они связали горькое кружево на картах фронтов...

Для решения сценической среды, в которой живут герои пьесы, художни­ку понадобились документально прав­дивые изобразительные средства: бре­зент, оттиски узоров шин грузовика, жировые пятна, прожженные дыры, слюдяные окошки. Его декорации долж­ны иметь настоящие отпечатки жизни! А фантазия переплавляет жизненные факты в обобщенную правду искусства.

Вот как выглядят декорации Д. Бо­ровского на сцене. Сценическая среда составлена из двух подвешенных по­лотнищ со следами колес грузовика. Брезенты — фон, на котором будет про­исходить действие. Фон, но не безмолв­ный. Самый большой брезент прямо­угольной формы растянут ближе, сбо­ку, и на нем рисунок следов колес, преимущественно убегающих вверх. Сзади — брезент поменьше с почти го­ризонтальным ритмом линий-следов. Театральные порталы затянуты офак­туренным брезентом. Таким же зеленым материалом покрыт планшет сцены. В центре стоит кузов военного грузо­вика, по габаритам несколько преувели­чен. На борту, повернутому к зрителям, надпись — ИХ 16-06. В кузове «едут» девушки-зенитчицы. В дальнейшем, по ходу спектакля, с кузовом происходят метаморфозы: кузов, разобранный на доски, превращается то в березы, то в зенитки, то в болото, то в баню...

В отличие от Д. Боровского, худож­ник М. Китаев не стремится к лакони­ческому выражению своих мыслей. Ему, видимо, чужд аскетизм выразительных средств. Китаев порой наводняет сцену множеством предметов и вещей. В «Тиле Уленшпигеле» по Ш. де Костеру (Риж­ский ТЮЗ, 1966) Китаев создает

Стр. 30

бешеный ритм вертикалей, пересекая их горизонталями арок, виселиц, помостов. Активный свет и взаимодействие акте­ров со сценической средой распутывают этот узел, казалось бы, хаотического нагромождения досок, канатов, бочек, колес, настилов, лестниц, перекладин, превращая его в яркие образные струк­туры.

В макете декорации к «Униженным и оскорбленным» по роману Ф. Достоев­ского (1971, не осуществлен) Китаев создает апофеоз вещизма — целую гору рухляди ушедшего в прошлое старого мира: столы, стулья, кровать, лестницы, колеса, табуреты, светильники... И все это венчается вздыбленным на костыле-стремянке старинным креслом.

В «Мертвых душах» по Н. Гоголю (Ленинградский театр имени А. Пуш­кина, 1974) Китаев как бы нарушает все логические связи и масштабные со­отношения предметов и вещей. По обе стороны огромной тяжелой двери «стол­пились» полукругом, словно в ожида­нии своей очереди, предметы и вещи, включенные в сценическое действие. Замыкающей оболочкой этой свалки мертвых вещей является живописная панорама с тучами, куполами, летящей козой, орденом... Завершение компози­ции — парящая карета Чичикова, гото­вая в любой момент приземлиться у Ма­нилова или Собакевича...

Ленинградский художник Э. Кочер-гин в своих решениях спектаклей вы­ступает как интерпретатор пьесы и со­автор представления. Образный язык художника лаконичен и почти физио­логически ощутим. Кочергин всегда учитывает психологическое воздействие пространства на актеров и публику и программирует его. Это можно про­следить в «Гамлете» и в ряде других спектаклей.

Сценическая среда спектакля «Мо­нолог о браке» Э. Радзинского (Ленин­градский театр комедии, режиссер

К. Гинкас, 1973) сделана из бумаги, которая в разных местах прорывается, открывая маленькие сценические пло­щадки. Кочергин и Гинкас как бы возрождают принцип многоярусной си­мультанной сцены мистериального теат­ра. Они создают своеобразную раскад­ровку спектакля, монтаж эпизодов. И только в финале спектакля зритель может постичь и понять целостность образа.

Драматург Ю. Грушас не дает про­странных ремарок в пьесе «Барбора Радвилайте», написанной на основе исторического материала. Автор откры­вает перед художником возможность быть свободным в своих фантазиях.

В 1972 году на сцене Каунасско­го драматического театра художница Я. Малинаускайте моделирует пласти­ку и живопись пространства при помо­щи натуральных мягких материалов — шелка, бархата, хлопчатобумажных тканей, веревок. На планшете сцены лежат цветные огромные узлы из тка­ней, перевязанные веревками, при­крепленными к опущенным штанкетам. Сначала кажется, что это палуба, на которую погружены какие-то связанные в узлы вещи. В какой-то момент верх берет живопись, и представляется, что это сгустки красок, выдавленные на огромную деревянную палитру... И вот-вот начнется создание полотна...

Так и случилось. По воле художни­ка краски стали оживать, приобретать необычные пространственные формы... Штанкеты медленно пошли вверх, увле­кая за собой узлы тканей. Некоторые из них размотались, растрепались. И все это повисло, застыло в воздухе. Почуди­лось, что тронули и развязали покры­тые вековой пылью узлы истории, кото­рые таят в себе нагромождение забы­тых событий...

Актеры-персонажи в живописных костюмах сначала незаметны публике. Но как только стали оживать узлы, они,

Стр. 31

словно пробужденная память, явились бог весть откуда. И возник танец в ко­ролевском дворце во время пира... Фан­тазия художника живописно оттенила давно минувшие события.

Малинаускайте как бы раздвигает сценическое пространство при помощи ритмов красных, синих и черных бар­хатных драпировок, которые собраны в шторы, подборы и занавесы на задних планах сцены, изменяя глубину. Этому способствует также изменение ритмов, свисающих узлов. Каждая сцена имеет свой пространственно-пластический жи­вописный настрой.

Латвийский художник И. Блумбергс своим творчеством вносит разнообразие в пластические средства сцены. Он тя­готеет к художественно-философским обобщениям, доводя их до символиче­ского звучания.

Четырехугольный станок в спектак­ле «Брандт» по пьесе Г. Ибсена в Риж­ском театре имени Я. Райниса (1975) плывет в черном сценическом простран­стве. Станок, во время движения по нему актеров, изменяет угол наклона, диктуя весь пластический рисунок спектакля, его ритм и динамику.

Трагедию А. Гейкина «Легенда о Каупо» (Театр имени Л. Паегле в г. Вал-миере, 1973) художник А. Фрейбергс воспринимает через систему деревян­ных помостов с переходами и с боль­шим колесом в центре. Колесо ассоции­руется с лобным местом и с воротом колодца, с колесом пыток. Художник предполагал, что все деревянные кон­струкции будут поставлены на воду в специальном резервуаре.

Грузинский художник Г. Гуния в отличие от других жестких конструк­тивных декораций создает предельно подвижную пластическую систему из огромного плотного полотнища — кожи и натуральных толстых канатов, загру­женных большими камнями («Король Лир» У. Шекспира, Тбилисский государственный академический театр име­ни Ш. Руставели, 1973). Сначала на сцене помпезная карта королевства старого Лира. На ней, как участки-опу­холи,— земли, предназначенные доче­рям. Карта покоится на канатах. Неко­торые из них, спадающие по бокам, похожи на очертания и кисти знамен. С назреванием конфликта вся мощная помпезность рушится, кожаное знамя, как бы смятое силой рока, приходит в движение, превращаясь в гигантское чудище зла. Это чудище зла в сцене бури будет конвульсировать, пыхтеть, бугриться, распластанное под ногами Лира, сбивать с ног Шута и Кента. Цеп­ляясь за канаты, они едва унесут ноги, когда вдруг это полотнище-чудище взлетит вверх, уволакивая их в своем вихре. Ослепленного Глостера канаты-щупальцы парализуют, а Эдмонд (в це­не поединка с Эдгаром), который тянул к себе кожу, чтобы защититься ею как щитом, запутается в месиве кожи и канатов.

В финале, когда Лир умирает, по­очередно судорожно дергаются парали­зованные нервы-канаты. Они медленно опускаются, вздрагивают в ритме за­медляющихся ударов сердца короля. Ранее упругая кожа бесформенным са­ваном накрывает Лира и Корделию.

Интересное явление — творческое содружество трех художников Грузии. Много лет работают вместе О. Кочакидзе, А. Словинский и Ю. Чикваидзе. Обращают на себя внимание симуль­танные декорации, созданные ими к спектаклю «Свой остров» Р. Каугвера (Тбилисский театр им. А. Грибоедова, 1971). Симметричная композиция. В центре — конструкция моста с лест­ницами, из которого вырастает целое дерево производственных труб, напоми­нающих клубы дыма. Опущены фермы с прожекторами. Ритм дверей. И ме­бель: койки общежития, журнальный столик и стулья, а между ними —

Стр. 32

директорское кресло и стол. Художники создают напряженный ритм сцены чет­кой графикой предметов. Нет бытопи­сания, есть узнаваемость, способствую­щая выразительности и богатству мета­форического языка спектакля.

Армянский художник С. Арутчян в сценографии к спектаклю «Салемские колдуньи» А. Миллера (Ереванский театр имени Г. Сундукяна, режиссер Гр. Капланян, 1965) создает средствами пластической архитектуры единую уста­новку.

Конструкция, состоящая из дороги, консольного выступа-балкона, опираю­щегося на большой крест, вызывает ассоциации *с* жестокими временами инквизиции, угнетения и насилия. Тени от конструкции на заднике, специально включенные художником в замысел, усиливают эмоциональное восприятие.

Большой вклад в развитие современ­ной сценографии вместе с художниками театра братских советских республик вносят художники ; Украины. Расцвет украинского советского театра во мно­гом связан с творчеством целой плеяды талантливых художников театра, кото­рые наследовали и наследуют лучшие традиции украинского народного теат­ра и украинского народного искусства, развивая их по законам современной эстетики. Украинские советские худож­ники театра всегда обогащали свой творческий опыт лучшими достижения­ми русского и советского театра. В свою очередь именно украинская сценогра­фия оказала значительное влияние на развитие советского театра.

В. Березкин в статье по поводу вы­ставки украинских художников театра в Москве писал: «Принципы действен­ной сценографии, разрабатываемые ве­дущими украинскими художниками, выведены Д. Боровским иа всесоюзную сцену. И здесь хочется вспомнить о том, что на украинских подмостках работа­ли такие выдающиеся мастера, как

В. Меллер и А. Петрицкий, что имен­но с Украины пришли в советскую сце­нографию блистательные художники Н. Акимов, А. Босулаев, Н. Шифрин, А. Тышлер, Ф. Федоровский и другие.

Вероятно, в глубине народных тра­диций есть на Украине какие-то корни, которые время от времени рождают самобытно мыслящих художников сце­ны (см.: «Театр», 1972, № 8, с. 81).

Украинский художник сегодня, по мысли А. Драка, «создает декорацию-концепцию, своеобразную театрально-философскую модель мира, которая формирует образную структуру спек­такля, определяет его темпоритм и даже способ пребывания актера на сцене, его пластику, интонационный строй» (см.: «Вггчизна», 1975, № 3, с. 199).

Ф. Нирод, добиваясь действенности декораций, не отказывается от соеди­нения плоскостной изобразительности с перемещающимися во время спектак­ля объемами.

В постановке «Гибели эскадры» В. Губаренко (по А. Корнейчуку) Киев­ского театра оперы и балета имени Т. Шевченко (1967) художник при по­мощи наклонного станка (палуба) и разной формы опускающихся сверху плоскостей цвета брони добивается об­разной действенной трансформации сце­нического пространства.

Атмосферу трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (Киевский театр оперы и балета имени Т. Шевченко, балетмейстер А. Шекера, 1971) Нирод усиливает точно найденной для балета сценической средой. Огромные блики средневековой архитектуры как бы сжимают пространство сцены. Кажется, все в мире сдвинулось... Вместе с кон­фликтом двух семейств вступает в «борьбу» и архитектура их дворцов.

На заднем плане Нирод построил арочный мост, на который ведут с двух сторон лестницы. Это сцена площади. Здесь — бои не на жизнь, а на смерть

Стр. 33

между членами семейств Монтекки и Капулетти.

В сцене свидания опускается боль­шая цветущая ветка. Джульетта на балконе, Ромео пробирается к ней. Диа­лог жестов. Лучи света. Внимание пуб­лики сконцентрировано на сцене перво­го объяснения в любви.

В сцене бала опускается ряд ароч­ных перекрытий — блоков с канделяб­рами. Рорят свечи. Впечатление огром­ного зала. Гости танцуют. И только Джульетта ощущает какую-то непонят­ную тревогу...

В 1975—1977 годах художником теат­ра Д. Лидером в содружестве с режис­сером В. Булатовой был произведен интересный творческий эксперимент. В едином стилевом сценографическом решении осуществлены два спектакля: «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта и «Мак­бет» У. Шекспира (Хмельницкий му­зыкально-драматический театр имени Г. Петровского).

Смысловая основа решения: улица — перекресток истории. Улица — как веч­ность, в равной степени принадлежа­щая прошлому, настоящему и будуще­му. Улица внешне парадная и даже торжественная, ее поливают из шлан­га, ежедневно, ежечасно смывая грязь... Но в любой момент она, эта улица, казалось бы немая, может стать свиде­телем прошлого в будущем... За внешней чистотой и лоском кроются трагедии и язвы несправедливой действительности общества угнетенных и угнетателей.

В «Карьере Артуро Уи» — металли­ческий станок-улица с канализацион­ными люками, накрепко задраенными крышками, чтобы скрыть смрад и за­разу города. Но вместе с помоями, гнильем и хламом люки скрывают фа­шиствующих молодчиков, бандитов и грабителей... Над станком, по бокам, чинные ряды металлических литых столбов, опутанных осветительной арма­турой. В центре на проводах тяжелый светофор времени... Клерки треста цветной капусты собрались на свое сборище. Они подымают крышки, обна­жив зияющие колодцы, кладут их на треноги и садятся... А в пивной оста­ются только две треноги с крышками люков. Одна крышка — миска, в ней Догборе с сыном моет пивные кружки, вторая — стол...

...Риббе обвиняют в поджоге рейх­стага. Обвиняемые стоят в расщелине, образованной разъехавшимися частями станка. Охранка в коричневых кожаных костюмах направляет прожекторы на столбах в глаза подсудимому...

...Кладбище. Люки вздыблены. Из дыр высунулись головы с плечами и за­стыли в оцепенении. Мертвый голубо­ватый подсвет из люков делает лица металлическими, и они как бы слива­ются с круглыми крышками, стоящими 'за ними, Похоже, что это надгробия на военном кладбище... Бюсты, бюсты, бюсты... И вдруг они исчезают и за­крывают за собой крышки.

...В сцене сада крюки, вытаскивают из люков всякий хлам, подымая его гирляндами вверх, как некие вьющиеся парковые растения. Это розарий Дал-фита...

В «Макбете» Д. Лидер тоже остав­ляет систему люков. Остается и пере­кресток. На сцене какие-то тряпичные кочки. Грязного, болотного цвета, слов­но сотканные из трясины, веревок... Кочки оживают. Похоже, вскрылись нарывы: кочки превратились в ведьм, взлетевших ввысь на своих длинных хвостах-юбках. Из люка появляется голова, руки «головы» держат крышку-таз. Макбеты смывают в тазу кровь... В финале, после убийства Макбета, ведьмы, переступая через его труп, ро­няют свои хвосты-юбки. Тряпки укры­вают тело Макбета, превращая его в гнило-зеленый грязный нарыв-кочку. Все уходит в прошлое...

...Когда ведьмы сидят на качелях

Стр. 34

высоко над планшетом сцены, их сви­сающие юбки образуют колонны зала, потом эти юбки становятся шатрами на поле боя. Юбки, сшитые из путаной сетки, напоминают ловушку. После убийства короля в нее попадается леди Макбет. Она запуталась в длинной юбке ведьмы и бьется в ней, как рыба в сачке.

На банкете у Макбета появляется большой стол, разрезая сцену вглубь по центру. По бокам — две лавки. Вся сцена замкнута гнило-коричневой пу­танкой, в таких же тонах костюмы пер­сонажей.

Видение — голова убитого Банко по­является из люка... и исчезает.

Так художник совместно с режиссе­ром нашли художественные аналогии в двух разных пьесах двух столь отда­ленных друг от друга временем авторов.

Творчеству Д. Лидера, одного из ве­дущих художников Украины, прису­ща парадоксальность художественного мышления. Драматургия, то ли речь идет о классике, то ли (I шпиих совре­менных авторах, для него — канва, на основе которой художник сочиняет свою драматургическую версию. Его версия всегда основана на авторском материа­ле, но она адресована не прошлому, а скорее дню завтрашнему. И худож­ник с математической выверенностью начинает нанизывать на канву-осно­ву элементы увиденной им образной структуры будущего спектакля. Глав­ное в этом построении — метафорич­ность, рожденная найденной им акту­альностью проблем пьесы. Так рожда­лись сценографические композиции Лидера к «Ярославу Мудрому» И. Ко­черги, «Такому долгому, долгому лету» Н. Зарудного, «Королю Лиру» У. Шекс­пира и другим драматическим произве­дениям.

В основе почти всех работ львовско-го художника М. Киприяна — конструк­тивное решение игрового пространства

сцены. Таковы «Король Лир», «Ри­чард III» У. Шекспира, «Суета» И. Кар-пенко-Карого.

С. Михайлик в своей статье о М. Кип-рияне заметила: «Спираль — один из постоянных, хотя и не часто повторяе­мых конструктивных мотивов Киприя­на» (см.: «Украшський театр», 1975, № 1, с. 23).

Действительно, композициям этого художника свойственны лекальные, осо­бенно спиральные структуры. Спираль символизирует траектории космических кораблей в спектакле «Фауст и смерть» А. Левады (Львовский театр имени М. Заньковецкой, режиссер Б. Тягно, 1960). Спирально развевающаяся ткань — зпамя в «Молодой гвардии» А. Фадеева (Киевский ТЮЗ, режиссер А. Барсегян, 1964). Спиральную линию встречаем и в «Каменном властелине» Леси Украинки (Львовский театр име­ни М. Заньковецкой, режиссер С. Дан­ченко, 1971), и в «Правде» А. Корней­чука (Киевский театр имени И. Франки, режиссер Д. Алексидзе, 1970).

Предметная среда в работах Кипри­яна исполнена символического, почти плакатного звучания. Так, например, прочитываются предметы в «Коро­ле Лире» У. Шекспира: помост — пла­ха, цепь — рабство, монета — власть (Львовский театр имени М. Заньковец­кой, режиссер М. Гиляровский, 1969). А в спектакле «Лодка качается» Я. Га-лана (Львовский театр имени М. Зань­ковецкой, режиссер А. Рипко, 1973) -это изображение Фемиды с весами и ме­чом. В «Ричарде III» У. Шекспира (Львовский театр имени М. Заньковец­кой, режиссер С. Данченко, 1974) -корона и трон. В этом спектакле Кип-риян создал двухъярусную систему, трансформация которой достигается опускающимися в разных местах мос­тиками.

Еще одним важным выразительным средством в работах Киприяна является

Стр. 35

проекция. Разрабатывая сложное све­товое решение, художник придает про­екции особое изобразительное зна­чение.

В середине 60-х годов на сцене Киев­ского театра имени Ленинского комсо­мола продолжает поиски новых выра­зительных средств режиссер В. Судьин, стремясь придать спектаклю яркую театральную форму, которая с макси­мальной полнотой раскрывала бы глав­ную мысль "постановки. Это выразилось в отказе от дежурного сценического занавеса, в освобождении сцены от бы­товых подробностей, тяготении к емкой символике предметов и цвета. В. Судьин придает большое значение пластиче­скому рисунку спектакля, его музы­кальности, взаимодействию актера со сценической средой. Интересен в этом отношении его поиск в спектакле «Вар­шавский набат» В. Коростылева (1967). Это спектакль об ответственности каж­дого человека за судьбу и жизнь всего человечества. Раскрытию этой мысли способствовала пластика спектакля. Удачно включенные в образную струк­туру спектакля пантомимы усиливали конфликт, дополняли и углубляли его действенную линию. Персонажи были освобождены от характерности, гримов, достоверных костюмов, реквизитов. Была предпринята попытка нахожде­ния новой формы общения. Обращение персонажей друг к другу шло через зрительный зал, и от этого зритель ста­новился не свидетелем, а соучастником событий, вместе с героями он должен был принимать решения. Это обуслови­ло публицистическую форму сценогра­фии, ее некоторую «очужденность».

Узкий деревянный помост — доро-гйГ^- вел к большому объемному экра­ну — мишени. Но это не была мишень в буквальном смысле слова. На метал­лической конструкции были смонтиро­ваны витки толстого ржавого каната. Экран окрашивался в разные цвета.

Это создавало необходимую атмосферу и настроение эпизода.

В сцене угона детей в Треблинку спроецированная на экран вращающая­ся спираль словно втягивала в себя группу пантомимы. Когда же старый учитель, пытаясь скрыть от детей ужас происходящего, рассказывал им сказку, вместе,,со сказочной музыкой на экра­не возникал вращающийся калейдоскоп цветных фантиков. Главной мыслью «Маленького принца» по А. де Сент-Экзюпери (1968) был призыв к людям не утратить в себе наивную, но пре­красную детскость восприятия жизни, не стать прагматиком, сухарем, жесто­ким человеком. Поведение людей горо­да было доведено режиссером до абсурд­ности: пилюли от жажды исполнитель продавал, стоя на колодце; стрелочник, не понимающий цели своих действий, метался по сцене со связкой воздуш­ных шаров, которые лопались один за другим. Сценическая среда спектакля состояла из отдельных элементов, не имеющих между собой бытовой связи. На сцене были небольшой станок — по­лусфера, напоминающий детскую ка-чель-качалку, круглый колодец с во­ротом-катушкой, пропеллер настоящего самолета, смонтированный на металли­ческой арматуре, а за всем этим боль­шая темная сетка с запутавшимися фигурными стеклами-звездами. И в этом спектакле большое значение уделялось цвету и свету. Звезды, специально изго­товленные на заводе художественного стекла, в зависимости от настроения и атмосферы сцены светом окрашива­лись в разные цвета, и только одна из них «дышала» красным цветом, как ка­пелька крови,— это была звезда Ма­ленького принца. Сценическое действие связывало между собой такое непри­вычное в то время сочетание, каза­лось бы, несочетаемых предметов.

Художник Е. Лысик, не порывая с живописной традицией, присущей

Стр.36

оперно-балетному искусству, сделал живопись активным, действенным сред­ством театра. Художник часто населяет сцену большими фигурами людей, жи­вописно-графически изображенных на стелах, задниках, кулисах. Создавая многофигурные композиции больших размеров, Лысик иногда как бы умень­шает тем самым фигуры актеров-ис­полнителей, усиливая, если это необхо­димо, трагическое звучание спектаклей.

В балете «Легенда о любви» А. Ме-ликова (Киевский театр оперы и бале­та имени Т. Шевченко, 1967) художник создает стелы с согбенными в скорби фигурами людей на фоне панорамы восточного города.

В балете «Предрассветные огни» («Досв1тш вогш») на музыку В. Кирей-ко, Л. Дычко, М. Скорика по мотивам произведений Леси Украинки, Т. Шев­ченко, И. Франко (Львовский театр имени И. Франко, 1967), на сцене — вы­сокие фигуры женщин. Лысику удается достигнуть в статичной композиции, состоящей из пяти симметрично распо­ложенных фигур, эффекта полета... А в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (Львовский театр имени И. Франко, 1968) Лысик создает на сце­не впечатление безграничного простран­ства, использовав для этого крестооб­разную композицию. Среди мертвяще-холодных колонн-пилонов идет неисто­вая пестрая пляска — смертный бой со шпагами... В конфликт Монтекки и Капулетти втянуты целые толпы людей. Яркие цвета костюмов еще резче под­черкивают общий драматический на­строй картины.

Если в ряде спектаклей-балетов Лысик щедр в изобразительности, то в ба­лете А. Хачатуряна «Спартак» (Львов­ский театр имени И. Франко, 1965) он предельно лаконичен. Художник дово­дит свое решение до символического звучания. Деспотию Рима он сумел зримо противопоставить неудержной стихии восставших рабов. Апофеоз ху­дожественной идеи — красный круг — арена и пылающий в центре большой факел.

...На красном планшете сцены боль­шая с рельефными ликами белая сте­на. Она перемещается. В ней откры­ваются двери и створки, как тайники истории. Сверху над стеной свисают ряды прожекторов-колоколов. В сцено­графическом решении спектакля «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (Одес­ский театр имени А. Иванова, режиссер В. Стрижов, 1972) художник М. Ивницкий отказался от традиционного реше­ния исторической драмы. Создавая де­корации, художник преследовал две цели: передать признаки времени сред­ствами современного театра и найти действенный инструмент для «перели­стывания» событий пьесы.

В 1975 году М. Ивницкий совместно с Г. Товстоноговым работает над спек­таклем «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова в Ленинградском Боль­шом драматическом театре имени Мак­сима Горького.

Художник не отказывается от кон­кретизации места действия и включает в сценографию целые блоки бытовых подробностей. При этом авторы спек­такля идут на откровенную театраль­ность и, пользуясь метафорой, обна­жают ее.

Голый помост из старых бревен... Это сцена на сцене. Это место, на котором будет разыграно представление. Зана­вес в этом спектакле принимает при­чудливые формы. Весь он словно съеживается, подбирается вверх и по­висает над помостом. В хате драпиров­ка-занавес как бы обволакивает кро­вать, превращая жизненную среду пер­сонажей в маленькое теплое гнездо. Ивницкий никогда не отказывался от театральности. Декорации этого худож­ника откровенно играют свои роли, автономно воздействуя на публику.

Стр. 37

Ивницкому нужен фокус в сценическом решении, какая-то неожиданная при­думка, которая вдруг выстреливает.

В спектакле «Забыть Герострата!..» Г. Горина (Одесский театр имени А. Ива­нова, режиссер В. Стрижов, 1973) — смешные «античные» колонны, напо­минающие смятые погашенные сигаре­ты. Колонны эти появляются из упако­вочных ящиков с надписями «Забыть Герострата!..» В таких ящиках театр перевозит декорации, в том числе и эти колонны.

Своеобразным явлением в сезоне 1978/79 года явился спектакль «Сказка для Моники» С. Шальтяниса, Л. Яциня-вичуса, музыка Г. Купрявичуса, постав­ленный на малой, «комнатной сцене» Киевского театра имени Леси Украин­ки. Главными образными элементами сценической среды, ее действенной обо­лочкой стали беленые стены сцены-ком­наты. По сути, сцена — не только под­мостки, но и зрительный зал, так как вдоль одной из стен поставлены ряды кресел для зрителей. Авторы спектакля, молодой режиссер В. Малахов и моло­дой художник В. Карашевский, вклю­чили в сценическое действие всю скром­ную неприкрытую технику этого ин­терьера (несколько планов штанкетов, подъемную башню, прожекторы на штативах). Привнесены только кровать, матрац, ширма, настенные часы, чемо­дан, тележка, гирлянды цветов, кото­рыми украшены штанкеты. Справа, у стены, небольшая группа музыкантов. Пожалуй, и все. Постановщики словно взяли за основу постановочного прин­ципа слова У. Шекспира, что мир — это театр, а люди — актеры в нем. Режиссер выстраивает два сценических мира, две сценические среды. Причем по ходу действия во всех важных сценах мень­шая среда, меньший мир, мир интим­ный, психологический, вынесенный на первый план, ближе к публике, допол­ненный бытовыми подробностями, замкнутый в оболочку узких лучей све­та, в моменты кульминаций, под на­пором действенной энергии как бы разрывает свою оболочку и вливается, перерастает в мир большой, мир откры­того площадного театра. Освещена вся сцена. Мы видим многоплановость пла­стических построений, симультанность сценического действия. Постановщики как бы говорят нам, что нет маленьких жизненных драм и маленьких жизнен­ных трагедий. В каждый момент любое интимное событие может развиться до масштабов всеобщности. Спектакль по­строен на чередовании планов. На со­отношении частного и целого. Причем целое вырастает из частного.

Любовная сцена под лодкой начи­нается на первом плане и в определен­ной мере конкретизирована. В какой-то момент происходит как бы отстранение, исчезают частности, событие обобщает­ся, выходит за рамки случая, стано­вится почти глобальным, Роландас и Моника, похоже, утратили свои кон­кретные имена, стали обобщенными об­разами, героями большого масштаба. Это уже Он и Она.

Если в первой части сцены в образ­ную структуру включена малая деталь (актеры играют с одним цветком и на­ходятся в узком луче света), то во второй части этой сцены актеры взаи­модействуют с гирляндами развешен­ных на штанкетах цветов и вся сцена освещена множеством лучей. Немногие находящиеся на сцене бытовые детали во взаимодействии с актером утрачи­вают прозаичность. В сцене «Сновиде­ния Роландаса» простая невзрачная ширма, наспех затянутая белой бума­гой, превращается в белые крылья, когда к ней прислоняется спиной оде­тая в легкое длинное белое платье Моника. Но крылья манят и Роландаса. Когда ему путем обмана удается занять место Моники, мы видим, что крыльев уже нет. Они читались только в связи

Стр. 38

с белым воздушным платьем девушки. Камерность представления способствует более интимному, более глубокому вос­приятию действия и делает публику соучастником событий. Опыт создания на Украине «комнатного театра» стал явно положительным явлением.

Выдающееся явление в зарубежной сценографии — творчество чехословац­кого художника театра И. Свободы. О нем издана в СССР книга В. Березки-па «Театр Йозефа Свободы», в которой автор прослеживает весь творческий путь замечательного художника.

И. Свободе свойственно философское постижение пластики пространства. Образный язык художника лаконичен и поэтичен, он поэтизирует театр, обла­дая при этом аналитическим умом уче­ного. Знание сценической техники, точ­ность расчетов дают возможность Сво­боде производить различные, иногда в одно мгновение, пластические транс­формации пространства на глазах у зрителей. Изменение пластики сцены всегда органично связано со сцениче­ским действием и пластикой актеров.

В спектакле «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (Пражский Национальный театр, 1963) Свобода разработал слож­ную партитуру кинетической трансфор­мации декораций. Пластические изме­нения сценического пространства логи­чески вытекают одно из другого, уси­ливая напряженность действия.

Свобода создает две главные игровые площадки, дающие возможность парал­лельного действия: вверху и внизу. Об­разную динамику сценографии шекспи­ровского спектакля Свобода строит на четырех подвижных створках-стенках и парящей в воздухе ренессансной ар­каде. Стенки-створки способны диафраг­мировать пространство и перекрывать зеркало сцены полностью. На планшете сцены художник создает ритм ступенчатых станков. С авансцены направо вниз ведет лестница, отделенная от сцены стеной, поднимающейся на лю­бой уровень. По этой стене пробирается на свидание к Джульетте Ромео. Слева из-под планшета сцены появляется куб, который в спектакле служит и фон­таном, и парапетом, и ложем, и гроб­ницей. Сценическое пространство замы­кается черным бархатом. Все пластиче­ские формы оклеены светлой фактурной тканью теплого цвета песчаника.

Свобода — зодчий и конструктор сцены, он создает сложные подвижные и видоизменяющиеся архитектурные формы и геометрические объемы, раз­рабатывает сложные светопартитуры, открывает новые возможности включе­ния сценического света в образные структуры спектаклей, соединяет воз­можности театра и кино, плодотворно использует проекции, осваивает голо­графию и т. д.

В «Царе Эдипе» Софокла (Пражский Национальный театр, 1963) — гигант­ская лестница, символизирующая дра­матизм восхождения и трагедию паде­ния. В спектакле по пьесе братьев Чапеков «Из жизни насекомых» (Праж­ский Национальный театр, режиссер М. Махачек, 1965) зритель видит персо­нажей, лежащих на полу, в фантасма­горическом отражении зеркала. И, нако­нец, полиэкран Свободы — ЭКСПО-58 — отражение целого мира, движущегося, думающего, творящего и разрушающего. Это мир, увиденный миллионами чело­веческих глаз, это многомиллионный мир, увиденный одним человеком...

Л. Выходил в своих сценографиче­ских решениях стремится к тому, чтобы проблему спектакля сделать глобальной. Он сочетает символику с элементами быта, точно отбирая необходимые для образного построения предметы. Не от­казывается художник и от плоскостной изобразительности на заднике, которая необычайно активна в его образной

Стр. 39

системе. Сценография Л. Выходила пре­дельно лаконична и проста.

Традиции современных сценографов ГДР в большей мере связаны со шко­лой «Берлинского ансамбля» Б. Брехта.

Брехт активно внедрял в творчество эпического театра «эффект очуждения», цель которого — так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его (см.: Б. Брехт. Театр. Т. 5/2. М., «Ис­кусство», 1965, с. 108). Брехт убирает такш называемую условную четвертую стену, отделяющую сцену и актеров от публики в зрительном зале. Тем самым он снимает иллюзию действительности происходящих на сцене событий и осво­бождает актеров от полного перевопло­щения. Таким образом, актер наблю­дает за своими движениями, поступка­ми, дает им оценку, входит в свобод­ный контакт с публикой. Переживания своего персонажа, в которого актер по необходимости частично перевоплощает­ся, он должен выразить внешними при­емами. Поступки своего персонажа актер относит как бы к прошлому, а о своем персонаже высказывается как о третьем лице, цитируя текст роли и комментируя его. Позиция актера «является социально-критической». Ак­тер брехтовского театра должен рас­сматривать свою роль, как историк ми­нувшие события, то есть сохранять определенную «дистанцию по отноше­нию к событиям и позициям людей в прошлом» (см.: Б. Брехт. Театр. Т. 5/2, с. 107—108).

Аналогичные требования в творче­ском подходе к драматургическому ма­териалу предъявлял Брехт сценогра­фам, которых называл «строителями сцены». В сценических построениях должны найти отражение отношение художника к происходящим событиям, его сегодняшняя классовая жизненная полиция. Для режиссера и драматурга Брехта и для художников, разделяв­ших его взгляды, было важно, чтобы

декорации не создавали иллюзию прав­ды, иллюзию подлинного места дей­ствия, а являлись отражением сложных общественных процессов, происходящих в мире.

В подвижности элементов декораций Брехт видит признаки изменений обще­ственных процессов. Каждый элемент декорации должен играть свою важную роль и самостоятельно, и вступая в тес­ное взаимодействие с актером.

Большое значение Брехт придает отдельному предмету на сцене. Пред­мет должен быть достоверным. Мате­риал, из которого он изготовлен, необ­ходимо точно выбрать.

Мизансценирование, пластику акте­ров Брехт считал неотъемлемой частью сценографии. Художники театра Брех­та решали сложные задачи размеще­ния актеров в сценическом простран­стве в каждом значительном эпизоде. В эскизах к сценам художники тща­тельно рисовали мизансцены, не срисо­вывая их, а сочиняя. Важные события пьесы, изображенные на эскизах ху­дожниками, помогали актерам и режис­серу в работе.

Брехт считал, что художник должен работать над своим решением парал­лельно с актерами, то есть весь репе­тиционный период и весь период вы­пуска спектакля — все время экспери­ментировать, уточнять и совершенство­вать декорации, костюмы, реквизиты. Декорации должны быть найденными настолько точно, чтобы они постоянно обыгрывались актерами во время сце­нической жизни. Очужденность долж­на чувствоваться в отборе деталей и их моделировке, в их взаимоотношениях между собой и с актерами.

Поэтому художники театра всегда чувствовали себя сорежиссерами спек­таклей, декорации к которым они соз­давали.

В «Берлинском ансамбле», как глав­ной кузнице современной немецкой сце-

Стр.40

нографии, активно работали художники К. Неер, Т. Отто, Г. Килгер, К. фон Ап-пен. С художниками Г. Отто и Г. Кил-гером в 1949 году Б. Брехт ставил спектакль «Матушка Кураж и ее дети», а с К. Неером — «Господина Пунтилу и его слугу Матти» в том же году.

Главным действенным и динамиче­ским элементом декорации в «Матушке Кураж» был фургон. По ходу действия на сцене возникали дополнительные де­тали для конкретизации места действия (дерево, забор, часть дома).

Огромный дубовый стол, напомина­ющий игральные столы, стал как бы второй сценой на сцене. К нему, как к главному элементу декорации спек­такля, подбавлялись другие детали, уточняющие и дополняющие образ сцены или эпизода (вешалка-фонарь, стулья).

К. фон Аппен в спектакле «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта («Бер­линский ансамбль», режиссер Б. Бессон, 1957) создает оболочку сценической среды из гаяетттого текста, напечатан­ного на белом радиусе. На фон мелкого текста накладываются крупным шриф­том газетные аншлаги. Уже этот прием направляет эмоции и ассоциации зри­телей в русло откровенной публици­стичности, придавая актуальность про­исходящему на сцене. К. фон Аппен пользуется настоящими вещами и кон­структивными элементами (большая металлическая решетка, за которой происходит действие, металлическая лестница с площадкой, уводящей за правый портал сцены). В этом спектак­ле, как и в других постановках «Бер­линского ансамбля», часть заменяет целое. Художник дает пищу фантазии зрителя, но дает и конкретное направ­ление восприятия, воображения и мыш­ления.

К. фон Аппену принадлежат многие сценографические решения в брехтов-ском театре. Это и «Кавказский мело-

вой круг» Б. Брехта (1954), и «Опти­мистическая трагедия» В. Вишневского (1958), и «Карьера Артуро Уи» Б. Брех­та (1959), «Трехгрошевая опера» Б. Брехта (1960), «Кориолан» У. Шекс­пира (1964) и многие другие.

В «Кориолане» К. фон Аппен соз­дает сколоченную из бревен башню крепостной стены с открывающимися вверх воротами. Башня двигается, вы­езжая вперед и отъезжая в глубь сце­ны. Важными элементами сценографии являются достоверные щиты, мечи, ко­стюмы, штандарты.

В «Днях коммуны» Б. Брехта (1962) К. фон Аппен на фоне городского вида строит два пилона — фрагменты фаса­дов домов, между которыми помещает транспарант, извещающий, что действие происходит в Париже, и дату каждого дня жизни Коммуны. На сцене из раз­личных предметов сооружена настоя­щая баррикада, на которой и происхо­дит действие.

Художник Г. Килгер в спектакле по пьесе Аристофана (переделка П. Хак-са) «Свобода» (Берлин, Немецкий театр, режиссер Б. Бессон, 1962) использует принцип наивной сценографии антич­ного и мистериального театров. Худож­ник создает откровенно игровой театр, обнажая технику перемещения элемен­тов декорации. На глазах у зрителей на тросах перемещаются облака, солн­це, стена, «летает» жук с сидящим на нем актером.

Известный польский живописец, ху­дожник театра и режиссер Т. Кантор продолжает свои эксперименты в соз­данном им в Кракове в 1955 году театре «Крико 2».

Кантор конструирует в основном спектакли пластического действия, свя­зывая свои эксперименты с поисками изобразительного искусства. Т. Кантор, как и И. Шайна, пришел к театру от решения вопросов образного формиро­вания пространства, окружающего че

Стр. 41

ловека. Причем образное пространство рассматривается как проблема про­странства социального. Кантор ищет связи между человеком и вещным ми­ром.,. Предметы находятся в действен­ном конфликте с человеком-персо­нажем.

Художник в равной мере заботится о пластике актеров и пластике овеще­ствленной среды. Действия актеров-персонажей тесно связаны с предметами (вещами), йоторые заполняют неболь­шое пространство, ограниченное стена­ми кирпичной и каменной кладки. Актеры постоянно взаимодействуют с реквизитом, мебелью, манекенами.

По мнению Кантора, искусство должно вникать в сложные жизненные процессы. Его театр — это новые фор­мы перехода пластики, искусства изоб­разительного в сценическое.

Для многих польских художников театра свойственно архитектурное про­ектирование сценического пространст­ва. Среди интереснейших работ заслу­живают внимания декорации Я. Косин-ского, который по-своему интерпрети­рует текст пьесы, находя своеобразный пластический язык для выражения дра­матургического материала на сцене. Декорациям художника присущ функ­ционализм.

В «Царе Эдипе» И. Стравинского (Варшавский оперный театр, 1962) Ко-синский использует в своих поисках сценографического решения принципы античного театра. Он создает заднюю декоративную стену с элементами архи­тектуры на металлической арматурной сетке. Хор располагается на сидениях, являющихся как бы частью амфитеатра.

В неосуществленной постановке «Волшебной флейты» В.-А. Моцарта (1965) Косинский ищет ритмические построения плоскостей и извивающих­ся лестничных маршей, которые яви­лись бы материальной интерпретацией музыки. Вершиной композиционного

построения спектакля должна была стать пирамида с ярко освещенным входом.

На мотивах и принципах народного искусства основывается в своем творче­стве художник А. Стопка. Влияние на­родного искусства вообще присуще творчеству многих польских художни­ков театра. А. Стопка использует в сце­нографии мотивы шопок (вертепов), на­родной архитектуры, народной скульп­туры. В спектаклях, поставленных в плане народного театра, с присущими ему элементами комизма и примити­визма, художник использует двухъярус­ную деревянную конструкцию. Актеры по характеру игры несколько напоми­нают кукольных персонажей народного театра.

И. Шайну волнует проблема ответ­ственности человека за судьбу челове­чества. Руководитель варшавского теат­ра «Студио», режиссер и художник Шайна использует на сцене подлинные вещи, уже имеющие свою сложную и трудную биографию (фотодокументы, старые автокамеры, изношенная обувь, погнутые железные трубы, оконные рамы, бочки, манекены и пр.). Это по­могает художнику создавать на сцене подлинную атмосферу кошмаров и ужа­сов войны, предостерегая человечество от новых трагедий. «Кому, как не Шай-не, чья молодость прошла в Бухенваль-де и Освенциме, выступить беспощад­ным и живым летописцем времени, полного смерти, тлена и самого изувер­ского истребления людей. Реминисцен­ция лагерных кошмаров — тела, изуве­ченные голодом и издевательствами, колючие проволочные решетки, слепя­щие прожектора — живут в десятках композиций Шайны. Они оживают на сцене, оживают даже в спектакле, ко­торый, казалось бы, чужд вечно пылаю­щей памяти о прошлом»,— пишет Е. Луцкая (см.: «Декоративное искус­ство», 1973, № 12, с. 36).

Стр. 42

В спектакле «Виткацы» Ц. Норвида по мотивам пьес С. Виткевича (Варша­ва, театр «Студио») постановщик оку­нает своих актеров-персонажей в атмо­сферу концлагеря. Звуковой ряд — лай собак, треск автоматов, вой сирен — подчеркивает документальность проис­ходящего. Атмосфера ужаса усиливает­ся подвешенными вниз головой огром­ными манекенами, большими белыми эмалированными мисками, расставлен­ными на планшете сцены.

В спектакле по пьесе В. Маяковско­го «Баня» (Краков, Старый театр, 1967) Шайна трансформирует сцениче­скую среду при помощи выдвигающих­ся из стен ящиков и ящичков, а также открывающихся проемов, из которых появляются на разных высотах актеры-персонажи. Отрицательных персонажей постановщик одевает в ватные стеганые комбинезоны, длинные меховые шубы и пр. Все они в масках-черепах и с зон­тами. Положительные персонажи — в одеждах рабочих.

В 1974 году И. Шайна поставил спектакль «Данте», инсценировав «Бо­жественную комедию». Сверху, с колос­ников, художник опускает из глубины сцены белое полотнище и по планшету сцены прокладывает его к авансцене. В опущенной сверху части полотна про­резан выход. Реквизит — настоящие предметы. Персонажи наполовину об­нажены. Одежды на всех белые, как само полотнище.

Сложные задачи изучения творче­ской техники актера и исследования связи «актер — зритель» ставит перед собой театр-лаборатория Е. Гротовского «13 рядов». Е. Гротовский организовал свой «убогий» театр в знак протеста против"«богатого» театра, неотъемлемой частью которого является театрально-декорационное искусство.

Хотя и сложилось мнение, что Гро­товский не прибегает к сценографии, но оно ошибочно. В каждом спектакле

«комнатного театра» Е. Гротовского по-разному и весьма целесообразно ре­шается пространство, создаются стан­ки, костюмы, свет. Многому в решении сценического пространства театра спо­собствовал архитектор Е. Гуравский, занимавшийся композиционным реше­нием зала (в этом театре действие про­исходит в центре зрительного зала). Художник В. Кригер проектирует ко­стюмы для выступлений театра-лабора­тории. Зрители иногда сидят на спе­циально приподнятых скамьях и смот­рят на происходящее сверху, иногда располагаются по периметру вдоль станков.

Размышления, споры и восторги вы­зывает творчество П. Брука. Своей по­становкой «Короля Лира» (Королевский Шекспировский театр, 1962) он предла­гает серию знаков-намеков, побуждая зрителей к мысленной реконструкции целого и к глубокому проникновению в сущность стремительно разворачива­ющихся на сцене событий. Брук-худож­ник соревнуется в лаконичности с Бру­ком-режиссером. Он ищет соотношения фигуры актера-персонажа со сцениче­ской средой. Постановщик обнажает черное пространство огромной сцены. В этой пустоте почти ничего нет. Но только почти. По бокам две панели. Сверху свисают прямоугольные листы железа. Виднеется деревянная грубо сколоченная мебель. Предметный мир сцены доведен до предельного лакониз­ма своей отобранностью и значимостью в действенной основе спектакля. Дере­вянная мебель — явление на сцене при­вычное. Но в данном случае она. не адресована к образцам средневекового быта, а как бы вырвана из привычных бытовых связей и приобретает симво­лическую значимость.

Листы жести в необходимые момен­ты надвигались на персонажей, вызы­вая психологическое ощущение страха. Прикрепленные к листам

Стр. 43

электромоторы создавали вибрацию жести, грохот и гул. В сцене бури ржавое железо рас­качивается и гремит, грохотом своим соревнуясь с яркими вспышками мол­ний. Но весь этот грохот перекрывает протяжный почти животный крик Лира — П. Скофилда.

В своем спектакле Брук ищет и на­ходит нити, которые связывают сцену со зрительным залом. Он стремится к действенному объединению сцены и зрительного зала и достигает этого через предметный мир сцены, ощути­мость фактур, актуализацию костюмов, лишает «зрителя последнего эмоцио­нального убежища». В то же время Брук включает свет в зрительном зале и в конце некоторых сцен, когда дей­ствие еще продолжается (см.: Ю. Кова­лев. Пол Скофилд. Л., «Искусство», 1970, с. 153).

Спектакль П. Брука дал новый ка­чественный толчок эстетическому освое­нию сценического пространства.

Французская сценография разви­вается сегодня сложно и противоречиво. С одной стороны — это продолжение давно установившихся традиций нацио­нальных театров типа «Комеди Франсез». С другой — поиски новых путей.

Интересным явлением во Франции является театр, работающий вне стен специального театрального здания. Речь идет о «Театре Солнца», которым руко­водит А. Мнушкина. Задачи этого театра — установление максимума взаимопонимания с публикой и приближения театра к проблемам современной жиз­ни. «Театр Солнца» синтезирует эсте­тику и принципы античного театра, китайского и итальянского театра ма­сок, средневекового французского теат­ра. Мнушкина противопоставляет прин­ципы своего театра официальному театру. Театр играет в здании бывшего порохового склада. Внутреннее поме­щение состоит из нефов с «кратерами», по склонам которых размещается публика. Действие происходит на дне «кра­тера».

В спектакле «Золотой век» актеры имеют возможность непосредственного общения с публикой. Специальной све­товой аппаратуры нет. Театр пользуется нижними подсветами, открыто расстав­ленными перед сидящей на полу пуб­ликой.

О непрерывном желании обновления театральных и сценографических при­емов свидетельствуют поиски нидер­ландской театральной студии «Скара­беи». Творчество «Скарабеев» — своего рода коллаж, состоящий из разных сла­гаемых театрального искусства. Они используют всевозможные комбинации проекций и предметов, изобретают но­вые формы и фактуры костюмов, в том числе и деревянных.

Вот один из «фокусов» «Скарабеев». Персонажи в вязаных светлых костю­мах на фоне черного бархата. Затем появляется вязаный задник-фон, на ко­тором актеры выглядят нарисованными. Нитка начинает тянуться вверх, и зад­ник распускается, как вязаный шерстя­ной платок. Распускается и распускает­ся, уровень задника уже достиг голов персонажей. И... о ужас! Неумолимая нитка все тянется вверх! Вместе с зад­ником постепенно исчезают и «распле­тенные» люди.

Бельгийский сценограф О. Стребл ищет новые пластические формы для театра-лаборатории Вициналь. Он соз­дал, например, синие скульптуры-деко­рации из полистирола, форма которых замкнута, но имеет специальные выре­зы для выходов актеров. Сценография Стребла имеет довольно абстрактный дизайнерский характер. Для его скульп­тур-декораций характерна плавность и закругленность форм.

Мексиканец А. Лупа в «Принце Гомбургском» Г. фон Клейста помещает персонажей на дно глубокого резервуа­ра овальной формы. Резервуар похож

Стр. 44

на белую, собранную из поперечных полос ванну с плоским дном. Над глубо­кой сценой висит металлический шар. Публика рассаживается сверху, у края сцены-резервуара.

Последователи известных художни­ков театра США Р. Эд. Джонса и Н. Бел-Гедеса утратили в общем инициативу новаторства. Мир их художественных интересов стал значительно мельче, об­мельчала и масштабность замыслов. Из многочисленной армии художников театра США можно выделить Д. Энсле-гера, Б. Аронсона, Д. Мильзинера, Минг Чо-ли, Г. Бея, Р. Тейлора, К. Луеделла, Р. Йодиса, Д. Шмидта.

Д. Шмидт в «Макбете» У. Шекспира (1973) раздвигает стену, и она «оска­ливается» огромными зубьями пил с левой и правой стороны, напоминая ка­кую-то роковую пасть неумолимого чудовища. А в пространстве за этими зубьями повисает шар луны с проеци­руемой на него частью лица. Р. Йодис к опере Э. Блоча «Макбет» (Нью-Йорк, 1973) создает какой-то фантастический котлован, в который опускает персона­жей трагедии. Минг Чо-ли в «Борисе Годунове» М. Мусоргского (Метрополи­тен-опера, Нью-Йорк, 1974) на первом плане сколачивает бревенчатые вышки-леса, связанные с длинным помостом, ведущим в глубь сцены, к входу в со­бор. Замыкающая оболочка набрана из большого количества икон. Г. Бей в спектакле «Человек из Ламанчи» Д. Вас-сермана и Д. Дэриона (Нью-Йорк, 1965) опускает с колосников длинную лест­ницу, соединяя вход с высокой ареной, на которой разыгрывается действие. И лестница, и тяжелые цепи, и сам игровой помост задуманы автором как некие символы. Р. Тейлор стремится к созданию сложной конструкции с большим количеством переходов и лест­ниц на фоне кирпичной стены (Нью-Йорк, 1973), а Б. Аронсон конструирует разновысокие металлические станки и

населяет сцену абстрактными и деко­ративными фигурами.

Художник К.-Э. Херрман (ФРГ) на­селил сцену в спектакле «Дачники» М. Горького (режиссер П. Штайн) на­стоящими березами, цветами. На план­шет сцены он насыпал землю и торф, по которым ходят персонажи. В необ­ходимой авторам спектакля компози­ции расставлена настоящая мебель. Херрман, как и другие художники теат­ра в разных странах, продолжает экспе­рименты с натуральным предметным миром на сцене. Он стремится оживить сценическое пространство качественно новыми связями предметов.

В «Пер Гюнте» Г. Ибсена (Берлин, режиссер П. Штайн, 1971/72) Херрман выносит действие в зрительный зал, выстраивая подобие хоккейного поля. Зритель отгорожен от белого поля дей­ствия деревянными бортами, а сцена закрыта белым экраном.

Как и многие другие художники, увлечен разработкой белого простран­ства А. Фрейер. Он использует эмо­ционально-психологическое воздействие как белого цвета, так и формы белого пространства на публику.

Сложными путями развивается со­временная сценография Японии. Ху­дожники японского театра ищут точки соприкосновения сегодняшних теат­ральных идей с эстетикой традиционно­го японского театра, оказавшего значи­тельное влияние на работу многих европейских режиссеров и художников. В свою очередь японский театр ищет контактов с европейским театром.

Поиски эти достаточно разнообраз­ны и у разных художников преломля­ются по-своему. Среди японских худож­ников театра, активно работающих в области сценографии, можно назвать С. Асакуру, К. Канамори, И. Такаду, С. Кавамори.

В работах некоторых японских ху­дожников есть тяготение к

Стр. 45

скульптурности в решении декораций и костю­мов. Так, например, С. Кавамори соз­дает костюмы из поролона, придавая им некоторую статичность и монумен­тальность.

В своих работах, которые близки такому течению в искусстве, как физиологизм, И. Такада либо ищет истоки образности в древневосточной ритуаль­ной пластике, либо пытается по-фрейдистски толковать произведения Шекс­пира. Возможно, Такада отталкивается в своих поисках не только от древнево­сточной, но и от древнегреческой тра­диции театрализации праздников Дио­нисия. Декорации Такады монтируются на кругу, а публика размещается по периметру зрительного зала.

С. Асакура находит пластическое решение пространства через трансфор­мацию легкой белой ткани. Для танце­вального ансамбля художница подве­шивает на тросах ткань, по ходу пред­ставления изменяя ее конфигурацию и цвет. Как бы давая ключ к ассоциа­тивному пониманию замысла, на заднем фоне Асакура выстраивает ритм летя­щих лебедей.

Следует также отметить, что в Че­хословакии, Польше, Германии, Фин­ляндии, Италии становятся традицион­ными спектакли вне специальных теат­ральных зданий. Так, на сцене откры­того паркового театра в Крмлове был показан спектакль «Много шума из ничего» У. Шекспира. Зрительный зал театра вращается, а фоном-панорамой является сама природа. В замке в Карлштейне летом идет спектакль «Ночь на Карлштейне» Я. Врхлицкого. Сюжет спектакля основан на народной легенде, а события развиваются именно в этом месте. Сценической средой спектакля стала архитектура старинного замка. В Венгрии в последние годы тоже идут спектакли вне театральных зданий. В постановке И. Мислаи идет спектакль «Король Иштван» К. Коша (Летний

театр Дюлайского замка, 1971). На кир­пичные стены замка навесили щиты и мечи, горят свечи в больших желез­ных канделябрах, на полу стоит длин­ный деревянный средневековый стол и табуреты. В разные моменты сцениче­ского действия «играют» то одни, то другие предметы.

Мы остановились на открытиях и поисках в области сценографии, кото­рые в глобальных масштабах питают творческую мысль художников и ре­жиссеров сегодня и, может быть, во многом явятся живительной основой театра завтрашнего.

В своей книге «Театр Йозефа Сво­боды» В. Березкин выделяет три этапа исторической эволюции сценографии.

«Первый этап — от зарождения теат­ра, от античности до того времени (в Италии — XVI век, во Франции, Ис­пании, Англии — XVII век), когда сценические представления ушли с город­ских площадей и улиц в театральные здания.

Второй этап — до начала XX века — захватывает тот период, когда сцено­графия приняла облик декорационного искусства и, развиваясь в его формах, достигла своего блестящего расцвета в русском предреволюционном театре.

И, наконец, третий период обозна­чается, как уже говорилось, в начале XX века, продолжается до сегодняшне­го дня и в современном театре набирает высоту и силу...» (В. Березкин. Театр И. Свободы, с. 11).

Сразу скажем, что заманчивая си­стема деления эволюции сценографии на три этапа и, главное, содержание этой системы требуют определенных уточнений.

Дело в том, что понятия «сценогра­фия» и «театрально-декорационное ис­кусство» взаимно незаменяемы, равно как и не идентичны их содержания.

У многих специалистов театра сло­жилось мнение, что сценография — это

Стр. 46

просто новое, модное название, которым окрестили театрально-декорационное искусство, чтобы подчеркнуть его со­временные тенденции. Но следует их разочаровать, и вот почему. Дело тут вовсе не в названии, суть в содержании понятия того или иного вида изобрази­тельного театрального искусства. Пусть сначала многих пугало это незнакомое слово «сценография», пришедшее непо­средственно к нам из Польши и Чехо­словакии. Но оно было охотно воспри­нято сторонниками живого действенно-игрового театра. Им охотно стали поль­зоваться художники театра, режиссеры, критики. Могло возникнуть и другое слово, обозначающее интересующее нас понятие. Этот новый для нас термин помогает, по сути, выделить эту спе­цифическую деятельность, указать на ее отличие от театрально-декорацион­ного искусства вообще. Кстати сказать, не каждый художник театра — сцено­граф. Художник театра может зани­маться и театральной живописью, и театральной графикой. В таком слу­чае он не будет называться сценогра­фом, потому что это название уже опре­деляемого рода деятельности.

Почему возникла необходимость об­щий процесс развития искусства ху­дожника театра разделить на два вида: театрально-декорационное искусство и сценографию? Да потому, что задачи, стоящие перед каждым из этих двух изобразительных искусств театра, и средства их реализации принципиаль­но различны.

Основная задача театрально-декора­ционного искусства — создание иллю­зорной системы, вызывающей в созна­нии зрителя образы места и времени действия. Как правило, система эта сохраняет привычную бытовую связь явлений, что часто приводит к жизне-подобию, натурализму, иллюстратив­ности, стереотипности мышления. Театрально-декорационное искусство

во многом зависело и зависит от тради­ций и техники станковой живописи; трансформации, которые мы наблю­даем в этом виде искусства, также, как правило, зависят от изменения сти­лей и методов станковой живописи.

Сценография не является и не может являться результатом эволюции теат­рально-декорационного искусства. Из истории развития античного театра можно понять, что театрально-декора­ционное искусство зародилось в лоне сценографии, (К примеру, взять те пе­риоды древнегреческого и древнерим­ского театра, когда появляются живо­писные элементы декораций на холстах и дощатых щитах).

Что касается второго этапа, «когда сценография приняла облик декораци­онного искусства», то здесь также тре­буются уточнения. Да, действительно со времен эпохи Возрождения и до начала нашего века бурно развивалось теат­рально-декорационное искусство в жест­ких рамках сцены-коробки. Но можно вспомнить театры, жпвтпие в этот же период, творчество которых продолжа­ло традиции игровой стихии народного искусства представления. Это и шекспи­ровский театр, и итальянский народный театр комедии, и традиционные китай­ский и японский театры, и множество бродячих театров мимов, скоморохов... Эти театры не брали на вооружение театрально-декорационное искусство в традиционном смысле этого понятия.

Вернее было бы считать, что сцено­графия и театрально-декорационное ис­кусство с древнейших времен развива­ются параллельно. Развитие это про­должается сегодня и будет продол­жаться в будущем. Обогащая друг друга, эти два вида искусства театра часто находят точки соприкосновения, балансируя то в одну, то в другую сторону.

Что же мы понимаем под словом «сценография»?

Стр. 47

*Сценография — это специфический, действенно-изобразительный вид ис­кусства, представляющий собой образ­ное пластическое решение сценического пространства средствами предметной среды, света, кинетики, костюмов и гримом и предполагающий смысловое и фи­зическое взаимодействие с актером-персонажем.*

Сценографию можно воспринимать и как динамическую образную систе­му, состоящую из функциональных соотношений предметов, вещей, света. Сценография как образная система состоит из следующих слагаемых:

1. Сценическая среда (предметный мир сцены).

1. Сценический свет (в том числе все виды светопроекций).
2. Сценическая кинетика.
3. Сценический костюм и грим.

Понятно, что такое разделение сце­нографии на слагаемые условно, но де­лаем мы это разделение умышленно: для удобства в дальнейшем рассмотреть процесс создания сценографических ре­шений. Все перечисленные слагаемые сценографии как системы являются важными выразительными средствами и материалом сценографии. Сцениче­ская среда как предметный мир сцены составляет главную материальную, фи­зически ощутимую часть сценографии. Материалом сценической среды могут быть любые предметы, вещи, в том числе архитектура и оборудование сцены.

Сценический свет неосязаем, но мы его прекрасно воспринимаем визуаль­но. Визуально ощущаем его фактуру, плотность, цвет. Без сценического осве­щения (если спектакль идет в закрытом помещении) не состоится спектакль. Мы не увидим ни декораций, ни акте­ров. Кроме того, декорациями может стать сам сценический свет в разном его качестве. Под кинетикой мы подра­зумеваем все возможности сценических

перемещений при помощи технических приспособлений.

Сценический костюм и грим и как элементы материальной культуры, и как цветовое пятно (цветовое решение) имеют непосредственное отношение к общему сценографическому решению.

Есть три основных выразительных средства сценографии, от которых в большинстве своем зависят четыре уже перечисленных.

Первое — сценическое пространство.

Оно может быть разным: большим и малым, замкнутым (типа сцена-ко­робка) или раскрепощенным (на пло­щади, на поляне, в парке и т. д.). Мо­жет быть различной и форма сцениче­ского пространства. По отношению к сценографии спектакля сценическое пространство есть объективной дан­ностью и потому оказывает влияние на построение образной структуры. Сцено­графия решается в данном простран­стве.

Сценическое пространство есть вели­чина постоянная и определенная архи­тектурой данного театрального здания. Если же сценическое пространство вы­несено за пределы театрального зда­ния, то оно будет определено особен­ностями местности.

Для работы актеров режиссером и художником может быть отведена определенная часть сценического про­странства, которая называется игровым сценическим пространством. Игровое сценическое пространство зависит от сценографии спектакля. Может слу­читься, что сценография заняла все сценическое пространство, и все это пространство игровое, то есть пласти­чески освоенное актерами.

Но игровое пространство может со­ставлять только часть пространства, определенного сценографическим реше­нием. Не так часты случаи, когда игровое сценическое пространство вы­носится еще и в зрительный зал, или

Стр. 48

только в зрительный зал, а зритель находится на сцене.

Второе — время.

Имеется в виду дсйственно-динамическое развитие сценографии во время сценического действия спектакля. По сути, это время эмоционально-психоло­гического воздействия сценографии на реципиента.

Третье — внутренняя динамика.

Это динамическая сила воздействия сценографии (ее составляющих) на ре­ципиента в единицу сценического вре­мени, но не за счет внешнего переме­щения предметов или света в сцениче­ском пространстве.

Почему сценографию называют спе­цифическим видом изобразительного искусства?

Во-первых, потому, что сценография синтезировала в себе язык разных ис­кусств. Живопись, скульптура, графика, архитектура, по-разному преломляясь, находят место в сценографии, подчи­няясь действенной природе и эстетике театра.

Во-вторых, сценография синтезирует законы разных искусств применительно к природе театра.

В-третьих, сценография пользуется всеми достижениями техники и свето­техники, включая самые новейшие, причем техника становится даже от­кровенно неотъемлемой частью образ­ной структуры.

В-четвертых, сценография в отличие от других видов изобразительных ис­кусств живет и развивается в сцениче­ском пространстве и во времени сцени­ческого действия.

В-пятых, сценография — подвижная, действенно-динамическая структура.

То, что мы воспринимаем сценогра­фию визуально, и то, что она вобрала в себя изобразительные искусства, дает нам основание считать ее искусством изобразительным.

В основе сценографии лежит действенная природа театра. Конфликт является главной пружиной сцениче­ского действия, а борющиеся сторо­ны — два полюса, создающие напря­женность сценического действия.

Сценография как неотъемлемая важ­ная часть спектакля призвана не только усиливать, но и по-своему реализовы­вать конфликт спектакля, тем самым усиливая действенность спектакля. До­стигается это построением конфликта внутри сценографии. Конфликт внутри сценографии качественно отличается от конфликта драматургического.

Если в драматургии происходит столкновение людей и идей, то в сцено­графии физической борьбы, борьбы идей между определенными предметами или группами предметов, как мы понимаем, быть не может. В этом сложность и специфичность построения сценографи­ческого конфликта, без которого не может состояться сценография.

Конфликт в сценографии — сложное действенное явление, возникающее в результате несовместимости при соот­ношении реципиентом качественных показателей и функциональных значе­ний всех ее элементов. Конфликт в сценографии — категория эстетическая. Он отражает сложные общественные про­тиворечия. Некоторые аспекты построе­ния конфликта в сценографии будут рассмотрены отдельно в дальнейшем изложении.

Активный, живой театр, жилами ко­торого является действенность, не мо­жет ограничиваться бездейственными декорациями.

Причем тенденция такого театра иметь свои, действенные декорации не нова. История развития театра тому свидетель. Действенный современный театр призван активизировать участие публики в происходящем на сцепе. Без активного эмоционально-психологиче­ского включения публики в сценическое действие современный театр жить не

Стр. 49

может. Для активизации и заинтересо­ванности публики в происходящем на сцене театру необходим еще один ин­струмент воздействия — сценография. Ценность этого инструмента в том, что он в равной степени способен активи­зировать сценическую жизнь актеров и включенную в действенную структу­ру спектакля публику в театральном зрительном зале.

Влияние двух видов изобразитель­ного искусства театра (сценографии и театрально-декорационного искусства) друг на друга неизбежно. И в разные периоды оно превалирует то в одну, то в другую сторону.

И тем не менее, в силу всех выше перечисленных свойств и качеств каждого из них, они принципиально раз­нятся.

Сценография прошла долгий путь развития, накопив огромный опыт сце­нической жизни. Завтра ей предстоит искать новые пути для движения впе­ред. Пытаясь разобраться в сложных процессах, происходящих в сценогра­фии последних десятилетий, мы снова и снова перебираем в памяти те важ­ные вехи истории театра, без которых не могла бы состояться сценография дня сегодняшнего и немыслима сцено­графия дня завтрашнего.

Чтобы понять, как бурно может раз­виваться река в будущем, необходимо изучить ее истоки и постичь их потен­циальную жизненную силу.

Стр. 50

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

*Глава вторая, из которой читатель узнает,*

*как желание поставить*

*пьесу приводит режиссера*

*к художнику (или наоборот)*

*и при каких условиях*

*возникает - необходимое*

*творческое содружество*

...Защитники Британской республи­ки на юге Украины стояли насмерть. Сожжено дотла все село. Местность простреливается со всех сторон. Ника­кого укрытия. Никакого убежища. Но надо стоять до конца, чтобы защитить навоеванную свободу!

Речь идет о пьесе Ю. Яновского «Дума о Британке», для работы над которой меня пригласил главный ре­жиссер Московского театра имени Ил. Маяковского Андрей Александрович Гончаров.

- Есть у меня некоторые мысли по поводу этой вещи,— сказал он.— Пока ничего конкретного, но ощущаю, что Должен быть зной... Раскаленная зем­ли. Это же юг Украины. Село сожжено... Ничего не осталось... Пули свистят... И люди, потные, полураздетые. Кто в чем.

Защитники Британки, опаленные огнем и солнцем, обветренные, с винтовками и одним пулеметом защищают спою республику...

Мы остановились на двух основных фактурах для создания предметной сре­ды спектакля: плетень и песок.

...Горячий песок... Полуобнаженные люди, босиком... Зной... И все, что осталось от села,— вздыбленный, словно от взрывной волны, гигантский, кажется, беспокойный плетень... Он взвился вверх, как нестерпимая боль, которую необходимо превозмочь. Или как возмездие врагу. Взвился, но неожиданно, как птица, которой какая-то чудовищная сила надломила хребет, стал падать вниз втыкаясь в песок...

Постепенно замысел находил свою материализацию в макете. Станки. Се­рый, обожженный пожарами плетень с болтающимися калитками. И желтый песок. По нему больно ходить босыми ногами. Пластика плетня нашлась не сразу. Вначале не хватало динамики. А если учесть, что круг сцены вращает­ся, то композицию необходимо было выверять во всех ракурсах. Постанов­щикам казалось (над спектаклем со­вместно с А. Гончаровым работал ре­жиссер Б. Кондратьев), что одних толь­ко плетня и песка явно недостаточно. В картине «В панском особняке» им виделась еще затянутая вишневым или красным штофом разрушенная стена. Крестьяне — защитники коммуны — срывают штоф, шьют из него знамя, прикалывают банты на рубахи. Худож­нику казалось, что ни пластически, ни конструктивно, ни фактурно стена эта не вязалась бы с уже вырисовывающей­ся общей структурой. Для проверки сделали в макете те детали, которые просили режиссеры. Вскоре стало оче­видно, что стена со штофом ни к чему. Таким же образом в работе над маке­том отказались и от некоторых других подробностей...

Художника всегда настораживает и волнует встреча с каждым новым ре­жиссером. Получится ли контакт? По­верит ли он тебе? И так каждый раз художник ищет в себе резервы для но­вого творческого сотрудничества. Я не говорю содружества. Это явление до­вольно редкое. К сотрудничеству необ­ходимо подготавливать себя заранее.

Стр. 51

Ведь любое сотворчество — процесс трудный...

Давно сложилась традиция считать, что театр — это драматург — режис­сер — актеры. Сейчас эта традиция обновлена: театр — это драматург — ре­жиссер — художник — актеры. Все боль­ше и больше растет тенденция к созда­нию прочного и плодотворного творче­ского содружества режиссера и худож­ника. Но создать такое содружество не так просто. Поэтому, быть может, неко­торые режиссеры стали сочинять деко­рации сами. А художники, в свою очередь, взялись за освоение профессии режиссуры. В общем в этом нет ничего предосудительного.

Попытки режиссеров придумывать декорации к своим спектаклям пока, за редким исключением, не дали сколь­ко-нибудь значительных результатов. Реализацию своего замысла «режис­серы-сценографы» поручают опытному завпосту, имеющему изобразительные навыки и знающему историю матери­альной культуры. Но такие режиссеры все же не становятся сценографами. Декорации, сочиненные ими, можно скорее рассматривать как функциональ­ные приспособления и обозначения места действия. Чтобы всерьез стать сценографом, режиссеру необходимо иметь способности и навыки к живопи­си, графике, пластике, композиции и пр. Багаж идей режиссеров, пробующих себя в сценографии, обычно быстро истощается. И рано или поздно они приглашают для равноправного сотруд­ничества способных художников. Из­вестна также целая плеяда художников, которые увлекались режиссурой, а не­которые из них стали режиссерами.

Думаю, если спросить отдельно ре­жиссеров и отдельно художников, что необходимо для плодотворного содру­жества «режиссер — художник», отве­ты будут сведены к таким пунктам:

Общность мировоззрения и общность понимания роли театра в жизни общества.

Единые эстетические критерии.

Одинаковое понимание драматургии.

Единая цель: что нового они хотят сказать своим спектаклем.

Взаимодоверие, взаимоуважение, взаимообогащение.

Театр взял в репертуар новую пьесу. Постановку ее поручают режис­серу. Он, в свою очередь, приглашает для сотрудничества над спектаклем ху­дожника. Такова традиция — режиссер приглашает художника. Наоборот почти не бывает. А жалко! Это тоже могло бы принести пользу театру. К сожалению, жива еще в некоторых театрах не оправдывающая себя практика, когда режиссеру назначают художника при­казом, без учета творческой совмести­мости двух создателей будущего спек­такля. И не только творческой... Как часты плачевные финалы такого «со­творчества».

Но и в тех случаях, когда режиссер сам выбрал художника, который ка­жется ему единомышленником, резуль­таты иногда бывают тоже безрадостны­ми. Два творца спектакля не находят общего творческого языка. Иногда ка­жется, что язык найден (но так им только кажется), работа идет гладко, без конфликтов. Режиссеру нравятся макет, эскизы. А финал неутешитель­ный: спектакль распадается на состав­ные части. Декорации действенно не связаны с актерской игрой. Сколько можно было бы привести таких груст­ных, обидных примеров! Художник здесь вправе спросить режиссера: «За­чем же вы принимали макет и декора­ции, если так до конца и не поняли, как в них построить спектакль?»

Режиссеров по принципам сотрудни­чества с художниками можно разделить на три группы.

К первой группе отнесем режиссе­ров, которые дают художнику задание.

Стр. 52

«Озадачивают». У таких режиссеров до встречи с художником выработано свое решение как спектакля, так и, есте­ственно, сценографии. Выписан рецепт. Причем часто буквально выписан. На листе бумаги расписано все, что режис­серу необходимо получить от художни­ка, что художник должен сделать для спектакля.

Хорошо, если такой\«активный» ре­жиссер — человек всесторонне одарен­ный, обладающий пространственно-пла­стическим чувством, культурой цвета, точным ощущением фактуры — в об­щем, хорошим вкусом и глубокими знаниями. Ну, а если нет?..

Режиссеры, дающие готовые рецеп­ты, бывают опасны для художника. Они подавляют творческую инициативу ху­дожника, превращая его в исполнитель­ного ремесленника. Такие режиссеры не прислушиваются к чужому мнению, к чужому совету, не усомнятся в своих утверждениях. Не вникнув, не попы­тавшись понять предложение партнера, сразу отвергнут его. Творчески способ­ный художник не станет сотрудничать с режиссером, у которого нет чувства партнера.

Ко второй группе можно причислить режиссеров, жаждущих получить идеи от способных художников. Таких ре­жиссеров тоже немало. Среди них есть и люди, попавшие в режиссуру случай­но. Такие горе-режиссеры не жаждут поставить ту или иную пьесу, высказать свое отношение к действительности, у них нет и не может быть никаких замыслов. Им просто нечего сказать... Они призывают на помощь хорошего художника.

Но не следует так мрачно и недовер­чиво относиться к режиссерам, кото­рых мы условно относим ко второй группе. Среди них много людей одарен­ных, способных быть творчески дове­рительными. Они умеют понять пред­ложенное художником сценографическое решение (а ведь от него во многом зависит и решение спектакля), могут талантливо поселить актеров в сцени­ческую среду и помочь им жить в ней. Предложенный художником макет воз­буждает режиссерскую фантазию, и в спектакле удается добиться единства всех слагаемых. Художникам нравится сотрудничество с такими режиссерами, так как в подобных случаях их творче­ская инициатива полностью раскрепо­щена.

К третьей группе причислим режис­серов, начинающих работу над спек­таклем (с первых шагов) совместно с художником. Они выходят на поиски вместе. Экспериментируют вместе. Со­гласованно. Понимая и обогащая друг друга.

Режиссер должен работать только с тем художником, которому всецело верит. Как личности и как творцу. Художник, в свою очередь, должен так же относиться к сотрудничеству с режиссером. Они вместе вырабатывают художественные идеи. Вырабатывают! Это трудный путь совместного поиска. Поиска в жизни. Поиска в себе. Самый верный путь — начать сотрудничество над спектаклем с чистого листа — с са­мого начала.

Вспомним еще раз слова Е. Вахтан­гова: «Не так-то легко режиссеру „уви­деть" будущий спектакль. Без худож­ника это сделать почти невозможно...» Для того чтобы художник помог «уви­деть» будущий спектакль, режиссер должен учиться общению с художни­ком. А художников необходимо учить общению с режиссерами. Творческому и человеческому общению. Посколь­ку же режиссер — главный человек, от­вечающий за спектакль, и он пригла­шает художника, то он и несет главную ответственность за творческое содру­жество.

Мечта Крэга о соединении в одном лице режиссера и художника возникла

Стр. 53

как жизненная необходимость: работа­ющие в театре живописцы не понимали действенной игровой природы театра, следовательно, не находили общего языка с режиссером. Режиссер же мало разбирался в изобразительном пласти­ческом искусстве. Поэтому достигнуть творческого единства в работе над спек­таклем было неимоверно трудно.

«Режиссеры справедливо досадуют на художников, берущихся за декора­ции, не обладая знанием законов театра и сценическим темпераментом. Но не менее правы и художники в своем негодовании на режиссеров, необразо­ванных в той области, в которой они мнят себя хозяевами; Гордон Крэг уже не так парадоксален, когда он утвер­ждает, что режиссер, не живописец в душе, также бесполезен для театра, как палач для больницы. Нельзя гово­рить на разных языках, когда создает­ся единое; в противном случае постройку ожидает участь Вавилонской башни»,— пишет Н. Евреинов в книге «Театр как таковой» (СПб., 1911, с. 49).

Наверное, навыки творческого об­щения режиссерам и художникам необ­ходимо прививать на студенческой скамье. Молодому режиссеру желатель­но получить определенные знания по сценографии и научиться понимать суть и язык предмета, законы построе­ния образных структур, средства реали­зации замысла. Молодому художнику хорошо бы получить объем знаний по режиссуре и актерскому мастерству. Сегодня театр достиг такого качествен­ного уровня, когда режиссер должен быть в какой-то мере и художником, а художник — режиссером.

В Киевском институте театрального искусства УССР им. И. К. Карпенко-Карого студенты режиссерского отделения обучаются по трехгодичной программе сценографии в специально оборудованной для теоретических и практических занятий лаборатории.

Студенты второго курса изучают эволюцию сцены, декораций, сцениче­ской техники и технологии от антич­ности до наших дней. История развития сценографии тесно увязывается с исто­рией материальной культуры и с исто­рией изобразительного искусства. Зна­комство студентов с достижениями ми­ровой живописи, действенный анализ композиции картин, их цветового ре­шения приносит очень большую поль­зу. Изучение устройства сцены, сцени­ческой техники, истории сценографии и театрально-декорационного искусства проходит под определенным углом зре­ния: что из достижений мирового теат­ра может быть полезным для нас сегодня и завтра.

Самостоятельно студенты-режиссеры готовят рефераты на темы изученного материала. Рефераты эти должны обя­зательно носить творческий характер. Практическая работа состоит из трех этапов: композиция на плоскости, ком­позиция в пространстве и сценографи­ческое решение заданного по режиссуре отрывка пьесы в макете. Композиция на плоскости прививает режиссеру первые навыки к творческому созида­нию, развивает чувство плоскости, рав­новесия, гармонии, цвета, фактуры. Студенты впервые ощущают себя ху­дожниками-творцами.

В обсуждении каждой композиции принимают участие все. Высказаться обязан каждый. Смело и честно. Внача­ле приходится задавать наводящие во­просы. Затем студенту уже понятно, о чем он должен говорить.

Вопросы приблизительно такие:

Какие чувства вызывает у вас эта композиция? На какие раздумья она вас наталкивает? Размышляйте вслух.

Придумайте небольшую сказку по поводу этой композиции, обязательно с конфликтом. Какие реальные фигуры

Стр. 54

предметного или живого мира напоми­нают те или иные комбинации элемен­тов данной композиции?

Какие у вас ощущения от сочетания цветов элементов композиции? Пра­вильно ли, с вашей точки зрения, за-компонованы элементы?

Динамична ли данная композиция или статична? Если есть динамика, то укажите ее направление. Какие основ­ные и побочные силовые линии по­строены на листе? Укажите и обоснуй­те. Что дают эти линии для направле­ния движения?

Где визуальный центр композиции? А психологический? Почему? Перевер­нем композицию головой вниз или на­бок. Что изменилось?

Такие занятия проходят обычно очень оживленно, студенты дополняют друг друга. Кто-то не соглашается с объяснением или ощущением высту­пающего. Завязывается дискуссия. Каж­дый стремится убедительно аргументи­ровать свою точку зрения. В процессе таких занятий студенты также усваи­вают терминологию искусства. Они од­новременно и творцы, и искусствоведы.

Исследования и объяснения плос­костных и пространственных компози­ций вырабатывает у студентов-режис­серов способность объяснить макет и умение доказательно защитить сцено­графическое решение спектакля. А ведь иногда так необходимо убедить других в верности твоего замысла!

Техника исполнения композиций на плоскости состоит в том, что студенты вырезают из цветной бумаги всевоз­можные элементы и наклеивают их на цветную бумагу, которая служит фоном.

Далее, студентам предлагается сде­лать композицию из шести, восьми, две­надцати и более подобных элементов. Но выделить один элемент среди по­добных. Сначала — за счет цвета. За­тем — за счет его расположения на плоскости среди других элементов. За­дание усложняется, когда следует вы­делить два и три элемента среди по­добных.

В решение таких композиций вклю­чаются разные фактуры: бумага, ткани, фурнитура, рогожа, фольга и пр.

Такие дизайнерские упражнения подготавливают режиссеров к действен­ному, логическому мизансценированию.

Со второго семестра студенты-ре­жиссеры начинают осваивать про­странство. Композиция в пространстве. Стулья, поставленные на столы,— это самодельные подмакетники. В про­странстве, ограниченном четырьмя нож­ками стула, студент должен построить свободную композицию из разных пред­метов. Что захочет. Это первая попытка творчески освоить пространство. Оказы­вается — трудно. Первое такое задание редко венчается успехом. Второе — уже лучше.

Строительным материалом таких композиций являются спичечные короб­ки, спички, нитки, картон, лоскуты, по-совые платки, шарики для игры в пинг-понг, мячики, деревянные детали кон­структора, часы, монеты, палочки, ста­каны и пр. Здесь полное раздолье для фантазии. Композиции на вольную тему продолжаются несколько занятий. Никакой тематической или сюжетной заданности. Студенты привыкают к трехмерности.

Наконец, построение композиций в подмакетниках. Необходимо выразить определенную идею. Наметить кон­фликт. Создать динамику. Придумать небольшую сказку, рассказ, персонажи которых по каким-либо признакам ассо­циировались бы с элементами компози­ции. Обязательно должно произойти действие.

Практически разнообразие заданий достаточно велико.

Последний этап работы второкурс­ников — это пробы найти в макете об-

Стр. 55

разное решение к отрывкам пьес. Сна­чала в картонных прирезках. Потом ощутимость материалов становится бо­лее конкретной. Это первые пробы пла­стического выражения художественной идеи.

На втором курсе студенты-режиссе­ры изучают технику современного теат­ра и технологию изготовления декора­ций, костюмов с точки зрения включе­ния их в образную структуру спек­такля.

Использование оборудования сцены только для смены декораций — задача нетворческая. А вот заставить технику «работать» на образность спектакля — задача художественная.

Большое значение имеет также зна­комство студентов с новыми прогрессив­ными проектами театральных зданий.

Параллельно с лекциями студенты работают над сценографией к пьесам: каждый выбирает одну пьесу для ре­жиссерской работы. После разбора пьесы на занятиях по режиссуре сту­дент приступает к поискам сценогра­фического решения. На занятиях по сценографии продолжается разбор пьесы. Студент в данном случае и ре­жиссер, и сценограф. Сначала каждый рассказывает свои замыслы на индиви­дуальных занятиях. Делаются почер-кушки или аппликации. Процесс за­вершается реализацией замысла в ма­кете, а затем на учебной сцене, где мастерские по макету строят необходи­мые декорации.

На третьем курсе студенты-режис­серы начинают свою практику твор­ческого сотрудничества с художниками. Чаще всего это работа над заданной пьесой совместно со студентами теат­рального отделения художественного института.

В учебную программу входит также разбор эскизов и макетов советских и зарубежных художников театра.

Лаборатория сценографии хорошо оборудована подмакетниками, инстру­ментами, фотоматериалами, проекци­онными аппаратами и электроприбо­рами.

В практической работе студентам помогает макетчик.

На четвертом курсе студентам-ре­жиссерам преподают теоретический курс современной сценографии.

Знание теории предмета и методоло­гии раскрепощает фантазию, способ­ствует поискам собственных решений, во многом исключает топтание на месте. Зная теорию сценографии, режиссеру легче понять и направлять работу ху­дожника. Легче вырабатывать общие художественные критерии.

Параллельно с изучением теории предмета студенты-режиссеры сотруд­ничают с художниками, создавая сце­нографию к спектаклям, которые им предстоит показать на учебной или про­фессиональной сцене в качестве курсо­вых работ. Здесь-то и приходят на по­мощь приобретенные теоретические знания и практические навыки.

Чаще всего студенты-режиссеры со­трудничают со студентами-художника­ми или с молодыми художниками. Ра­бота не всегда идет легко. Сказывается оторванность студентов-художников от театра и режиссуры.

Когда режиссеры пятого курса ста­вят спектакли на профессиональных сценах и работают с профессиональны­ми художниками, они уже подготовлены к творческому содружеству, что прино­сит огромную практическую пользу.

На защите дипломных работ сту­денты-режиссеры представляют маке­ты и эскизы к поставленным ими спектаклям.

Практика показывает, что учебные программы по пространственной компо­зиции для студентов-режиссеров и сту­дентов-художников (сценографов) не­обходимо обогатить упражнениями на создание действенной среды из

Стр. 56

предметов, общение человека с предметным миром, развитие фантазии и ассоциа­тивного мышления. Например, ставить задачи создания в аудитории (а не в макете) композиций из предметов, ве­щей о каком-нибудь событии, в которых должны быть отражены результаты по­ступков воображаемых персонажей.

Работу режиссера с художником можно разделить на три этапа.

Первый этап — беседы, связанные с разбором пьесы и зарождением за­мысла.

Второй — работа в макете. Материа­лизация замысла.

Третий этап — работа на сцене от первой монтировки до премьеры.

Работа над спектаклем, естественно, начинается с читки пьесы. Художник должен прочесть ее сам, так как в ре­жиссерском чтении будет тенденциоз­ность.

Читая пьесу несколько раз, худож­ник анализирует ее. Пока без помощи режиссера. Беседы с режиссером на­чнутся позже.

После прочтения пьесы у художни­ка, как у любого человека, возникает представление о событиях, видение от­дельных сцен, персонажей. Возникают цвето-фактурные ощущения. Чуть ли не физиологические. И уже где-то в глубинах сознания проявляются сла­бые контуры образов.

Первые беседы с режиссером лучше вести сначала только о пьесе, а не о бу­дущем спектакле. О пьесе и о чем-то другом, может быть, даже случайном, не имеющем отношения к теме. Пьесу необходимо хорошо «размять», выяс­нить всю ее структуру. Не только по­нять, но и почувствовать. Без этого ничего не получится.

Понять пьесу и режиссер, и худож­ник способны одинаково. Но это только предпосылка к сотворчеству. А вот по­чувствовать, увидеть! И все это — со­единить в целое!.. В совместной работе не следует форсировать события и по­спешно выдавать друг другу «образные векселя». У людей возникают разные представления по поводу прочитанной пьесы. Им трудно привыкнуть к чужо­му видению.

Творческий диалог режиссера и ху­дожника необходим. Диалог соавто­ров — процесс сложный и многоплано­вый, требующий как самораскрытия, так и соблюдения этики.

Карандашные наброски не могут заменить серию бесед. Рисунок — это уже очень конкретное и материальное выражение мысли. В словах все многозначное.

Не оправдывает себя практика бесед режиссера с художником в присутствии свидетелей из работников театра. Рас­положившись за спиной мастера, свиде­тели бурно и восторженно реагируют на предложения и замечания своего ху­дожественного руководителя. Худож­ник, если он к тому же моложе режис­сера и не обременен званиями, зача­стую но решается при свидетелях спо­рить с мастером, даже в том случае, когда имеет свое мнение.

Другое дело, если режиссер пригла­шает на встречу с художником своих студентов. Однако этика требует полу­чения разрешения на это у художника.

Первые беседы о пьесе — проверка своего и чужого восприятия, ощущения, понимания. Уточнение своих выводов и определение системы мышления парт­нера. Можно сказать, это время для корректировки и настройки на волну партнера. Кроме того, такие беседы по­могают режиссеру и художнику лучше разобраться в пьесе — ведь у каждого взаимно появился оппонент.

Действенный анализ системы К. С. Станиславского — методологиче­ское средство для работы над пьесой. Что хотел сказать автор своей пьесой? Какой главный конфликт в пьесе? Что происходит? Как происходит? Где про-

Стр. 57

исходит? Побочные конфликты. Пред­лагаемые обстоятельства. Атмосфера. Задача и поступки основных персона­жей. Характеры персонажей. Что сего­дня нас волнует в этой пьесе? Какие проблемы? Что мы хотим сказать на­шим спектаклем?

Внимание! Начинается сложный процесс зарождения нового спектакля. Хорошо, если режиссер в этот началь­ный период может влюбить художника в пьесу, зажечь его своими идеями, пусть пока и не во всем точными...

«Мне в начале работы вовсе не нужны „конкретные задания". Для меня значительно важнее встретиться с чем-то неожиданным, даже расте­ряться на первых порах, но уйти после первой встречи взволнованным, растро­ганным, радостным.

С хорошим режиссером так было всегда. Готовясь к первой встрече с ре­жиссером, я тоже стремлюсь к тому, чтобы в моем воображении возникал мир, а не декорации, чтобы из густого зарева воспоминаний, фантазий и зна­ний можно было выбрать самое яркое». Это мнение художника А. Константиновского. (См.: сб. «Художники театра о своем творчестве». М., «Советский ху­дожник», 1973, с. 149).

После прочтения пьесы и ее разбо­ра возникает необходимость ознако­миться со сценической площадкой, на которой будет поставлен спектакль. Изучить и прочувствовать сцену до ме­лочей (это относится к приглашенно­му — то ли художнику, то ли режиссе­ру). Но делать это следует только после ознакомления с драматургиче­ским материалом. Тогда сцена будет восприниматься не вообще, а под опре­деленным углом зрения. Ведь техниче­ским возможностям сцены подчинены непосредственно и возможности образ­ной трансформации спектакля.

У каждого художника есть своя спе­цифика знакомства с неизвестными

сценами. Она всегда субъективна. У меня даже самые точные обмеры и планировочные листы не могут вызвать никаких эмоций восприятия простран­ства сцены. Сцену надо ощутить, по­чувствовать. Становлюсь по центру «красной линии» лицом к зрительному залу, а спиной как бы погружаюсь в сценическую трехмерность. В пережи­вание, ощущение сценического про­странства вплетаются тут же возникаю­щие образы будущего спектакля.

Запас необходимой информации, за­ложенный в самой пьесе, еще недоста­точен для создания спектакля. Источ­никами необходимой дополнительной информации должны стать художе­ственная и научная литература, альбо­мы, музеи. Всегда возникает необходи­мость в изучении характерных черт и нюансов в жизни эпохи, к которой относятся события пьесы.

Поскольку режиссеру и художнику в отдельности бывает трудно из-за не­хватки времени изучить все материалы для получения необходимой информа­ции, то они распределяют эти задачи между собой. Каждый, изучив часть материалов, делится своими знаниями с партнером. Соавторы спектакля обо­гащают друг друга. Еще не идеями, пока только накопленными знаниями.

В работе над «Гамлетом» Ю. Люби­мов и Д. Боровский перерыли массу материалов. Художник копался в му­зеях и библиотеках, делал зарисовки быта, изучал английские миниатюры, знакомился с архитектурой.

Казалось, будет спектакль, погру­женный в исторически достоверную бытовую среду. Вышло так, что изуче­ние эпохи помогло художнику и режиссеру ощутить дух эпохи, обнару­жить «связь времен» и взять из того времени лишь самое главное для поста­новки.

Этот период работы над спектак­лем — период аккумуляции информации.

Стр. 58

И еще выработки взаимопонима­ния. В период отбора информации про­исходит формирование единой эстети­ческой и стилистической платформы для дальнейшей работы над спектак­лем. Накоплениая информация — трам­плин для фантазии. На основе конкрет­ной пьесы информация синтезируется в нашем сознании в сложные образные структуры.

Художник Д. Лидер весь период ра­боты над пьесой И. Кочерги «Ярослав Мудрый» посещал Киевский Софийский собор, изучал фрески, их технику и со­держание. Искал нити связей с про­шлым...

Нет и не может быть каких-то еди­ных рецептов соавторства режиссера и художника. Тем не менее необходимо вырабатывать навыки и методы творче­ского общения создателей спектакля, чтобы избежать драматических потря­сений и печальных результатов.

«Задают вопрос, кто главный в соз­дании спектакля — режиссер или ху­дожник? Можно было бы считать, что главный тот, кто более талантлив, тот, кто глубже и острее чувствует драма­тургию. Однако, думаю, что такой во­прос не имеет настоящего права на существование. Правильное, талантли­вое создается совместно. Неважно, кто первый сказал, сделал. Важен резуль­тат. А результат — плод общей взаимо обязывающей, взаимооплодотворяющей деятельности»,— рассказывает худож­ник театра С. Юнович. (См.: сб. «Ху­дожники театра о своем творчестве», с. 374).

Поиски замысла у разных художни­ков происходят по-разному. У одних замысел созревает в голове до своего полного завершения. Весь процесс по­иска происходит мысленно. И никак не реализуется на бумаге, холстах или в макете до полного созревания. От та­ких художников бесполезно требовать каких-нибудь даже самых малых почеркушек. Они берутся за эскиз или макет, когда замысел созрел. Это не умаляет значимости их работы. Сохра­нилась традиция некоторых режиссе­ров требовать от художника большое количество набросков, эскизов во время работы над созданием сценической сре­ды. Некоторые художники охотно отзы­ваются на это.

Профессор И. Я. Гремиславский, ра­ботавший при К. С. Станиславском за­ведующим художественно-постановоч­ной частью МХАТа, свидетельствует: «В начальной работе режиссера и ху­дожника К. С. Станиславский всегда стремился применить излюбленный им и проверенный метод: художник делает безграничное количество самых про­стых, карандашных набросков на одну и ту же тему — столько, сколько позво­ляет ему его творческое воображение.

Наброски и рисунки ежедневно пе­редаются Константину Сергеевичу, а он выдвигает все новые и новые задания, осторожно направляя мысль художника к воплощению своих самых неожидан­ных замыслов. Рисунки, связанные об­щей идеей, собираются отдельно и через некоторое время выставляются для по­каза автору. Таким образом находится общая, единая мысль режиссера и ху­дожника, и последний приступает к окончательному ее развитию и оформ­лению уже в виде эскиза или макета» (И. Я. Гремиславский. Сборник статей и материалов. М., «Искусство», 1967, с. 141).

Такой вариант творческого сотруд­ничества режиссера и художника инте­ресен и полезен, особенно как тренинг для воображения и умения фиксиро­вать свои «видеомысли». Метод этот более применим для поисков повество­вательных или бытописательных деко­раций. Поисков линий и форм на плос­кости.

Динамическая сценическая трехмерность, в которой пластически

Стр. 59

воплощена художественная идея, может возник­нуть у художника и как одно-един­ственное видение будущих декораций. Может быть, что это единственное ви­дение окажется самым точным? Отвер­гать ли это первое и единственное ре­шение художника только из-за бытую­щего мнения, что возникающее сразу, без долгих поисков, лежит на поверх­ности? Такой подход иногда заводит в тупик режиссеров и художников. Слу­чается, у художника, точно чувствую­щего и понимающего драматургию и задачи современного театра, после про­чтения пьесы, изучения материалов, относящихся к событиям пьесы, после нескольких бесед с режиссером — вдруг! — возникает сценографическое решение спектакля. Без видимых пред­варительных поисков. А режиссер, сму­щенный такой «скоропалительностью» и безвариантностью, отвергает решение, не попытавшись вникнуть в его суть.

Во время предтворческих прогулок-бесед режиссера и художника в парке, по улочкам и улицам города с посеще­нием выставок, магазинов совсем неза­метно, быть может, подсознательно по­полняется копилка жизненных впечат­лений. Впечатления эти не всегда зна­чительные, порой даже совсем пустяч­ные: то какой-то странный покрой брюк на девушке, то выставленные в витри­не граммофон и маленький этюд неиз­вестного мастера, то стоящая среди улицы большая катушка с кабелем, по­темневшая от дождей, то попавшийся под ноги кусок ржавой металлической высечки от штамповки, то ткань с се­ребристым ворсом на прилавке мага­зина и прочее.

Но так как наше сознание уже опре­деленным образом запрограммировано пьесой и беседами о ней, так как выяс­нились эстетические критерии соавто­ров спектакля, так как непроизвольно, даже в часы отдыха и отвлечений в на­шем мозгу продолжается сложная и

упорная работа по созданию образной структуры спектакля, то из множества жизненных впечатлений, встречающих­ся людей и предметов оседает в созна­нии только то, что лежит в русле зало­женной программы. Какая-нибудь, ка­залось бы, случайная деталь может стать предметом интересных творческих находок.

В беседах выявляются точки сопри­косновения. То, что объединяет. Необ­ходимо продолжать наращивать это «то», создавая общую концепцию. Если художник чувствует, что во время бесед пли в начальных практических опытах (эскизы, черновики, пробные макетные прирезки) его точка зрения кардиналь­но расходится с режиссерской и нет никакой перспективы найти общий язык,^- лучше отказаться от сотрудни­чества. Надо научиться мужественно сразу отказываться от сотрудничества, чем потом страдать, что ты пошел на поводу у режиссера, пошел на ком­промисс со своей совестью и сделал не то, что тебе близко и дорого.

Художник должен также уметь от­стоять свой замысел, если он убежден в его верности, если этот замысел твор­чески выстрадан и дорог ему.

Думается, не всем режиссерам сле­дует показывать или рассказывать найденное решение в его готовом виде. Это можно делать тогда, когда режис­сера хорошо знаешь, сделал с ним не один спектакль. Если же режиссер для тебя человек новый, лучше раскрывать перед ним свой замысел по частям. Ведь к неожиданному надо привыкнуть. Сжиться с ним. Для этого необходимо время.

Пользуясь методом «прощупывания» партнера, можно понять, насколько режиссер готов принять твою идею. Можно сверить режиссерские ощуще­ния основных фактур сценической сре­ды с ощущениями своими. Предложить сначала один выбранный для среды

Стр. 60

материал, затем другой. Проверить, ка­кие эмоции и размышления вызовет у режиссера та или иная устраиваю­щая художника основная конструкция, форма, цвет, фактура, кинетическое устройство, какая-нибудь конкретная деталь.

Может быть, не следует сразу требо­вать ответа. Наоборот, дать возможность режиссеру сжиться с твоей идеей. Если она станет его собственной, тогда ре­жиссер легче будет воспринимать реше­ние в целом, оно не будет для него совсем неожиданным, чужим.

Бывает, рассказанное художником решение вызывает у режиссера свое­образное представление, не совпадаю­щее с реализацией художником этого решения в макете.

Театральный макет можно считать своеобразным инструментом для реа­лизации образного видения художника. В работе этот инструмент, пожалуй, самый универсальный.

Макет — это этап перехода от за­мысла художника к воплощению его на сцене. Экспериментальная модель, созданная на основе умозрительных представлений при помощи физических материалов. В макете есть возможность выверить, уточнить все необходимые параметры и компоненты. Художник и режиссер могут подержать будущий спектакль в руках. Стоит ли оспари­вать приоритет театрального эскиза перед театральным макетом? Такие по­пытки еще есть. Макет — уменьшенная модель сцены — дает возможность точ­но, до мелочей, сделать из необходимых материалов то, что в увеличенных (в 20 раз) размерах предполагается изготовить на сцене, возможность соз­дать пространственную пластику, дина­мику, свет. В конце концов, он доступ­ней для восприятия и понимания ре­жиссера и актеров, потому что в макете можно увидеть планировочные и пла­стические возможности будущего спектакля. А это так важно! В макете режиссер имеет возможность разрабо­тать основные узловые моменты спек­такля. И если у театрального макета не такая завидная судьба, как у теат­рального эскиза, то стаж служения театру у макета не такой уж малый. Еще в середине XVI века знаменитый художник театра и архитектор Се-бастьяно Серлио предложил делать уменьшенную модель будущих деко­раций.

Макет, по утверждению А. Таирова, уничтожили приверженцы условного театра в борьбе с театром натуралисти­ческим, который активно использовал театральный макет в своей работе. Сто­ронники натуралистического театра в макетах дублировали многочисленные бытовые схемы павильонов и экстерь-еров со всеми наводящими скуку по­дробностями.

Таиров считает, что именно условно­му театру мы обязаны возрождением «станковистских» тенденций на сцене.

Театральный эскиз возник как раз­новидность станковой живописи. Изоб­ражение на эскизе подчинено закону плоскости, а не пространства. Изобра­зительная пластика и выразительные средства подчинены в эскизе логике двухмерности, а не трехмерности, не говоря уже о четвертом временном из­мерении. Язык сценографии выразите­лен в четырех измерениях. Там, где задачей театра является только созда­ние бытовой структуры образа места действия, определение времени года и суток, создание иллюзии состояния природы,— эскиз, может быть, и удов­летворит запросы театра. Как только задачи усложняются, в дополнение к эскизу необходим макет.

Над эскизами в разное время исто­рии театра работали выдающиеся ху­дожники, достигшие великолепных ре­зультатов в этом виде живописи.

Эскиз способен зафиксировать и

Стр. 61

передать какое-то мгновение из жизни спектакля. Серия эскизов может пере­дать серию таких мгновений. Чаще все­го — это передача ощущений художни­ка как результат восприятия пьесы. Эскизы — картины к пьесе.

Достоинство эскиза в том, что он может стать проектом колористическо­го решения спектакля, поможет про­граммировать эмоциональное воздей­ствие цвета на публику. Но удастся ли в пространстве при помощи света вос­произвести предполагаемое цветовое решение? Ведь здесь мы снова сталки­ваемся с совершенно разными средства­ми выразительности. На плоскости — это краска. В пространстве — окрашен­ный пучок света и объемные предметы.

Необходимо, очевидно, работать од­новременно и в макете, и в эскизах, выверяя и уточняя замысел. Но как часто сейчас эскизы пишутся уже после выпуска спектакля! Специально для вы­ставок. Как даыь традиции. И, видимо, это тоже подтверждает мысль о том, что современный театр, как специфический организм, не так уж и нуждается в двухмерных проектах, пусть они даже имеют самостоятельную художествен­ную ценность.

Часто изображенное на эскизах не имеет ничего общего с декорациями на сцене. Построение пространства, соче­тание красок, степень детализации, со­отношение вертикалей и горизонталей, компоновка изображаемых предметов — все подчинено законам плоскости, зако­нам картины и заставляет художника видоизменять свой замысел, трансфор­мировать его применительно к двухмерности.

Имеет ли право художник театра на такие эскизы? Конечно. Они обладают эстетической ценностью как образцы живописи.

Некоторым режиссерам необходимо иметь макет будущих декораций и эски­зы костюмов до первой репетиции с актерами. Они торопят художника со сценографическим решением, которое во многом определит и общее решение спектакля. Такие режиссеры на пер­вых репетициях рассказывают актерам, в какой сценической среде они будут играть, показывают и объясняют макет, эскизы костюмов. И уже в дальнейшем выстраивают спектакль с учетом стили­стики, формы, приспособлений и образ­ной структуры сценографии в целом. Игровые, импровизационные возмож­ности состоят лишь в том, что режиссер и актеры находят все новые способы, нет, не обыграть декорации,— не люблю это слово и само это пустое обыгрыва­ние,— а сжиться со средой, в общении со средой выявлять ее образную функ­циональность. Конечно, не исключены и какие-то изменения в уже готовых декорациях.

Многие режиссеры разделяют мне­ние Питера Брука: художник не дол­жен спешить с решением сценической среды. Сначала пусть начнутся репети­ции. Художник будет присутствовать на них до тех пор, пока не станет вы­кристаллизовываться определенная на­правленность спектакля. Здесь худож­ник узнает также о необходимых ре­жиссеру и актерам приспособлениях. Такие репетиции помогают и в реше­нии костюмов. Безусловно, такой метод работы над спектаклем и, в частности, над сценографией действительно инте­ресен.

За такой метод были К. С. Стани­славский, Вл. И. Немирович-Данченко, Бертольт Брехт. За такой метод ратует и целый ряд современных режиссеров.

Но различные причины заставляют режиссеров и художников менять прин­ципы творческого общения. Как пра­вило, театральное производство и сроки подготовки спектакля вынуждают го­товить макет задолго до начала работы режиссера с актерами. Дальнейшие какие-либо серьезные изменения

Стр. 62

сценической среды становятся невозмож­ными, так как производственные ма­стерские в это время уже заняты рабо­той над новым спектаклем. Такой режим работы требует от режиссера и художника максимальной творческой мобилизации. Они должны суметь уже в работе над макетом и эскизами уви­деть свое будущее детище.

Вопрос о том, должны ли макет или эскизы быть созданы до начала репе­тиций или по прошествии целого ряда их, в каждом случае решается отдельно.

Макет как художественное произве­дение должен обладать большой образ­ной емкостью. Сцепления его образной структуры должны быть эластичны, по­движны, чтобы в созданных по макету декорациях на сцене режиссер и актеры имели возможность для импровизаци­онных действий. При этом не должна разрушаться образная структура сцено­графии в целом.

Современных режиссеров не удовле­творяет художник, способный только грамотно воссоздать ту или иную исто­рическую эпоху. Искусство таких ху­дожников достигло своего логического блестящего расцвета в натуралистиче­ском немецком театре,— имеется в виду Мейнингенская труппа. Как известно, спектакли этого театра поражали пуб­лику музейной достоверностью вещей, костюмов, интерьеров, деталей.

Тень отжившего натурализма через рубеж столетий иногда падала и па­дает на сцену и в наш век. Долгие годы в целом ряде театров работа режиссера с художником сводилась к читке автор­ских ремарок, к выяснению места и времени действия, сочинению досто­верных павильонов и иллюзорных пей­зажей. Режиссеры давали художникам свои планировки сцен с точным распо­ложением мебели, окон, дверей. Худож­никам,— а это были грамотные худож­ники, часто очень талантливые живо­писцы,— оставалось уточнить стиль и

нарисовать обстановку, решить ее в цвете, сочетать с костюмами.

В период новой постановки «Трех сестер» А. П. Чехова (1939—1940 гг.) Вл. И. Немирович-Данченко в беседе с художником говорил, что «в сцениче­ском оформлении мы также ушли дале­ко от натуралистических тенденций и должны найти и новое оформление Че­хова и новое —- для сцены вообще». И далее: «А может быть, отойти совсем от реалистической декорации, но найти условный принцип, дающий возмож­ность отойти и от старых и привычных мизансцен и найти ряд новых эпизо­дов?» (И. Я. Гремиславский. Сборник статей и материалов, с. 164).

Поиски новых принципов зачастую сводились к тому, что художник своим решением активно вмешивался в ре­жиссуру, порой диктовал определенные мизансцены, построение картин и дей­ствий, даже манеру актерской игры. Художник овладевал новой профес­сией — изобразительной и пластической режиссурой.

Г. А. Товстоногов считает, что рабо­та художника театра станет значимой, если она войдет на равных в общий ансамбль спектакля, «где все компонен­ты подчинены раскрытию одной мысли, одной идее, одному образному реше­нию» (Г. А. Товстоногов. «О профессии режиссера». М., ВТО, 1967, с. 292). Только тогда художник перестает быть простым оформителем спектакля, а де­корация не будет красивой целлофано­вой оберткой. Итак, режиссеры за то, чтобы художник стал равноправным соавтором спектакля, автором пласти­ческой режиссуры спектакля.

А. Я. Таиров: «Я хочу, чтобы он (художник.— *М. Ф.)* приходил на сцену во славу ее единственного властели­на — актера, своим искусством не от­тесняя его, а создавая в творческом содружестве с режиссером ту сцениче­скую атмосферу, при помощи которой

Стр. 63

искусство актера с наибольшей полно­той могло бы найти и раскрыть себя» (А. Я. Таиров. «Записки режиссера», 1970, с. 172).

К. С. Станиславский: «...Это лишний раз подтвердило мне, что театру нужен не просто художник-живописец, что ра­ботающий в театре художник непремен­но должен быть, хоть немного, и режис­сером, понимающим задачи и основы нашего искусства и техники» (К. С. Ста­ниславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, с. 359).

Е. Б. Вахтангов: «Не так-то легко режиссеру „увидеть" будущий спек­такль. Без художника это сделать почти невозможно...»

В процессе работы над спектаклем художник становится соавтором драма­турга, так как, читая пьесу, углубляясь в драматургический материал, он свои личные идеи переплетает с идеями пьесы, отчего последние становятся емче, рельефней, сложнее. В случае, когда художник сталкивается с драма­тургически слабой пьесой, ему, как и режиссеру и актерам, приходится со­чинять драматургические идеи, чтобы обогатить действенность спектакля. Именно этим театр способствует рожде­нию нового драматурга. Образное ре­шение спектакля обогащает пьесу. От этого решения зависит действенное на­пряжение спектакля, электризующее ) и публику, и актера. От активности творческой электризации пространства/ сцены будет зависеть весь стиль спек­такля, его темпоритм.

Поскольку спектакль в определен­ном плане есть пластическая и звуко­вая материализация текста пьесы, есте­ственно, что восприятие пьесы как основы, как «канвы» во многом зависит от ее интерпретации и художником.

Разбор пьесы, многочисленные бе­седы о драматургическом материале, выявление характеров персонажей, определение главного конфликта, высказывание своих ощущений о среде, окружающей персонажей, отбор необ­ходимой информации, совместный дого­вор о главном — что мы хотим сказать спектаклем сегодня и как лучше нам это сказать? — такой огромный вклад в замысел сценографии вносит режис­сер, работая с художником.

Разбор драматургического материа­ла ведется соавторами спектакля под определенным углом зрения, которым является творческая и гражданская позиция.

В процессе творческой работы выяс­няется жанр спектакля, его стилистиче­ское и ритмическое построение. Режис­серу достаточно порой высказать свои ощущения — это уже задание.

Иногда режиссерское виденье сце­нической среды будущего спектакля выражается в цветонастроениях, кото­рые опытный художник способен уло­вить и перевести на свой язык. Напри­мер, если режиссеру почему-то видится в будущем спектакле лиловый цвет, художник попробует раскодировать его ощущения, учитывая эмоциональное и символическое значение этого цвета. В сознании художника станут возни­кать образы, воздействие которых на реципиента в определенной связи при их объективации окажется таким же, какое оказал бы лиловый цвет.

В других случаях могут возникнуть ощущения холода, сырости, жары или духоты как эквивалента общего на­строения спектакля. Художник не в си­лах ни повысить, ни понизить темпера­турный режим сценического простран­ства. Но он может перевести эти ощущения на язык красок, вызываю­щих у постановщика, актеров, зрителей чувство жары и зноя или холода и сы­рости. Кроме того, художник может найти фактуру, способную передать различные ощущения. Для этой же цели, кроме сочетания цвето-фактур, определенным образом может быть ис-

Стр. 64

пользован сценический свет и транс­формация сценического пространства.

Даже необходимые звуковые ощу­щения можно реализовать через пред­метный мир сцены.

Постановщики могут увидеть буду­щие декорации в виде каких-то линий, форм, объемов, передвижений. Напри­мер, режиссеру кажется, что декора­ции должны быть какими-то треуголь­никами. Нет ничего странного в таком желании режиссера, и следует самым серьезным образом вникнуть в него. Переосмыслить его, понять, почему возникли такие ощущения от пьесы. Режиссер может даже начертить серию таких треугольников на бумаге. И в этой криптограмме можно уловить пластику и ритм будущего спектакля.

«Не знаю, как это сделать, но в де­корациях должно быть обязательно от­ражено вечное движение, вечное раз­витие»,— такое приблизительно поже­лание также можно услышать от постановщиков. Но это «озадачивание» художника режиссером совсем не вер­но: не следует давать художнику гло­бальные задачи «вселенской» филосо­фии. Он, наверное, не сможет выразить вечное движение, вечную скорбь, вечное развитие и тому подобное. В конце концов, попытка решения таких задач средствами театра сводится к изобра­жению однозначных, простых симво­лов, заимствованных из учебников фи­зики, математики, химии. Но решения эти непричастны к живой, пульсирую­щей канве конкретной драматургии.

Л. Варпаховский, работая с Д. Бо­ровским над спектаклем «На дне» (Киевский театр имени Леси Украин­ки), высказал свои ощущения, что ком­позиционное построение первого дей­ствия он видит как горизонталь, а вто­рого — как вертикаль.

Варпаховский считал, что современ­ная трактовка классики в спектакле состоит в двойном прочтении. Так, ночлежка на Хитровом рынке 1902 года одновременно и ночлежка американ­ских безработных в 1968 году.

Боровский выстроил на сцене скелет ночлежки, обнажив старый остов ма­шины, медленно умертвляющей люд­ские души. Так была найдена главная идея первой части спектакля в сцено­графии.

Во второй части художник строит композицию по вертикали, замыкая сценическое пространство тремя стена­ми дома Костылевых, образующих двор. Между боковыми стенами зажаты лестничные пролеты с переходами в три яруса. На самом верху задней стены маленькая дверь в комнату Наташи.

Если горизонтальная композиция первой части создает ощущение стати­ки, массивности, мертвящей неподвиж­ности, то вертикальная композиция второй части создает динамические рит­мы, дает много игровых преимуществ режиссеру и актерам. И хотя внешних признаков единства первой и второй части в сценографии нет, оно достигну­то образной структурой всего спектак­ля,— ловушка, зажатое пространство, снабженное и лестницами, и дверьми, по из которого персонажи пьесы не мо­гут выбраться: дно.

Режиссер может почувствовать толь­ко какой-нибудь один предмет сцениче­ской среды (часы, аквариум, маятник, дерево и т. д.), или просто один свето­вой луч в бесконечной глубине черного бархата, или мизансцену (он и она взбираются по стремянке), или костю­мы персонажей (все в черных костюмах и без головных уборов, только один в котелке ест за столом) — все это важ­ный материал для создания образного сценографического решения. Если толь­ко научиться вслушиваться, вдумывать­ся и понимать слова, сказанные парт­нером.

Итак, размышления и ощущения режиссера, если они положительно -

Стр. 65

приняты художником, являются информа­цией, которая возбуждает фантазию художника и обязательно определен­ным образом находит свое преломление в замысле. Придумывать вообще, воз­можно, легко, но придумывать сцено­графию к конкретной пьесе — дело до­вольно трудное, даже мучительное.

Художника окружает реальная жизнь со своими проблемами, со своим ритмом. И ежеминутно в жизни проис­ходят какие-то события. Художник жи­вет проблемами окружающей его дей­ствительности. Среди них есть главные, очень волнующие его, и менее важные, отходящие за второй и третий планы. Художника окружают люди —- родные, друзья, товарищи, приятели, знакомые и незнакомые. Одних он знает хорошо (так ему кажется), других — хуже. Одних любит больше, других — меньше, третьих терпеть не может, они его раз­дражают. Одни люди для него очень важны, другие уходят на второй и тре­тий планы.

Художника окружают предметы, вещи (дома, машины, деревья, столы, стулья, кровати, ложки, пальто, туфли и т. д.). С одними предметами он прямо или косвенно соприкасается ежеднев­но, и они очень важны для него, даже дороги ему, с другими он соприкасается реже или совсем не соприкасается.

Есть вымышленный мир пьесы, от­ражающий жизнь через призму автор­ского видения. А если пьеса написана в прошлом веке, да еще о событиях средневековья?! Как войти в этот мир, как понять его, как отобрать для сцены из этого мира только то, что нужно сегодня? Что может волновать сегодня?..

Художник знает и изучает жизнь. Оп изучает жизнь и быт персонажей пьесы. Художник, как хороший актер, должен суметь перевоплотиться во всех без исключения персонажей пьесы и пожить их жизнью в их предметной среде. Но, став персонажем пьесы, он

должен зорким глазом художника XX века наблюдать и исследовать свое­го персонажа и мир, в котором тот живет.

Глазами художника XX века! Это значит с позиций проблем своего вре­мени. Это значит с позиций эстетиче­ских критериев своего времени. Под определенным углом зрения! Через свое собственное восприятие. Разбирая материал пьесы и изучая материалы, имеющие непосредственное к ней отно­шение, режиссер и художник помогают друг другу в отборе актуальной для нашего времени информации. Беседы с режиссером помогают художнику ориентироваться в выборе нужной ин­формации. В отборе нужных атрибутов волнующих режиссера.

Диалог режиссера и художника по­может им, соотнося мир реальный с ми­ром вымышленным, выявить главное, необходимое для спектакля. В сложном проникновении мира реального в мир вымышленный и обнаруживается ак­туальность необходимой для замысла информации.

Замысел художника — закодирован­ная образная система, возникшая на основе аккумуляции информации (сюда входит и режиссерское задание или ре­жиссерские ощущения). Чем богаче полученная информация, тем интерес­ней будет замысел. Полученная инфор­мация оказывает на художника опреде­ленное эмоционально-психологическое воздействие. Но с аккумулированная в сознании художника информация — только разрозненные части целого. Да и само это целое порой настолько не­объятно, что части неимоверно далеки друг от друга. Только сила воображе­ния художника способна заполнить интервалы между отдельными впечатлениями и соединить их. Соединяя раз­розненные впечатления от отдельных фактов в единую систему, сила вообра­жения может трансформировать и -

Стр. 66

перемещать их так, чтобы было удобней заполнить интервалы. Новая образная система, созданная силой воображения на основе разрозненных жизненных фактов, и будет художественным вы­мыслом.

В сознании художника находят от­ражение отдельные объекты, на кото­рых он сосредоточил внимание. Выбор некоторых объектов может быть под­сказан ему и режиссером, и автором пьесы. Но в основном выбор объектов внимания художника будет зависеть от его мировоззрения, мироощущения, ми­ропонимания, от личных привязанно­стей, художественного вкуса, настрое­ния, от состояния его чувственного аппарата.

Художник выделит из окружающего мира, из вымышленного мира пьесы то, что ему близко, то, что может пройти через его восприятие, чувства. Чувство­вание художником избранного материа­ла в момент пропускания отражения через себя способно определенным об­разом трансформировать избранный ма­териал. Степень трансформации отдель­ных объектов с целью включения их в связи, подчиненные художественной логике, будет зависеть от степени способности художника к ассоциатив­ному мышлению.

Качество художественного освоения действительности и определяет художе­ственную индивидуальность и уникаль­ность. Поэтому так важен творческий диалог режиссера с художником до возникновения замысла, когда еще мож­но определенным образом формировать отбор информации и возбуждать фан­тазию художника, подбрасывать свои идеи, создавать эмоциональный контакт.

Если с аккумулированная информа­ция уже переработана эмоционально-психологической системой художника и в его сознании возникли образы, со­единенные в какую-то стройную систе­му, если художник готов к объективации замысла в макете,— тогда режиссер должен оставить художника на время. Дать ему возможность в макете прове­рить то, что созрело в сознании и го­тово вылиться наружу.

В макете художник проверяет свои ощущения. Представления, возникшие в его сознании, всегда имеют качествен­ную незавершенность, недодуманность. Так, при реализации замысла в макете художник может уточнить пропорции, формы, линии, цвето-фактурные отно­шения, применять дополнительные эффекты, заняться разработкой де­талей.

При реализации замысла всегда воз­никает необходимость в поправках. Умозрительные представления, основан­ные на сплетении отражений реальных объектов и художественного вымысла, трансформированные чувственным ап­паратом художника, не тождественны отражению в уже объективизированном замысле. Здесь зрительные и дру­гие чувственные органы могут произ­вести корректировку замысла, внести уточнения в созданную образную си­стему.

Кроме того, сделав черновой макет в виде прирезки из картона, художник способен путем анализа уточнить свой замысел. В это время диалог с режис­сером может быть продолжен. Режиссер может предложить художнику сделать некоторые изменения в макете, напри­мер, увеличить игровую площадку, удлинить лестницу, сделать пониже станок, сделать среду более холодной, внести в пространство какую-нибудь, необходимую деталь и пр. Если эти изме­нения не разрушают образную струк­туру, не извращают художественную идею, а наоборот, усиливают образ­ность,— художник всегда примет во внимание предложения режиссера.

И в то же время следует помнить, что макет как произведение искус­ства — это законченная образная

Стр. 67

система, построенная по законам искус­ства данного художника.

Макет спектакля — это обрааное ре­шение конкретного художника, инди­видуальности. В этом его ценность. Для театра важно, чтобы именно эта твор­ческая индивидуальность (художник) оказала влияние на формирование спектакля, обогатила его своими мыс­лями, своими чувствами, пережива­ниями.

Какими бы единомышленниками ни .были режиссер и художник, это все равно две разные творческие индиви­дуальности, по-своему преломляющие бытие в спектакле. Несмотря на то, что они оба мыслят категориями театра, специфичность этих категорий у ху­дожника одна, у режиссера — другая. Именно в этом вся прелесть коллектив­ного творчества в театре! Поэтому спектакль как произведение искусства становится глубже, многозначнее, эмо­циональней. Он обогащен талантом многих творцов. В нем синтезированы мироощущения всех его создателей. Синтезирована их фантазия.

Но истинную ценность для спектак­ля будет иметь то сценографическое решение, в котором художником преду-

смотрены импровизационные возмож­ности для режиссера и актеров, когда художник еще оставляет резерв для поисков и находок в репетиционном процессе.

Реальность и вымысел. Как опреде­лить интервал между сходством и раз­личием? Интервал, составляющий суть искусства. Мы часто думаем над тем, как языком сценографии передать но­вое содержание драматургии? Как привычный предметный мир заставить зазвучать заново, не банально, а осмыс­ленно, эмоционально? Как добиться того, чтобы сценический мир предме­тов не оставался пассивным и не остав­лял равнодушными людей, соприкаса­ющихся с ним? Как сделать, чтобы вымысел, напоминающий реальность и ставший реальностью в виде предмет­ного мира сцены, входил в эмоциональ­ный контакт со зрителем, возбуждал его мысли и чувства?

Это сложная задача для создателей спектакля. Сложная, но разрешимая. Творческое единомыслие режиссера и художника, чутко ощущающих пульс актуальности пьесы, способны рожден­ную их фантазией сценическую жизнь сделать актом искусства.

Стр. 68

*Глава третья, в которой рассказывается,*

как замыслы постановщиков воплощаются в действенной сценической среде, и читатель убеждается в необходимости сценографического конфликта

«Я возвратился в Москву с богатой добычей, так как привез с собой целый музей не только костюмов, но и разных других вещей для обстановки „Федора": много деревянной посуды для первой картины пира Шуйского, деревянную резьбу для мебели, восточные полавоч-ники и проч. и проч.». Мы приводим эти слова К. С. Станиславского из его книги «Моя жизнь в искусстве» (Собра­ние сочинений в 8-ми томах. Т. 1, с. 196) в связи с разговором о сценической среде как о главной материальной, фи­зически ощутимой части сценографии.

Почти всегда художники театра в своих поисках сценографии к спектаклю заняты, главным образом, решением ее предметно-вещественной основы. Звень­ями сценической среды являются пред­меты и вещи, как правило, настоящие, а не бутафорские. Именно к настоящей вещи на сцене еще в конце прошлого века обратились К. С. Станиславский и художник В. А. Симов, готовясь к по­становке первого спектакля МХАТа «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толсто­го. Постановщики спектакля начали борьбу за новую театральную эстетику. И большая роль в этой борьбе отводи­лась настоящей вещи, вещи, имеющей свою биографию, вещи, как частице ; истории человечества. Вещи в спектак­ле предназначалась своя роль, особая... Но когда смонтировали живописные, иллюзорные декорации: царские пала­ты, сад и прочее,— произошел пара­докс: вещь утратила достоверность, стушевалась и «провалила» свою роль. Что же произошло?

К ответу на этот вопрос мы еще вер­немся, но предварительно рассмотрим структуру сценической среды.

*Сценическая среда или предметный мир сцены — это действенная динами­ческая система предметов и вещей, организующая определенным образом сценическое пространство, эмоциональ­но и психологически воздействующая на реципиента, направляя его мышле­ние и воображение.*

Под системой подразумевается соот­ношение качественных показателей и функциональных значений предметов и вещей на сцене. Точно найденная материальная структура предметного мира сцены есть объективизация худо­жественного образа (пусть и неполная), возникающего в сознании художника. Неполная потому, что сценический свет, костюмы, грим также являются важ­ными художественными средствами сценографии.

Следует заметить, что понятия «сце­ническая среда» и «сценическая атмо­сфера» неравнозначны. Сценическая атмосфера, кроме среды, включает в себя и другие компоненты спектакля. Причем главным создателем и носителем сценической атмосферы является актер-персонаж.

«В день свадьбы» В. Розова... Слов­но повинуясь желанию художника-вол­шебника, окна шагнули вперед, отде­лились от ненужных им стен, а стены растворились. Окна, как одинокие люди, ищущие общения, с распахнутыми душами ставен, смотрят грустной синевой в глаза зрителям. Все на виду! Жгущая

Стр. 69

душу любовь, пусть безответная, но гор­дая в своем богатстве, откровении страстей; слабости человеческие и веч­ные заботы в труде и буднях (Одесский театр имени А. Иванова, художник Л. Алыниц, 1965).

Окна, похожие и непохожие друг на друга, куски разновысоких тротуаров, продолговатые прямоугольники забо­ров и штакетов с воротами и калитками, лестницы, а в центре — провинциаль­ный, столб с электрическим фонарем.

Часть вместо целого! Единое из частей!

Удастся ли собрать все воедино? Построить мостки и соединить тротуа­ры... чтобы спектакль зажил своей жизнью?

Художник Л. Алыпиц заботится не только об образе места действия. Только «где» — этого мало. Это еще не забота искусства. Он задает себе вопрос: «что» и «как» происходит в этом «где»?

Художник из конкретных предметов выстраивает особый мир — знакомый и привычный до осязания и в то же время неожиданный, заставляющий задуматься. С одной стороны мир настоящих вещей: окна, заборы, калитки, лестница с поручнями, лодка, скамейка, фонарь, колонка для воды; с другой город как бы расщеплен на элементы, неожиданно подвешен художником на столбах, лишен стен и крыш. При реальности элементов сценическая среда предельно театрализована, зритель все время должен помнить, что все это  
происходит на сцене!

*Действенной основой любой сценической среды как структуры является конфликт. Без построения конфликта не может быть образована ни одна сце­ническая среда в качестве образной системы.*

Прежде чем подойти к определению конфликта в сценической среде, пред­ставляется целесообразным рассмот­реть автономно сам предмет как звено

в образной структуре предметного мира. Здесь нас будет интересовать биография предмета, его качественные показатели и функциональные зна­чения.

Предмету на сцене творцы спектакля сегодня уделяют очень много вни­мания, это внимание даже какое-то особенное; видимо, это связано с осознанием факта, что предмет — важное средство образного построения спек­такля.

Применительно к театральной прак­тике понятия «предмет» и «вещь» не совсем идентичны. Вещью привычнее называть изделие, принадлежащее к личному движимому имуществу персо­нажа. В нашем изложении там, где значения предмета и вещи совпадают, мы будем употреблять слово «предмет», там же, где принципиально необходи­мо акцентировать внимание на указан­ном характере взаимоотношения акте­ра и вещи,— слово «вещь».

Биографии вещей неотделимы от , биографий людей... Судьбы вещей свя­заны с людскими судьбами... Человек — создатель и владелец вещи. Вещи пе­реходят из рук в руки от поколения к поколению, изменяются вместе с из­менением вкусов и нравов общества. Вещь рождается в натруженных руках человека, живет, стареет, становится ненужной и умирает на свалке. И вдруг ее возрождают, вдыхают в нее новую, необычную жизнь, и в уже совсем но­вых условиях, в непривычное для нее историческое время она, вещь, стано­вится еще более заметной, чем при жизни, эстетически и психологически значительной.

Сегодня сцене желательна вещь — произведение прикладного искусства. В нее вложен труд и умение автора — мастера и художника. Ценность пещи не только в том, что нам удобно ею пользоваться,— мы можем физически и не прикасаться к ней — она приносит

Стр. 70

нам радость и эстетическое наслажде­ние своим силуэтом, формами, затей­ливой резьбой, узором обивки, цветом материала, из которого она сделана, и, наконец, своей хрупкостью или гру­боватостью...

Но неужели только поэтому человек принес с собой вещь на сцену, словно без неё не может состояться великий акт искусства? Может быть, вещь — это ловушка для публики, заставляющая верить в достоверность самых невероят­ных коллизий пьесы? Может быть, Бальзаку, Босху, Гофману и Александ­ру Грину именно для этой цели потре­бовалось населить свои произведения узнаваемыми предметами?..

Вещь — частица нашего быта. Но быт как пыль: много — задыхаешься, мало — погибаешь. Как найти нужную пропорцию, которая помогла бы сегодня жить?.. И художник создает образную структуру, в которой каждый предмет, Согласно присущим ему качествам, на­ходит свое точное место. Здесь, в этой сценической структуре, вещь начинает проявлять себя по-новому, потому что художник, по выражению Б. Брехта, «видит вещи иными, чем они суще­ствуют вне театра».

Предметы и вещи исполняют свои роли на сцене!

«Итак, действие начинается, фургон матушки Кураж выезжает на подмост­ки». Это у Брехта. Пустая, замкнутая горизонтом сцена. Из глубины марки­тантка тащит свою повозку, «увешан­ную продуктами и заново обтянутую». Фургон матушки Кураж похож на фур­гоны бродячих итальянских актеров. Эти актеры и жили, и играли в одних и тех же декорациях, пользовались теми же вещами в быту и на подмост­ках. Предметный мир их оставался тем же, но изменялись функциональ­ные значения предметов. Жизнь бро­дячих актеров немыслима без их дома — сцены. Матушка Кураж тянет за собой свой «театр» и свой «дом». Это ее единственное имущество, ее орудие производства, ее оружие, ее убежище.

У них одна биография — у вещи и у хозяйки... Достоверность фургона (Брехт писал: «Многие реквизиты — предметы, взятые из музеев») помогла актрисе Е. Вайгель создать глубоко убедительный образ матушки Кураж, а зрителю — поверить в предлагаемые обстоятельства пьесы через размышле­ния и собственные фантазии...

Предметы исполняют предназначенные им режиссером и художником роли.

На сцене нужен точный отбор предметов. Только тех, которые помогут раскрыть внутренний мир и состояние персонажей. Которые помогут понять, что происходит.

Человек и вещь живут рядом. Вот у Ю. Олеши, в «Лиомпе». «Больного окружали многие вещи: лекарство, лож­ка, свет, обои. Остальные вещи ушли. Когда он понял, что тяжело заболел и умирает, то понял он также, как ве­лик и разнообразен мир вещей и как мало их осталось в его власти.

С каждым днем количество вещей уменьшалось. Такая близкая вещь, как железнодорожный билет, уже стала для него невозвратно далекой. Сперва количество вещей уменьшалось по пе­риферии, далеко от него; затем все ско­рее к центру, к нему, к сердцу — во двор, в коридор, в комнату».

Как сценически умно автор передает состояние героя через «жестокий» мир вещей и предметов, мир, деформирую­щийся, расползающийся и ускользающий... Человек остается наедине с собой...

Художник и режиссер, включая предмет в сценическое действие, всегда учитывают его качественные показате­ли и функциональные значения. Каче­ственные показатели предмета относи­тельно самостоятельны, функциональные

Стр. 71

же значения проявляются под воз­действием как предметной среды сцены, так и образной системы спектакля в целом.

В поисках образного решения среды сценограф всегда стремится к максимальной действенной выразительности каждого предмета и каждой вещи на сцене, к их «действенной заразительности». Здесь ему приходится учитывать физические свойства материалов и качественные показатели предметов и вещей, сделанных из этих мате­риалов.

Контакт человека с выбранным для предмета, вещи «строительным» мате­риалом происходит через их ощути­мость. Мы имеем дело с активным вы­разительным средством сценографии — фактурой предметов и вещей на сцене. «Современному зрителю подавай в теат­ре „ощутимость" материалов в игре их поверхностей и объемов»,— писал В. Мейерхольд.

Многовековой опыт общения с природой и объектами материальной куль­туры помогает человеку, визуально осязая поверхности материалов, вызы­вать в памяти точные эмоционально-психологические ощущения, возбужда­ющие в нем сложные физиологические процессы.

Грубый, из шерстяных жгутов, зана­вес в «Гамлете» (Московский театр драмы и комедии на Таганке, художник Д. Боровский) своей фактурой напо­минает примитивные шпалеры, закры­вавшие каменные стены внутри средне­вековых замков; и вдруг — грязные дороги мрачных улиц или замшелую стенку дома; и поросшее разлагающей­ся зеленью озеро; а подсвеченный сза­ди — мираж, вибрацию, что-то зыбкое и расплывчатое, как сознание Офелии. То он (занавес) видится нам, как панцирь или плащ, которым накрывают тело убитого Лаэрта, то как сама зем­ля, по которой струйками запекшейся крови текут траурные повязки; или как толпа, серая, в грубых, грязных одеждах, упругая и напористая, готовая все смести на своем пути. И как вычленение из этой толпы, как развитие «темы» фактуры занавеса — персонажи: они тоже в грубой вязки шерстяных костюмах.

Вот другая фактура — фактура зер­кала в опере «Средство Макропулоса» (Прага, Национальный театр, худож­ник И. Свобода, 1965). Стена — зеркаль­ная, наклоненная к зрителям. Ощуще­ние отполированного до блеска металла или безгранично чистого неба, отражен­ного водяной гладью. Может быть, это отполированное небо,— в нем отража­ются земля, люди... И в этой гигантской блестящей чистоте — болезненная хруп­кость, легкая ранимость. Одно неосто­рожное движение, и все рухнет — разве не боимся мы разбить зеркало в нашем доме? Иногда возникает какой-то пани­ческий страх — не разбить эту чистоту, это отражение света, земли, собствен­ного лица... И мы всегда протираем свое зеркало до блеска. Ощущение это­го блеска вызывает в нас радость и тре­вогу одновременно. Тревогу от холод­ной звенящей поверхности, способной показать нам самих себя...

Но вот зеркало тает на глазах у зрителей, исчезает, словно оно изо льда, и сквозь него просвечивается часть сре­ды, находящейся сзади сцены... И воз­никает неожиданная глубина сквозь дымку. Да... мы в театре!

Точное ощущение материалов, характер обработки их поверхностей, как и выбор предметов для конкретного спектакля, возникает у художника после глубокого изучения драматургии, ико­нографического, литературного и дру­гих материалов, имеющих отношение к событиям пьесы. Накопленный опыт и знания, преломленные через призму актуальности пьесы, синтезируются в определенные образные обобщения, как

Стр. 72

это и произошло в «Гамлете» в Театре на Таганке.

Очень важно, из какого материала сделан тот или иной предмет именно в данном спектакле. Неточно выбранный материал, не обработанная нуж­ным образом его поверхность (напри­мер, доски, не так струганные, полиро­ванные или обожженные, как надо) приводят к отрицанию задуманного об­раза и вызывают нежелательные ассо­циации.

Психологическое воздействие на ак­тера и зрителя оказывает прочность материала, из которого изготовлен предмет, и прочность самого предмета. Предмет, изготовленный из непрочных, хрупких материалов, будет вызывать чувство беспокойства, сожаления, со­чувствия, неуверенности. Художник обязательно учитывает прочность мате­риалов в образном построении.

В каждом предмете заложена опре­деленная информация. Через фактуру 1 реципиент получает информацию о ма­териале, из которого предмет изготов­лен. Силуэт, как правило, информирует о принадлежности предмета к опреде­ленному историческому стилю. Рисунок и формы уточняют эту информацию.

Предмет — знак конкретной группы предметов. Чтобы зритель мог получить желаемую информацию, предмет дол­жен быть легко узнаваем, а все его[ детали легко читаемы на большом рас­стоянии. Узнаваемость достигается со­хранением родовой принадлежности предмета. Стул, к какому бы историче­скому стилю он ни принадлежал, всегда узнаваем по конструкции: четыре нож­ки, сиденье и спинка.

Очень важно для придания каче­ственных характеристик предмету со­блюсти необходимые пропорции линий, форм, объемов. Заостренный силуэт придает предмету точный характер и обеспечит визуальное восприятие его на большом расстоянии. Если предметы на сцене трудноузнаваемы или неузнаваемы, художник не сможет направлять ассоциативное восприятие зрителей.

В образной структуре важно сочетаниё форм и объемов предметов. При этом следует помнить слова Протагора о том, что «человек есть мера всех вещей...»

*Актер — мера всему на сцене.*

Габариты форм, предметов и их цвет необходимо соизмерять и сочетать с фигурой актера и его пластикой.

Простая геометрическая форма пред­метов на сцене выделяет предмет из среды, акцентирует внимание реципи­ента. Недетализированная форма пред­мета будет восприниматься как боль­шая, по сравнению с такой же формой, имеющей разработку рисунком, живописью, рельефными аппликациями, резьбой и т. д. Это особенно следует учи­тывать при включении в сценическую среду крупногабаритных предметов. Они могут визуально «подавить» и про­странство, и персонажей (что, впрочем, может быть идейной заданностью), ее. И их поверхности не будут разрабо­таны более мелкими деталями. Боль­шими будут восприняты предметы и с грубо обработанной поверхностью.

Предмету на сцене задается худож­ником определенная динамика. Дина­мика эта может быть «внешней», свя­занной с перемещением в сценическом пространстве или с трансформацией во время сценического действия, и «внут­ренней» — не связанной с перемеще­ниями и зависимой от формы предмета, разработки его поверхностей диаго­нальными или зигзагообразными ли­ниями, росписи контрастными цветами или яркой (например, желтой) краской.

Так, например, если силуэт предме­та будет максимально приближен к треугольнику с основанием, меньшим его высоты, то такой предмет будет восприниматься динамичным. Динамич­ны и те предметы, силуэты которых —

Стр. 73

круг. Статичны прямоугольные предме­ты, особенно если основание больше высоты.

Рассмотрим фрагмент картины П. Пикассо «Девочка на шаре». Муж­чина средних лет, широкоплечий, мускулистый, сидит на сооружении куби­ческой формы. На некотором расстоя­нии от него балансирует на шаре худенькая девочка. Автор сопоставляет мужчину с девочкой, куб с шаром. Куб - форма статичная, ее трудно пе­ревернуть, так как основание ее до­вольно устойчивое. Мужчина уверен, что предмет, на котором он сидит, до­статочно надежен, поэтому уселся он довольно удобно и, очевидно, надолго. Художник развернул мужчину спиной к зрителю, увеличив площадь обозре­ваемого силуэта его фигуры, которая тоже как бы вписывается в прямо­угольник. Кроме того, левая нога муж­чины отнесена в сторону, так что визуально в целом пятно куба увеличи­вается и статика изображения возра­стает. Персонаж картины как бы лишен иллюзий, он ничего не ждет от жизни, ни к чему не стремится, он сжился с мыслью, что уже познал все... Ему не­интересны упражнения девочки на шаре. Он знает, к чему все это при­ведет...

Хрупкое существо, девочка, еще не познавшая всей сложности жизни, взо­бралась на шар. Фигурка ее изгибает­ся, она балансирует, вся ее масса под­вижна, как и сам шар... на котором так трудно удержаться! Одно неосторожное движение, он покатится и... может ее подмять... Но девочка верит, что ей удастся удержаться. Она хочет удер­жаться... Она полна надежд и вся устремлена в завтра. Хорошо, если ей удастся укротить эту динамичную фор­му — шар! А если нет?..

Сценограф И. Свобода в спектакле «Гамлет» также использовал геометри­ческие формы для эмоционально-психологического воздействия на зрителя.

Предмет обладает социальной значи­мостью. Это значит, что заложенная в нем информация адресует предмет как собственность к определенной со­циальной среде в конкретный истори­ческий период, обусловленный драма­тургическим материалом.

По предмету (вещи), включенному в сценическую среду, мы можем судить о социальной и классовой принадлеж­ности того пли другого персонажа пьесы, о его материальном положении, национальности, профессии, вкусе, при­вычках.

Сопоставление социальной значи­мости разных предметов, вещей на сце­не может отражать определенные об­щественные отношения людей. Соци­альная значимость предметов важна как для построения конфликта в сцени­ческой среде, так и для социальной направленности спектакля в целом.

В спектакле «Товарищ, верь!» в Мос­ковском театре драмы и комедии иа Таганке интересно сопоставлены фак­туры материалов, из которых изготов­лены царская карета и коляска поэта. Здесь можно говорить и о проявлении этими вещами социальной значимости. Художник М. Уманский в спектакле «На берегу Невы» К. Тренева (Киев­ский театр имени Леси Украинки, ре­жиссер Б. Вершилов, 1973) в среду строгой классической мебели, принад­лежавшей до революции правящим классам, вносит вещи, принадлежащие героям Октября, рабочим и крестьянам: ружья, пулемет «Максим», красные ре­волюционные транспаранты, знамена.

Старинные резные столы, мягкий диван, кресла, картины, подвесная ке­росиновая лампа под абажуром, на­стенные часы в резном футляре, вся домашняя утварь, затянутая нитями паутины,— все говорит о том, что дей­ствие происходит в поместье обеднев­ших помещиков («Вишневый сад»

Стр. 74

А. Чехова. Рига, ТЮЗ, художник М. Катаев, 1972).

Проявление социальной значимости предметов, вещей на сцене мы можем проследить по многим спектаклям. Рассмотренные нами основные показа­тели и особенности предмета можно отнести к информативному воздействию предмета на реципиента. Информация,

запрограммированная художником в предмете, окажется действенной, если она будет легко читаемой.

Информативное значение предме­та — это основа, на которой базируются три различных способа художественно­го и эстетического воздействия пред­мета на зрителя, что можно условно назвать художественной функцией сце­нического предмета: ассоциативная, ме­тафорическая и символическая.

Поскольку предмет и сценическая» среда представляют диалектическое единство, предмет, сохраняя свою авто­номию, проявляет свои художественные функции только в сценической среде.

Итак, рассмотрим три важные функ­ции предмета в сценической среде, влияющие па формирование образного восприятия реципиента.

Если предмет по сходству или смеж­ности вызывает представление о дру­гом предмете и его значениях, значит, предмет функционирует ассоциативно.

«Ориентируясь на ассоциативную способность зрителя, мы можем строить не образы, направленные „прямо в лоб", а комбинации, создающие ассоциации. Чем тоньше ассоциации, тем больше, успех. К ассоциациям,— писал Мейер­хольд,— способен не только утончен­ный, но и неискушенный зритель» (В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В двух частях, ч. 2. М., «Искус­ство», 1968, с. 497).

В качестве примера некоторых раз­думий художника в процессе создания сценической среды и реализации за­мысла автору, как практику театра,

удобней будет сослаться на собственный опыт работы над спектаклем «Весенние перевертыши» В. Тендрякова (Киев­ский ТЮЗ, режиссер В. Пацунов),

...Наверное, это как на карусели. Мчишься, летишь... и все вокруг смеш­но растягивается, сплющивается в цвет­ные полосы, и полосы эти сперва тя­нутся за тобой, затем спутываются от сильного ветра, слипаются от жары и пота, сплетаются, и не успеваешь за­метить, как ты уже в фантастическом шаре, как бы стеклянном и не стеклян­ном, с лунками, утолщениями, линия­ми... А за этим шаром еще один — про­зрачный и непрозрачный — смешно про­глядывается и искажается сквозь пер­вый, преломляя реальные предметы в фантастические: дома не дома, деревья не деревья, заборы не заборы, комнаты не комнаты, люди не люди... вернее, люди, но все веселые, и добрые, и смеш­ные, и не похожие сами на себя... Но вот Римка Братеньева — вылитая На­талья Гончарова: и профиль, и завитки, и все остальное... А на дворе весна... И какими-то робкими, нежными почка­ми набухает наивная детская любовь...

Декорации спектакля выстроены из 2500 штук поленьев, связанных в слож­ные структуры стен, заборов, фантасти­ческих фигур. В разные действенные моменты спектакля образы данной предметной системы обновляются и ви­доизменяются, побуждая к новым раз­мышлениям. В сценах, которые проис­ходят дома у Дюшки, к левой и правой стене из поленьев крепится мебель (слева — кухонная: столик, две табу­ретки, полка с посудой, телефон; спра­ва — коврик, табуретка, полка с книга­ми). Минимум необходимых вещей для обозначения интерьера. Свет сосредо­точен между этими стенками. А сзади — третья стена из таких же поленьев.

...Если стены в доме будут без дыр, то нельзя будет видеть сквозь них, как через вырезанный из бумаги узор, то,

Стр. 75

что за ними... Трудно будет дышать, ощущать упрямые пряди зеленой тра­вы... и в каждое мгновение видеть Римку Братепьеву, и представлять ее женой Пушкина. Здесь новые связи... Ведь мы ие привыкли к таким стенам, которые вовсе и не стены-то, а еще и заборы, и ворота, и кустарник у боло­та, да, может быть, и само болото, по­крытое сеткой зарослей.

Персонажи легко разрушают ин-терьер, разворачивая стенки в глубь сцены. Разъезжается, делится неров­ными контурами на две части задняя стена, а за ней — новый мир реальности и иллюзий. В глубине сцены, на третьем плане, две высокие поленницы, каждая стоит па одной ноге, устремившись в небо. Тянутся снизу вверх, как два дерева. Нижние части — узкие, верх­ние — широкие. В проемах, сделанных из поленьев, размещены неправильной формы фигурные стекла с наплывами.

Глубже этих двух структур, почти у задней стены, подвешена большая разлапистая светло-серого цвета ветка с прикрепленными к ее ответвлениям стеклами. Ветка может раскачиваться по принципу маятника. По централь­ной линии сцены, перпендикулярно ли­нии занавеса передвигается из глубины сцены к авансцене хрупкая березка, на которой тоже стеклышки и на одной ветке — большая пустая рама.

...Сейчас, когда Дюшка задумался над мирозданием, когда философские проблемы застряли в его еще детской головке, стоящие на одной ноге задние поленницы, как будто дрова, подбро­шенные вверх, так и оцепенели иско­паемыми динозаврами. Тела их светятся тусклым светом гнилушного дерева, а стеклянная чешуя мерцает, как да­лекие звезды... Чудовища вздыбились, как бы готовые поглотить Дюшку. Но ему не до них... Оп понимает — они охраняют вечность... Там, вдали, между силуэтами «динозавров», засверкали,

задвигались маятником времени звезды неведомых ему галактик, какие-то мо­лекулы вдруг стали соединяться в слож­ные системы... и, быть может, именно из них сейчас у него на глазах будет создан его далекий двойник по имени Дюшка...

И все поленницы, жесткие, до зано­зистости шероховатые, высокие, по ко­торым всегда так хочется лазать, утра­тили свою материальность, флюорес­цируют лунным светом, а дыры в них напоминают пятна на далеких плане­тах. И льдинки-росинки засверкали вдруг звездочками на милой березке, и в раме... да, да! — появилась сама Наталья Гончарова.

Действие пьесы происходит в по­селке Куделино... «Теперь поселок за­строен двухэтажными домами. Кроме того, тут и лесоперевалочная база, и речная пристань для сплава леса, и железнодорожная станция, и штабеля бревен...» (ремарка В. Тендрякова в пьесе).

...Но вмиг все сломалось, как будто злая рука бросила камень и разбила цветной волшебный шар... Все остано­вилось, исчезли переливы и перезвоны, размытость, улыбчивость и доброта... И окружающий мир застыл в сознании черно-белой фотографией... И рама на белой березке... и лицо Римки Братень-евой... Сомкнулись стены заборов — Дюшку окружили хулиганы... Будут бить... И он решил говорить с ними с позиции силы.

...Как склеить разбитые стекла ша­ра, хрупкого и нежно ранимого, как детская любовь и детская фантазия, как детская доброта?.. Когда зазеленеет трава, когда можно будет снять зимние одежды и взобраться на пористые по­ленницы, взглянув оттуда, неожиданно можно снова увидеть, что освещенная солнцем Римка Братеньева, как две капли воды, похожа на жену Пушкина...

Доминирующей фактурой в спектакле

Стр. 76

является фактура поленьев теплого золотистого цвета. Дерево, как основ­ной «строительный» материал сцени­ческой среды, находит развитие в ветке, способной двигаться, как маятник, в выезжающей березке и в мебели. Здесь использованы разные качествен­ные значения дерева, дополняющие друг друга.

В философско-фантастических сце­нах грубая фактура под воздействием света видоизменяется, становится ка­кой-то неземной, легкой, сказочной.

Те же самые стекла бликуют на шершавой поверхности дров и веток в «дневных» картинах. Здесь они отчуждены от фактуры дров, но допол­няют ее своей противоположностью.

В зависимости от действенного кон­такта персонажа со средой предметы обретают различные функциональные значения. Когда Дюшка и Левка залазят на конструкции из поленьев, мы воспринимаем эти конструкции как штабеля дров или заборы, а может быть, и крыши сараев. Когда ж о ребя­та просовывают головы сквозь дыры в штабелях, кажется, что они выгляды­вают из кустов на берегу болота. А когда Дюшка «общается» с опущен­ной сверху веткой со стеклами, мы воспринимаем это как его диалог с га­лактикой.

По замыслу художника и режиссера различные группы предметов, включен­ные в образную предметную структуру, могут вызывать различные ассоциации. Один или два предмета художник мо­жет выделить и активизировать их ассоциативную функцию, найдя для них наиболее выгодное положение в пространстве.

Учитывая ассоциативную функцию предмета или группы предметов, мож­но направлять ассоциативное восприя­тие. Ассоциативная функция предмета подвижна, связь между представления­ми может изменяться в течение сценического действия зависимо от транс­формации образной структуры предмет­ного мира сценографии или спектакля в целом согласно замыслу художника и режиссера. Таким образом, изменение взаимодействия некоторых элементов и звеньев структуры изменит и их ассо­циативные значения.

В «Городе на заре» А. Арбузова ху­дожник М. Китаев нашел многоплано­вость ритмов металлических конструк­ций — станков, накрытых щитами из сколоченных досок. Казалось бы, найде­но только приспособление для выгодно­го мизансценирования, но в процессе спектакля в нашем сознании уходящая вверх перспектива дощатых настилов рождает ассоциацию с опалубкой, ско­лоченными времянками, с топчанами. Доски — это и стройматериал, и пова­ленный сосновый лес, и созданные ру­ками людей первые деревянные улицы. Деревянные щиты ассоциируются со стройкой, временной неустроенностью и жесткостью. Создают ощущение суро­вой чистоты.

Чтобы избежать нежелательных или ''неуправляемых ассоциаций, необходи­мо точно учитывать возможные проявления функциональных значений и свойств предметов при включении их в конкретную образную структуру.

Когда же художник переносит смыс­ловые значения одних предметов на другие, основываясь на сходстве, ана­логии или сравнении, он наделяет пред­мет метафорической функцией. Предме­ты, сохраняя свои качественные пока­затели, выступают еще в одном каче­стве, несвойственном им в привычной бытовой связи.

В спектакле «Такое длинное, длин­ное лето» Н. Зарудного в Киевском театре имени И. Я. Франко художник Д. Лидер заполнил пространство сцены деревянными колодезными журавлями, при помощи которых достают воду. Эти журавли выступают сначала в своем

Стр. 77

первичном значении и качестве. В фи­нале к ним добавляют сосновые ветки, и они превращаются в зеленые сосны. Трансформируя структуру среды, ху­дожник изменяет и значение предметов.

В приведенном примере предмет, вещь, сохраняя некоторую меру соб­ственных качеств и свойств, выступают еще в иных значениях, когда им при­дают качества, свойственные другим предметам.

Театр с древнейших времен сталки­вается с символикой предметов на сце­не. Символическая функция предмета имеет различные качественные значе­ния в построении образной струк­туры.

В практике театра часто прибегают к обозначению целого через часть. Пол­ное представление о вещи или предмете возникает в сознании зрителя. Всегда выбирается такая часть целого, кото-уГрая является как бы условным знаком, I в котором закодирована информация 1 о целом. В Елизаветинском театре де­рево обозначало лес, трон — королев­ский дворец. В древнегреческом театре выезжающая эккиклема условно заме­няла целый интерьер. В среднеазиат­ском театре ванна с водой символизи­ровала море или океан. В японском театре Кабуки свисающие сверху ветки обозначают сад.

Иногда вещь, предмет или часть от чего-либо целого, выступая в несвой­ственных им, переносных значениях, символизирует или обозначает явление или место действия, существующее лишь в человеческом представлении и неподдающееся более или менее нату­ралистическому воспроизведению на сцене. В французских мистериях бесед­ка символизировала рай, пасть драко­на — ад.

Часто встречается использование части предмета вместо целого в совре­менных сценических решениях. Строй­ку обозначают фрагментом строительных лесов, зал — колонной, античный храм — портиком, интерьер — мебелью, дверью или окном. Такая символика однозначна и без дополнительных об­разных средств не может вызвать глу­боких эмоционально-психологических переживаний.

Символическая функция может про­являться также в связи с приданием предмету определенных качественных изменений, связанных с конкретными представлениями зрителей. Опаленные деревья символизируют пожары, войну, страдания, опустошение. Для этого же можно использовать и обожженные доски. Ржавое исковерканное железо вызывает в сознании зрителей ощуще­ние катастрофы, взрывов. Окна, закле­енные крест-накрест газетными полос­ками,— это война, эвакуация, бомбеж­ка. Разорванная бумага или ткань связана с чувством горечи, разлуки, тоски. Потрескавшаяся земля может "символизировать жару, засуху, жажду. Электрическая лампа, завернутая в сделанное из газеты подобие абажура, вызывает в эмоциональной памяти лю­дей чувство неустроенности, времен­ности — землянку, времянку. Примеров можно привести много. Буквальная символика, включенная в определенную образную структуру, иногда дает инте­ресные результаты в восприятии всей сценографии, но зачастую не подымает­ся выше -своей банальной однознач­ности. Такой образ-символ быстро раз­гадывается, его действенный потенциал тут же превращается в нулевой.

Из практики сценографии известны примеры построения многозначных символов-предметов. Происходит это чаще всего тогда, когда художник весь предметный мир сцены сводит к одному существенному предмету (если не брать в счет сцену-коробку как оболочку среды). Как правило, такой предмет-символ определенным образом выгодно расположен в пространстве, так что

Стр. 78

максимум внимания сосредоточен имен­но на нем.

Многозначная функция предмета-символа выражается в своего рода кон­центрации в одном предмете множества символических и функциональных зна­чений. Конфликт сосредоточен в нем самом, действенность его заложена в несовместимости функциональных значений этого предмета, хотя значе­ния и качества эти и составляют диа­лектическое единство.

В каждый момент сценического дей­ствия разные функциональные значе­ния в отдельности или в различных количественно-качественных соедине­ниях будут воздействовать на актеров и публику, вызывая образные представ­ления. Сумма таких представлений и будет действенным художественным образом, проистекающим в сознании реципиента.

В предмет-символ художник вкла­дывает сгусток художественной идеи. Структура предмета-символа может оказаться достаточно сложной, способ­ной в процессе спектакля рождать все новые и новые догадки и эмоциональ­ные потрясения. В контакте персона­жей пьесы с предметом-символом, во­площающим в себе знаковое единство места, времени и обстоятельств дей­ствия, публика будет находить сходство и подобие других предметов с данным предметом, и это будет обогащать и углублять восприятие.

Функциональные значения предме­тов-символов прочитываются благода­ря имеющемуся у реципиента накоп­ленному жизненному опыту и знаниям, а также опыту восприятия театральных представлений.

Теперь вернемся к вопросу построе­ния конфликта в сценической среде.

Конфликт в сценической среде — специфический вид конфликта. Он яв­ляется составной частью конфликта в сценографии. Конфликт этот мы можем рассматривать как несовмести­мость при соотношении реципиентом качественных показателей и функцио­нальных значений предметов, вещей в данном спектакле.

Вот некоторые простейшие схемы основных построений конфликта в сце­нической среде.

Конфликт между одной вещью (предметом) или между двумя вещами (предметами) и остальной сценической средой.

Конфликт между группой вещей (всеми вещами) и предметной сферой среды.

Конфликт между двумя, тремя и бо­лее вещами (предметами) при относи­тельной индифферентности предметной сферы среды.

Конфликт между одной вещью (предметом) и группой вещей (предметами) при относительной индиффе­рентности предметной сферы среды.

Конфликт между одной вещью (предметом) и предметной сферой среды при относительной индифферент­ности остальных вещей и предметов на сцене (или при их отсутствии).

Конфликт между вещами и предме­тами сценической среды.

Под понятием предметная сфера или оболочка сценической среды мы имеем в виду деталь или детали сцено­графии, которые определенным образом замыкают, ограничивают сценическое пространство с трех сторон, реже с че­тырех. Это кулисы, задники, радиусы, панорамы, стенки павильонов, всевоз­можные пратикабли и проч. Иногда в сценографических решениях такой обо­лочкой служит сама сценическая ко­робка или стены и потолок зрительного зала, если сцена вынесена в зрительный зал; окружающий пейзаж или архитек­турный ансамбль, если действие выне­сено на природу или городскую пло­щадь. Сфера предметной среды может быть сколько угодно усложненной и

Стр. 79

является неотъемлемой частью образ­ной динамической системы предметов, вещей на сцене.

Само собой разумеется, что в худо­жественной практике театра построение конфликта в сценической среде значи­тельно сложнее, чем это указано в схе­мах. Каждая пьеса, каждый спек­такль — это новая система предметно­го мира.

Вот грубый пример столкновения вещи и среды:

Школьная парта, оставленная на проезжей части улицы, или уличный фонарь, каким-то непостижи­мым образом попавший в аудиторию института. Здесь проявится функцио­нальная и логическая несовместимость предмета и окружающей среды. В со­знании зрителя возникнет протест против такой несовместимости и одно­временное желание понять, гармонизи­ровать новую предметную связь. На основе этого противоречия и возникает действенный конфликт предмета и среды.

Рассмотрим теперь более подробно некоторые конфликтные ситуации в сценической среде, каким образом они создаются и как воспринимаются. Для создания действенности, напряжения в сценической среде важен также вы­бор материала и характер обработки этого материала при изготовлении или подборе предметов для сцены. В столк­новении разных материалов и фактур, если это не формальный подход, а це­ленаправленный отбор, можно про­следить конфликтные связи-противо­речия.

Так, например, вступают в конфликт ржавые металлические леса с фреско­вой панорамой в спектакле «Ярослав Мудрый» И. Кочерги в Киевском театре имени И. Я. Франко (художник Д. Ли­дер) ; черная, обтянутая кожей коляс­ка, в которой ездит Пушкин, и золоче­ная, с лепниной карета императора в спектакле «Товарищ, верь!» (Московский театр драмы и комедии на Таган­ке, художник Д. Боровский).

В действенный конфликт могут всту­пить также предметы или вещи из одно­го материала, но по-разному обработан­ные или нетронутые рукой человека. Так, например, будут взаимодействовать побеленные доски, тонкие покрытые корой ветки деревьев, полированная старинная мебель. Материал здесь один — дерево, но ощутимость предме­тов разная.

На сцене Киевского театра имени И. Я, Франко — станок сферической формы, затянутый половиком из нату­рального овечьего меха. Снизу вверх под углом к половику из глубины сцены устремилось распластанное огромное облако из тонкой просвечивающей кожи. Это и кожа, снятая с какого-то гигант­ского сильного зверя, и облако в одно и то же время. Темный, матовый, вор­систый мех — тонкая, полупрозрачная, хрупкая кожа. Круглый сферический половик и плоская со сложным рисун­ком кожа. Конфликт фактур, форм, ка­честв, значений — вот чего достигают в сценографии к спектаклю М. Карима «В ночь лунного затмения» художник Д. Лидер и режиссер С. Смиян. Кон­фликт двух предметов, берущих на себя основной философский и психологиче­ский акцент, при относительной ней­тральности оболочки — одежды сцены из черного бархата.

Конфликт возникает также при не­соответствии материалов, из которых сделаны предметы и вещи, функцио­нальным значениям этих вещей и предметов. Например, стул, сделанный из |бумаги, картона или тонкой проволо­ки. В данном случае, как и в случае предмета-символа на сцене, суть кон­фликта сосредоточена в самом предмете.

В активном использовании настоя­щих материалов и настоящих вещей на сцене часто усматривают заболевание натурализмом. Вызывает споры, напри-

Стр. 80

мер, постановка польского режиссера А. Ханушкевича пьесы И. Тургенева «Месяц в деревне». Авторы этого спек­такля «вырастили» на сцене живую траву, деревья, поставили достоверную плетеную мебель и даже пустили на живой травяной ковер сценической площадки настоящих охотничьих собак. Что это, натурализм?

Нынешние представители натура­лизма, отказавшись от собственного взгляда на реальность, с усердием ре­месленников копируют внешнюю сторо­ну действительности. Они не жаждут осмысления сущности явлений. Да и мо­гут ли? Усвоив схемы привычных быто­вых связей предметов и вещей, эти ре­месленники от театра породили массу безликих штампов сценических деко­раций.

Вещи на сцене не только сохраняют все свои признаки и назначения, кото­рые присущи им в реальности, но и при­обретают новые функциональные и сим­волические значения благодаря вклю­чению их в сложную художественную структуру спектакля.

В спектакле «Месяц в деревне» че­рез попытку создания некой иллюзии реальности, воссоздания пейзажа и быта русской деревни авторы стреми­лись к «очуждению», выражаясь язы­ком Б. Брехта, заштамповавшей себя, ставшей банальной условности.

Здесь происходит как бы обновление условности, напоминание через присут­ствие настоящего, реального о теат­ральности. Театральность подчеркнута благодаря непривычности видеть на сцене настоящие деревья, траву, собак. «Да, это сад перед домом,— говорят авторы спектакля.— Да, это растет тра­ва, цветут цветы, наливаются плодами деревья. Да, здесь в общении с живой природой обнажаются души людей. Да, это тургеневская деревня!» И тут же антитеза. «Нет, и не подумайте, что это сад. Это театр. Эти блоки дерна

положены на деревянный пол зритель­ного зала. Мы принесли их сюда сами. Эти стволы мы спилили. Они уже не растут. И поставили здесь, и украсили плодами. Как вы могли поверить, что это деревня, что это сад, когда вместо голубого неба над вами потолок зри­тельного зала? Вместо дальних планов пейзажа — с трех сторон буквой П — ряды зрителей, а с четвертой сторо­ны — кирпичная стена сцены».

Но ощущение «живой» травы, ство­лов деревьев, воды, мебели, присут­ствие охотничьих собак создают опре­деленное эстетическое и психологиче­ское воздействие как на актеров, так и на публику, помогают верить в пред­лагаемые обстоятельства пьесы и жить в них.

В спектакле выстроена сложная сценографическая среда. К среде игро­вого сценического пространства при­плюсовывается в качестве важного сла­гаемого живая среда зрительного зала, на которую, как на фон, проецируется среда предметная. Здесь-то и разби­вается иллюзия. Усложняется контекст. Зритель, по сути, и есть действенной активной оболочкой сценической сре­ды — живой, дышащей, думающей...

Как явствует из разбора ряда работ художников театра, конфликт в пред­метном мире создается за счет построе­ния новых, зачастую парадоксальных систем, совершенно отличных от при­вычных бытовых схем. Перенесение на сцену обычной этнографической схемы, зафиксированной историей материаль­ной культуры и быта, построек, взятых из альбомов по архитектуре или других изобразительных источников, не являет­ся актом искусства и не может быть мотивировано логикой драматургии, оно не имеет никакой связи с действенной природой театра.

К сожалению, еще часто можно уви­деть на наших сценах бездумное нагро­мождение предметов или вещей, не

Стр. 81

подчиненных никакой художественной логике, возникших не как результат глубоких раздумий над пьесой, а как легкомысленная компиляция так на­зываемых «современных» атрибутов сцены.

Каждый новый спектакль ставит но­вые задачи перед его создателями. Для решения их художник обновляет сред­ства выразительности, обновляет внут­ренние связи предметов на сцене, находит то важное звено, которое соединило бы пьесу с сегодняшней действительностью. Художник ищет та­кие художественные системы, которые могли бы максимально стимулировать чувственную и мыслительную актив­ность публики, помогли бы ей осмыс­лить духовные потребности времени, заострить внимание на решении важ­ных проблем современности.

Рассмотрев некоторые вопросы по­строения сценической среды, вернемся к началу нашего разговора... К спек­таклю «Царь Федор Иоаннович». Что же произошло с настоящими предметами на сцене в той далекой постановке? Почему ни их качественные показатели, ни их функциональные значения не проявили себя в данном спектакле так, как того ожидали создатели представ­ления?

Возможны возражения: проявили, как же. Они помогли воссоздать эпоху. Они явились социальными знаками... Но сцена не этнографический музей, не мастерская реставратора и не музей истории. Вещи были замкнуты в при­вычную бытовую схему. Не было столь необходимого для восприятия искус­ства ощущения новизны, недосказан­ности, многозначимости... «Беда была в том,— писал И. Я. Гремиславский,— что эти новые принципы оформления (имеется в виду включение в спектакль настоящих вещей и фактур художником В. Симовым.— *М. Ф.)* он сочетал со старыми методами декорационной жи­вописи (имеется в виду создание иллю­зорной и привычной для этих вещей и фактур среды.— *М. Ф.),* никак не пе­рерабатывая их» (И. Я. Гремиславский. Сборник статей и материалов, с. 146).

Стр. 82

*Глава четвертая, из которой читатель узнает,*

*что сценографическая*

*живопись, оживающая под*

*воздействием освещения,*

*состоит из цвето-фактур,*

*костюмов, грима и других*

*цветовых пятен*

О судьбе театральной живописи спорят уже много десятилетий. Сторон­ники живописных декораций считали и считают старую эстетическую тради­цию наиболее универсальной на театре. Клеевая живопись представляется им единственным верным средством эмо­ционального воздействия на зрителя. Не менее категоричны последователь­ные приверженцы объемно-конструк­тивных динамических декораций. В их понимании плоскостная клеевая живо­пись безнадежно устарела, полностью изжила себя. Однако практика действен­ного театра доказала возможность в ряде спектаклей сочетать плоскостную живопись с конструкциями или цити­ровать живопись в объемно-простран­ственных решениях. Такой универсаль­ный подход к решению сценического пространства позволяет художникам достичь интересных по~ своей природе сценографических конфликтов.

Большой радиус живописных фре­сок пересекают леса из металлических труб. На этих лесах «работают» ре­ставраторы (актеры театра) еще до начала спектакля «Ярослав Мудрый» И. Кочерги в Киевском театре имени И. Я. Франко.

Во время сценического действия на этих лесах находятся персонажи пьесы. Сверху элементы древней архитектуры, каменный лев. В разных картинах спек­такля художник Д. Лидер добавляет в единую сценическую структуру от­дельные архитектурные детали с живо­писными ликами.

Художник не ставил перед собой задачу создать на сцене подобие архи­тектуры собора или точно воссоздать его фрески. Фрески декораций, срос­шись в единую живописную ткань, соз­дают действенное напряжение сцениче­ской среды. На столкновении плоскост­ной живописи с объемными металличе­скими конструкциями Д. Лидер создает сценографический конфликт. В компо­зиции живописного радиуса конфликт намечен сочетанием разнородных фраг­ментов фресок, да еще изображенных в разных масштабах. Каждый лик психологизирован и индивидуализирован художником.

...Сценический радиус как активная оболочка сценической среды напоми­нает апсиду собора. Зрители всматри­ваются в изображенные лики, а лики смотрят со сцены в зрительный зал. У одних взоры вопрошающие, у дру­гих — полны надежды, устремленные в будущее, третьи смотрят испытующе, с напряжением. У одного старца вы­цветшие глаза...

Даниил Лидер сумел заглянуть в саму душу древности. Самым ценным в минувшей эпохе оказались культура и искусство, фрески и мозаика, создан­ные гением народа. Сохранившиеся • фрагменты фресок с поседевшими от времени красками в произведении ху­дожника соединились в сложные ара­бески. В целом радиус серебристо-се­рый. С отдельными теплыми пятнами света на главных ликах (оранта, старец, юноша и др.). Четкая графика метал­лических лесов как бы членит живопись на секции. Леса вступают в

Стр. 83

противодействие с живописью. Но они же и являются предметной материализацией связи времен. Строительные металли­ческие леса — это символ нашего вре­мени. Символ созидания!

Динамичность живописи спектакля «Ярослав Мудрый» создается за счет смены отдельных живописных стел (фрагмент лица, рука и пр.), а также изменением расположения персонажей в цветных костюмах по вертикали и по горизонтали игрового сценического про­странства и, что самое главное, за счет изменения сценического света. Свет то вырывает из темного пространства от­дельные фрагменты декораций, то вдруг заливает всю картину в целом. Жи­вопись благодаря свету меняется по тональности: из призрачно-холодной (сцена боя) становится, например, теп­лой (сцена приема послов).

По всей вероятности, весь сыр-бор вокруг театральной живописи разгорел­ся с того момента, когда В. Мейерхольд, по его же признанию, «уничтожил са­мые декорации, то есть изгнал жи­вопись со сцены» и вместе с художницей Л. Поповой соорудил на сцене динами­ческую конструкцию к «Великодушно­му рогоносцу» Ф. Кроммелинка (см.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 2, с, 497).

Почему же иллюзорная театрально-декорационная живопись, устойчивая традиция которой живет вот уже более трех веков, завоевав успех у многих по­колений почитателей театра, вдруг в XX веке, достигнув своего совершен­ства, подверглась «преследованию»?

Как свидетельствует художник К. Юон, ликвидация живописных деко­раций проводилась под флагом исполь­зования кубатуры сценического про­странства (см.: «Искусство», 1955, № 4).

Только ли завоевание трехмерности сцены волновало тогда театр? Новый зритель, новое время после Великого Октября заставили театр пересмотреть

свои идейно-творческие позиции. Новое содержание повлекло за собой и новую форму.

Ритмы жизни ускоряли, торопили ритмы сценические.

Актерам понадобились конструкции-станки, динамические устройства — для воссоздания на сцене динамики нового времени, выработки новых эстетиче­ских критериев.

Философичность и глобальность по­ставленных проблем выходили за рам­ки конкретных мест действия. Сцена оголялась, приближаясь к стенам цехов. Иллюзии уже не было места на театре.

Сценическое действие и неотдели­мые от него сценические декорации заполняли не только трехмерное про­странство сцены, а завоевывали четвер­тое измерение — время. Декорации ста­ли изменяться во времени, действовать и воздействовать.

Не только В. Мейерхольда не устра­ивала старая живопись на сцене. Разве К. Станиславский, столь упорно куль­тивировавший живопись на сцене МХАТа вместе с В. Симовым, А. Бенуа, М. Добужинским, не разочаровался в ней как в единственно верном вырази­тельном средстве?

«Радио, электричество, всевозмож­ные лучи производят чудеса всюду, только не у нас, в театре, где они мог­ли бы найти совершенно исключитель­ное по красоте применение и навсегда вытеснить со сцены отвратительную клеевую краску, картон, бутафорию. Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве ка­кие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных то­нов, комбинации линий» (К. С. Стани­славский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 1, с. 343).

Какое гениальное предчувствие по­явления новой сценографической жи­вописи, творимой светом и лазерными лучами! Пусть вначале это еще только

Стр. 84

догадки, мечты, первые поиски и от­крытия... Но именно они породили но­вую художественную эстетику театра.

Еще в начале века Э. Крэг нашел новую живописную фактуру-краску для своих ширм во мхатовской постановке «Гамлета». Ему нужна была живопись, способная, согласно сложной партитуре художника-автора, изменять не только цвет, но и форму, способная взаимо­действовать с живописной пластикой исполнителей. В этой живописи не было повествования. Скорее она была живо­писной символикой.

Нашел новую фактуру-краску для своих занавесей к «Маскараду» А. Я. Го­ловин (Александрийский театр, поста­новка В. Э. Мейерхольда, 1917). Он соз­дает декоративную вязь цветов. Но не красками, а аппликацией тканями и шнурами. Эта цветовая вязь была есте­ственной и емкой. И это не были фор­мальные поиски. Наш век ставил перед режиссерами, художниками, актерами новые, сложные задачи. Появились театры разных стилевых направлений, возрождающие активную действенную природу театра. Итак, в начале века начался сложный поиск кинетической живописи. В сочетании с цвето-фактурой костюмов и гримов актеров она призвана была активизировать восприя­тие и вызывать сложные ассоциации у зрителей.

«Когда я начинала работать в теат­ре,— пишет художница С. Юнович,— все говорили: „Живопись! Нужна жи­вопись!" Нынче говорят: „Зачем жи­вопись? Не надо живописи!" Но ведь это мода, а мода в искусстве — ничто» (см. сб.: «Художники театра о своем творчестве», с. 369).

Одни считают, что живопись была вытеснена освоением сценической трех­мерности, другие считают, что жи­вопись вытеснила мода на конструкцию.

Но разве можно обвинять театр за действенное освоение трехмерного пространства и, тем более, правомерно ли устойчивую тенденцию к объемным фактурным декорациям с применением сценического света и кинетики считать модой?

Активное «наступление» новых тре­бований к сценической живописи мож­но понять, если вдуматься в смысл слов А. Таирова о том, что приемы станко­вой живописи с ее плоскостным реше­нием формы делают трехмерное тело актера как бы плоским.

Но требования к сценической жи­вописи XX века трехмерностью не огра­ничились. Потребовался еще один фак­тор — временной. Сценическая живо­пись стала четырехмерной. Она стала жить, развиваться, действовать не толь­ко в пространстве, но и во времени. Это качественно новое явление в истории сценической живописи.

В области традиционной театрально-декорационной живописи были огром­ные достижения. Взять хотя бы имена мастеров итальянского Возрождения: Д. Браманте, Б. Перуцци, В. Скамоцци, Н. Саббаттини, С. Серлио и др. Они способствовали расцвету театрально-декорационной живописи и выработа­ли ее законы, которые не оставались незыблемыми на протяжении несколь­ких веков.

Поиски подвижных декораций ху­дожником Б. Буонталенти во второй половине XVI века вытесняют рельеф­ные декорации и утверждают плоскост­ную живопись.

В лучших образцах театрально-де­корационной живописи художникам удавалось образно решить место и вре­мя действия, передать настроение ге­роев. А сколько было формальных, «дежурных» пейзажных решений, не имевших никакого отношения ни к идее драматургии, ни к сценическому дей­ствию! Передовым театрам стало ясно, что декорации не могут больше оста­ваться «гарниром» к пьесе и актерам,

Стр. 85

что декорации эти несовместимы с дей­ственной природой театра!

Но вернемся к концу XV — началу XVI века, «когда сценические представ­ления ушли с городских площадей и улиц в театральные здания» (см.: В. Бе-резкин. Театр И. Свободы, 1973, с. 11). В специальных зданиях театр упорно пытается сохранить привычную для своей жизни оболочку, живительную среду: городскую площадь с улицами и домами, небо и свет. Театр «втиски­вает» улицы и дома в тесные стены театральных помещений, в сценическое пространство. Так возникла великая иллюзия правды взамен самой правды. Эта иллюзия городской площади с ули­цами и домами на определенном исто­рическом этапе безжизненно повисает в виде больших живописных холстов.

Чтобы декорации могли выступать в роли реальности, актер не смел не только прикасаться, но и близко под­ходить к пим.

Огромная фигура актера по вмеща­лась в иллюзорный город. Единствен­ным, что еще напоминало площадь, оставался деревянный помост, располо­женный на передней части сцены. Он был настоящим! Таким же, каким он был в площадных театрах средневе­ковья. В XVI—XVII веке первопричина появления изображения площадей и улиц на сцене была забыта. А сам факт возможности изображать городской пей­заж потянул за собой традицию писать для сцены огромные картины, расчле­ненные на кулисы, падуги, задники. Так возникла великая живописная тра­диция театрально-декорационного ис­кусства.

Следует отметить, что плоскостная иллюзорная театральная живопись по­могла загнанному в здания театру вы­жить в трудной, непривычной для него среде сцены-коробки.

Однако в большинстве своем такая живопись оказалась недейственной, картинной, иллюстрирующей географию места действия, время года и суток. Лишенная с самого начала своей функ­циональной ценности, театрально-деко­рационная живопись утратила со вре­менем и ценность эстетическую. Но именно эта внутренне статичная жи­вопись своими поисками в области цве­та и композиции обогатила качественно новую живопись — живопись сценогра­фическую, возникшую еще в античном театре в самых простых формах.

Сценографическая живопись — действенная объемно-пространственная живопись, средствами которой являются (естественные цвето-фактуры используемых материалов, красящие вещества, сценический свет. Сценографическая живопись как неотъемлемая часть сценографии является специфическим ви­дом живописи.

Если основой традиционной теат­рально-декорационной живописи яв­ляется плоскость холста, реже дерева, а выразительным языком — клеевая краска, то основой сценографической живописи есть трехмерное простран­ство сцены, а палитрой — весь богатый арсенал твердых и мягких материалов плюс сценический свет.

Так как из зрительного зала факту­ра клеевой или анилиновой краски ви­зуально не воспринимается, то основная идея театрально-декорационной живопи­си доносится через цвет, а формой слу­жит композиция сценической картины. В сценографической живописи боль­шую идейно-смысловую нагрузку несет цвето-фактура материалов пластиче­ских пространственных структур. Бла­годаря объемам и фактурам материалов, динамике цвета, которая дости­гается как перемещением объемов, так . и изменением света, мы можем гово­рить и о наличии пластики цвета в сценографии. Конфликт фактур мате­риалов создает определенную напря­женность живописного пространства

Стр. 86

сцены, что способствует усилению кон­фликта спектакля в целом.

«...В отличие от художника-станко­виста, работающего в двух измерениях, или скульптора, работающего в трех,— пишет Питер Брук,— театральный ху­дожник мыслит четвертым измерением, движением времени, создавая не сце­ническую картину, а своего рода сцени­ческий кинокадр» (П. Брук. Пустое пространство. М., «Прогресс», 1976, с. 164).

Действенность внутренняя и внеш­няя, активная образная трансформация живописи в процессе спектакля, ассо­циативность взамен иллюстративно­сти — важные достижения современной живописи в сценографии.

Разве костюм, грим, пластика акте­ра не часть этой живописи? При этом цвето-фактура костюма и грима актера могут вступать в конфликт с цветом и фактурой декорации, что визуально усиливает конфликтность и действен­ность спектакля.

В сценографии оперы «Тарас Бульба» (Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, 1927) художник А. Петрицкий создал живописную сре­ду из отдельных фрагментов архитек­туры и бытовых предметов, использовав натуральные материалы: железо, дере­во, солому. В качестве краски здесь вы­ступали натуральные цвета материалов. Конфликт выстраивался за счет сопо­ставления разных цвето-фактур. Если общая цветовая гамма довольно уме­ренная, то костюмы — яркие. Худож­ник как бы вырывает персонажей из сценической среды.

Функциональность сценографиче­ской живописи неразрывно связана с действиями актеров на сцене, драма­тургическим материалом, музыкой. Она способствует выразительности игры ак­тера как главного носителя идей. Жи­вопись не должна подавлять актера! Она должна помогать ему. Польский художник и режиссер И. Шайна справедливо считает, что не следует разделять категории изобрази­тельные и театральные, рассматривать живопись в отрыве от сценического дей­ствия.

Сочетание пространства, объемов, цвета, динамического света плюс ак­тер — это и есть движущаяся, изме­няющаяся сценографическая жи­вопись!

Живопись сценографии к «Гамлету» художника Д. Боровского решена в пространстве путем сопоставления двух больших цвето-фактурных плоскостей: побеленной задней кирпичной стены сцены и землисто-болотного цвета шер­стяного занавеса.

Если стена является плоскостью незыблемой, статичной, то, как проти­воположность ей, занавес способен в каждый момент сценического времени изменять не только свое положение в пространстве, но и свою форму. Цвет стены — клеевая побелка. Цвет занаве­са — цвето-фактура шерстяных жгутов, из которых он связан. Цвет занавеса, то есть его цвето-фактура, намного бо­гаче цвето-фактуры стены. Отсюда и более глубокое эмоциональное воздей­ствие занавеса. Силуэт плоскости зана­веса всегда четко читается на фоне белого экрана стены.

В спектакле активно участвует свет, он помогает моделировать и постоянно изменять светотональный режим сце­нографии, визуально изменять качество фактур материалов. В сцене безумия Офелии световые лучи пронизывают занавес сзади. Естественная цвето-фак­тура занавеса исчезает. Создается впе­чатление вибрации света, возникнове­ния волн, смещения резкости восприя­тия предметов. Занавес приобретает иные живописные качества, вызываю­щие сложные ассоциации у зрителя. Причем никакой конкретной живопис­ной изобразительности в традиционном

Стр. 87

понимании при этом нет. Изменение пластики занавеса и его освещения изменяет пластику цвета. Цвет теряет свою устойчивость.

Костюмы актеров выполнены из шерсти грубой вязки. Цвета классиче­ски сдержанные: черный, серый, корич­невый, бежевый, охристый. Цвето-фактуры костюмов не вступают в конфликт со сценической средой, а являются как бы дополнением к ней, завершая живописное решение спектакля.

Свет никогда не разоблачает все сценическое пространство. Он акценти­рует главное в данный момент, выявляя сгусток живописной идеи. На цвето-фактурном фоне среды читается вдруг часть лица айтера, его руки. Никакой раскраски. Максимальное напряжение между черным и белым. Два полюса цветовой гаммы. И между ними нерв, готовый возбудиться каждое мгнове­ние. Вот где использованы лучшие тра­диции классической живописи. Но не скопированы, не проиллюстрированы, а переработаны, осмыслены, пережиты и поставлены на службу сегодняшнему театральному искусству. Это живопись пространственно-динамическая, несу­щая мощный действенный заряд. Она заставляет нас думать, решать, ждать! Она втягивает нас в наэлектризованное сценическое поле действия.

Итак, можно сказать, что живопись не покидает сцену! Не может быть ни одного сценографического решения без объемно-пространственной живописи. Но это качественно новая живопись, подчиненная эстетике современного театра, подчиненная законам сцениче­ского действия!

Наш разговор о театральной жи­вописи принял дискуссионный харак­тер в основном потому, что сегодня еще есть режиссеры, художники и теат­роведы, которые не хотят понять, что существуют две разновидности теат­ральной живописи: живопись театрально-декорационная и живопись сцено­графическая.

Объемно-пространственная живо­пись — неотъемлемая часть сценогра­фии, она является важным элементом для построения конфликта в сценогра­фии. Все элементы сценографии обла­дают определенной цвето-фактурой. Цвето-фактуру материалов, из которых созданы декорации, можно рассматри­вать как специфическую краску сцено­графической живописи.

Создавая сценографию к спектаклю, художник обязательно учитывает ка­чественные показатели и функциональ­ные (действенно-смысловые) значения цветов и создает живопись как их соот­ношения. Живописное решение спек­такля при этом вытекает из трактовки драматургического материала и идеи спектакля в целом. Значительную роль в создании живописи спектакля и в вос­приятии и понимании ее режиссером, актерами и публикой играют знания и понимание свойств цветов, их взаи­модействия, воздействия на человека, их символических значений.

Поскольку в живописи так или ина­че мы имеем дело с цветом, то рассмот­рим некоторые качественные показате­ли и функциональные значения цветов.

Главным качественным показателем цвета является цветовой тон — каче­ство цвета. Благодаря цветовому тону мы отличаем цвета друг от друга. Нам известны три основных цвета: красный, синий и желтый. И три дополнитель­ных: оранжевый, фиолетовый и зеле­ный. Дополнительные цвета составляют контраст, максимально усиливают зву­чание цвета-партнера. Вот основные контрастирующие группы: красный — зеленый, желтый — фиолетовый, си­ний — оранжевый. Причем дополни­тельный цвет к каждому основному является производным от смешения двух других основных. Красный с си­ним дает фиолетовый —

Стр. 88

дополнительный цвет к желтому. Синий с желтым дает зеленый — дополнительный цвет к красному. Красный с желтым дает оранжевый — дополнительный цвет к синему.

В известном цветовом круге Гете, если смотреть против часовой стрелки, цвета располагаются так: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый.

Три первых цвета, со всеми посте­пенными переходами одного цвета в другой, принято считать теплыми. Три последних цвета — холодные.

В театральной живописи часто при­ходится разбеливать цвета, то •есть до­бавлять в чистый цвет белый. Если это клеевая краска, то в чистую краску нужного цвета добавляют белила. Если пользуются анилиновыми красителями по белой ткани, то раствор красителя максимально разбавляют водой. В слу­чае окрашивания декораций или костю­мов светом пучок белого света пропус­кают через цветные светофильтры.

Если при разбеле сохраняется еще оттенок цвета, то цвет этот будет отне­сен к группе хроматических. Если же разбел бесконечно велик, так, что цвет практически утратил свой оттенок, та­кой цвет относится к группе ахрома­тических. Белый и черный цвета — два полюса этой группы. Ахроматические цвета еще называют серыми. Часто ху­дожники и режиссеры, желая макси­мально высветить актера и декорации, включают максимальное количество электроаппаратуры при максимальной силе света, пропускаемого через филь­тры. А ощущение от их светоживописи — серость...

Если на сцене смешать два цветных пучка (луча) света, относящихся к любой паре из основного и дополнитель­ного цвета: красный — зеленый, си­ний — оранжевый,— то получим ахро­матический цвет, как его называют на практике — грязный, серый.

Создавая сценографическую живо­пись, художник учитывает, как она будет восприниматься при искусствен­ном освещении, если спектакль идет в закрытом помещении, так как крас­ный и оранжевый цвета, освещенные лампами накаливания, становятся бо­лее яркими; зеленые, синие и фиоле­товые теряют интенсивность; желтый, особенно лимонный, воспринимается почти как белый.

Красный цвет считается самым ак­тивным. На сцене его присутствие необходимо дозировать и использовать для создания необходимых акцентов. Если одежда сцены, или павильон, или какие-либо другие декорации макси­мально окрашены в красный цвет, зри­телям покажется, что актеры-персона­жи действуют в очень горячей среде. Ощущение жары и духоты будут испы­тывать и актеры, и публика. Красный цвет — активный возбудитель, он даже способен ускорить кровообращение зрителя. Мы привыкли, что это цвет крови, любви, победы, движения. В практике театра мы знаем интересные опы­ты использования символики красного цвета.

Интерьер или одежда сцены, окрашенные в оранжевый цвет, резко «по­высят» температуру сценической среды. Оранжевый цвет воспринимается в основном так же, как красный и желтый. Вызывает приятные ощущения и состояние уютности.

Желтый цвет в нашем сознании ассоциируется с солнцем. Видимо, поэто­му он приятен для глаза, ласкает своей теплотой. Декорации или их части, окрашенные в желтый цвет, возбуждают эмоции. Однако если в желтый цвет окрашены большие плоскости декораций или одежда сцены, то подсознательно может возникнуть ощущение жажды, духоты,— такое психофизическое воздействие оказывает этот цвет.

Стр. 89

Красный стяг в спектакле «Молодая гвардия» А. Фадеева (Московский театр имени Вл. Маяковского, режиссер Н. Охлопков, художник В. Рындин, 1947) определял, по сути, идейно-художе­ственное звучание постановки. «Коло­рит знамени — то светло пламенеющий, то освещенный мрачным заревом, то трагический в сцене казни, то празд­ничный в эпизоде «Седьмое ноября»— алый цвет казался нам наиболее точ­ным выражением мысли произведения» (см.: В. Рындин. Художник и театр. М.,'ВТО, 1966, с. 107—108).

Зеленый цвет способен успокаивать, уравновешивать.

Не случайно на лоне природы, когда много зелени, наши глаза отдыхают. Отдыхает и наша психика. Зеленый цвет считается даже лечебным. Я. Корчак в своей сказке «Король Матиуш I» писал, что цветом своего знамени дети избрали зеленый. Зеленый цвет ассо­циируется у нас с листьями растений, с ростками нового, с детством, моло­достью. Зеленый цвет — цвет роста.

Синий цвет как бы подчеркивает дистанцию. По сравнению с красным, оранжевым или желтым он воспринимается как очень холодный и удаляю­щийся. Синий фон на сцене создаед1 иллюзию глубокого пространства. Си­ний цвет ассоциируется с небом, морем. Часто является своеобразным условным знаком на сцене, символизирующим эти две стихии. Замкнутая сценическая среда или ее оболочка, окрашенные в синий цвет, вызывают ощущение холо­да. На мебели с синей обивкой «холод­но» сидеть. В синем костюме тоже «холодно».

Фиолетовый цвет с разными оттен­ками других цветов и с разными разбелами вызывает неодинаковые ощу­щения. Он воспринимается как холод­ный и тяжелый, отражающий иногда состояние меланхолии или грусти, по­давленности. Цвет с оттенком розового может дать ощущение весны в пору цветения сирени. Особенно если какие-то детали на сцене будут лимонно-желтого цвета.

В последние годы в сценографии ак­тивно используется сценическая среда белого циста. Особенно ярко прояви­лось это па всемирной выставке работ художников театра «Квадриеннале сце-нографии-75».

Тут и замкнутая среда из беленых досок или вертикальных плоскостей, оклеенных белой бумагой; и белые пла­стические формы; и белые драпировки; и беленые кирпичные стены...

Что заставило сценографов обра­титься к такому активному использо­ванию белого цвета в спектаклях?.. Мо­жет быть, восприятие белого цвета, как цвета абсолютной чистоты, считающе­гося символом чего-то возвышенного, визуально означающего пустоту?

Иногда решение «одеть» спектакль в белое продиктовано самой драматур­гией. Иногда это — стремление к дина­мическому развитию и взаимодействию различных цветов, четкому восприятию цвето-фактур. Ведь белая среда служит своеобразным экраном, легко окраши­вается в различные цвета, на нее мож­но проецировать нужные изображения. Иногда создание белой сценической среды может быть продиктовано ощу­щениями, связанными с какой-то безыс­ходностью, тоской. Белый цвет при дли­тельном восприятии утомляет и даже угнетает, как окраска больничных по­мещений, его стерильность кажется/ безжизненной...

На использование белого цвета ока­зывают влияние и его традиционные символические значения. Так, напри­мер, белый цвет часто связывают с ду­шевной чистотой, девичьей непороч­ностью, мечтой, порывистостью. В бе­лом цвете есть и какая-то торжествен­ность... Замечено, что белый цвет способен нейтрализовать контрастные цвета, на его фоне хорошо читаются

Стр. 90

цвета яркие, а также силуэты декора­ций, актеров в костюмах. Но если сце­ническая среда белая, лица актеров воспринимаются как темные цветовые пятна. Для освещения актеров необхо­димо создать определенный световой режим, при котором интенсивность осве­щения сценической среды будет мень­ше интенсивности освещения актеров. При необходимости можно осветить белую сценическую среду максимально, как экран, актеры в таком случае будут смотреться силуэтами. В белой среде, особенно если это одежда сцены или белые стены павильона, возникает много движущихся теней от актеров и де­талей декораций.

...Белый ритм белых колоннад и лестниц. Как ритм белых стихов. Ни одного парного чередования. В огром­ном синем просторе четко выступают формы колонн, объединенные лекаль­ными антаблементами. Четыре боль­шие колоннады и четыре подковообраз­ных антаблемента в разных ракурсах размещены в пространстве. Это основ­ные декоративные конструкции, при­дающие всему архитектоническому ре­шению большую динамическую выра­зительность. Белые арки, образованные колоннами и антаблементами, придают сценографии особую музыкальность. Музыкальность усиливается вращением / круга и перемещением форм относи­тельно друг друга. Свой ритм и свою пластику имеет система лестниц, со­единенных разновысокими площадка­ми. Если колоннады устремляют компо­зицию вверх, то система лестниц с пло­щадками растягивает ее вширь. И хотя ритм и пластика игровых площадок со ступенями диссонирует с ритмом и пластикой колоннад-арок, именно в этом усматривается цельность архитектур­ной композиции.

Большое синее пятно и утонченная белая графика архитектуры на его активном фоне — холодном, глубоком,

манящем вдаль... Это живописное соче­тание синего и белого подчеркивает торжественную монументальность сце­нографии «Лисистраты» Аристофана в Музыкальной студии МХТ (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, 1923).

Художник А. Фрейбергс сцениче­скую среду спектакля-сказки «Золотой конь» Я. Райниса (Рига, ТЮЗ, 1976) решил в белом цвете. Сценическое про­странство замыкается тремя белыми стенами. В задней стене большой пря­моугольный проем. Сцена напоминает некий белый двор с большими сугроба­ми снега. Или комнату, заметенную снегом. Сугробы — белые пластические формы, напоминающие снежные горки. Формы эти в задуманном ритме разме­щены на планшете сцены, в нескольких местах они соприкасаются со стенами белого павильона. За проемом задней стены тоже видны подобия сугробов. В сцене «Смерть отца» отец лежит на подстилке, брошенной на большой сугроб в центре сцены. Подстилка, одеяло, две подушки — пожалуй, это весь мир вещей в этой сказке. Да еще, конечно, костюмы персонажей. Настоя­щие вещи среди белых подобий сугро­бов и белых стен. Персонажи темными силуэтами «вмерзают» в эту холодную белизну... А где-то там, на вершине горы, спит принцесса, которую никто не в силах разбудить. Ее сон охраняют черные вороны. Актеры, играющие во­ронов, в черных костюмах и масках повисают на двух опущенных на раз­ные уровни штанкетах.

Когда младшему из трех осиротев­ших братьев удается при помощи вол­шебника взобраться на вершину горы, победить воронов и открыть ворота, за которыми спит принцесса, белая среда заливается теплым солнечным светом.

На театре укоренилось мнение, что черный цвет создает мрачную траурную атмосферу, угнетает, подавляет. Навер­ное, если рассматривать

Стр. 91

психологическое воздействие черного цвета изоли­рованно от других элементов спектакля, оно действительно будет не очень ра­достным. Кроме того, следует учесть, что такое воздействие черного цвета необязательно для разных националь­ных характеров. Значит, подобное от­ношение к черному цвету уместно не всегда и не во всех театрах. К тому же надеваем мы черный костюм и в самые радостные и торжественные праздничные дни.

Черной краской мастера искусства широко пользовались с древнейших вре­мен. Вспомним декоративную черную покраску капителей Кносского дворца на острове Крит (XVI в. до н. э.), уси­ливающую звучание золота и красных колонн. Вспомним краснофигурную гре­ческую вазовую роспись (VI в. дон. э.), где на черном лаковом фоне прекрасно читается ритмическая пластика фигур, орнамента. Поль Сезанн моделировал формы предметного мира черной крас­кой, тем самым вписывая их в слож­ную пространственную систему своих картин. Палехские мастера на черной лаковой поверхности создают чудесную живопись, затейливую, яркую, но не пеструю — черный цвет помогает со­брать все цвета в гармоническое един­ство. Разноцветные фигуры фантасти­ческих композиций Марка Шагала объ­единяет черный цвет фона, в который они вписаны. При этом нет пестроты от контрастных цветов, хотя каждый цвет сохраняет свою пульсирующую активность. Кроме того, черный цвет одновременно поглощает и выявляет недосказанность, придает композиции внутреннюю динамику за счет способ­ности к объединению всех динамиче­ских элементов произведения.

На театре, когда речь идет о черном цвете, имеется в виду в большинстве случаев оболочка предметной среды — одежда сцены (задник, кулисы, падуги, иногда половик) из черного бархата.

К. С. Станиславский посвящает черно­му бархату целую главу своей книги «Моя жизнь в искусстве», так и назвав ее: «Черный бархат». В поисках декора­ций к «Синей птице» М. Метерлинка совершенно случайно был открыт прин­цип применения в театре черного каби­нета. Найденный принцип К. С. Стани­славский реализовал при постановке пьесы Л. Андреева «Жизнь человека» (1907). Художником спектакля был В. Егоров. «Большой бальный зал, сви­детельствующий о роскошной жизни и о богатстве Человека, очерчен вере­вочными контурами золотого цвета... Целый ряд уродов-старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разряженных дам... Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикли­выми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, ту­пые, самодовольные, неподвижные ли­ца...» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1, с. 321). Принцип использования черного бархата — «черное пропадает на черном» -давно не нов. Этим принципом пользо­вались для создания определенных эффектов еще во времена мистериальных представлений средневековья. С той же целью им пользовались в рус­ских балаганах, камерах-обскурах, де­монстрируя фантастические превраще­ния. Черный бархат использовал в своих театральных экспериментах Крэг.

Современные сценографы часто ис­пользуют черный бархат в спектаклях в качестве оболочки сценической среды, то есть черного кабинета. Прибегают к этому принципу также в кино и цирке.

Принцип «черного кабинета» прост: черный бархатный фон — задник, та­кие же кулисы и падуги и черный бар­хатный половик. Все постановочные приспособления (например, станки, лестницы и пр.) тоже покрыты черным бархатом. Люди, обслуживающие спек­такль, но невидимые публике,— в черных

Стр. 92

бархатных одеждах. Боковые секу­щие лучи белого света создают как бы световой занавес, дымку, и актеры в черном и черные предметы на черном фоне становятся еще более невидимыми зрителю. Хорошо видно актеров в ко­стюмах любых других цветов и пред­меты реквизита, если их осветить осто­рожными узкими лучами света. Хорошо видны также костюмы и реквизит, окрашенные люминесцентными и флюо­ресцирующими красками, светящиеся разными цветами под лучами прожек­тора ультрафиолетового облучения.

Черный бархат хорошо поглощает свет; границы кулис, падуг и других элементов сценической среды тают и сливаются с фоном в единую, кажется, безграничную черноту, нематериаль­ную, без бликов, без теней. На фоне такой черноты хорошо читаются фигу­ры и пластика актеров, любые нечер­ные предметы и вещи. Для освещения актеров и предметов необходим мини­мум света. Но этот свет не должен быть передним (лобовым). Интересно развивает традиции «черного кабине­та» режиссер и художник Иржи Срнец, организовавший в 1961 году в Праге «Черный театр».

В спектакле «Летающий велосипед» И. Срнеца и П. Барта (1975, режиссер И. Срнец, сценограф Б. Жемичка) по­строили два активно действующих пла­на персонажей: люди и вещи. Люди и вещи вступают во взаимодействие, дей­ствуют совместно и автономно. Так, например, в сцене «Мастерская изобре­тателя» перемещаются и действуют в черном пространстве светящиеся ги­перболизированные инструменты; в сце­не «Прогулка» молодые герои водеви­ля-пантомимы попадают на берег реки. Река — это длинный голубой шарф, со­рванный ветром с шеи девушки. Неви­димые руки волнообразно колышут его. Вдруг ветер уносит зонтик героини и шляпу ее любимого. Мы видим идиллическую сцену: Петр и Яна сидят на берегу реки, признаваясь друг другу в любви, а там, в глубине, на голубых волнах реки-шарфа затеяли игру зон­тик и шляпа. В финале, в сцене «Свадь­ба в небесах», Петру наконец удается вместе с Яной подняться на своем смешном крылатом велосипеде в об­лака.

Счастливая пара летит на велосипе­де, оторвавшись от земли. Вращаются колеса, машут крылья, развевается на ветру шарф, а навстречу плывут стада облаков. Невидимые артисты в черном виртуозно выполняют сложные мани­пуляции с видимыми предметами.

В «черном кабинете» при помощи света можно вырывать предметы из черноты или «вписывать» их в фон, ослабляя силу луча. Таким образом до­стигается эффект исчезновения и по­явления персонажей, вещей, фантасти­ческих полетов и прочее.

Эти свойства черного бархата ис­пользует в своих экспериментах чехо­словацкий театр «Латерна магика». Принцип этого театра основан на со­единении разных видов и жанров ис­кусств. Сценография театра «Латерна магика» построена на синтезе вырази­тельных и изобразительных средств театра и кино. Сценическое простран­ство — «черный кабинет». В спектакле используются разные предметы и вещи. Они могут выезжать на специальных движущихся дорожках, возникать из-под планшета, появляться на подъемно-опускных площадках, опускаться с ко­лосников. Важной частью сценической среды является полиэкран. Один боль­шой экран находится в центре. Он мо­жет диафрагмироваться — уменьшать­ся, увеличиваться. На него можно проецировать один кадр или несколько. Кроме главного экрана, пространство моделируется целой серией разновели­ких экранов — выезжающих, опускаю­щихся, поворачивающихся...

Стр. 93

В разные моменты сценического действия экраны могут изменять свое месторасположение на сцене, изменяя и само сценическое пространство. На экраны одновременно проецируются несколько диапозитивов или фильмов. В спектакле, объединяющем в себе драму, кино, вокал, балет и музыку, действуют и актеры-персонажи. Дей­ствие, происходящее на сцене, находит свое продолжение и развитие на экра­нах. Актер-персонаж может общаться с персонажем на экране, со своим двойником и прочее. Предметный мир сцены дополняется кинопроекциями улиц, парков, движущихся машин...

Художник и режиссер «Латерна магики» И. Свобода находит разные ху­дожественные средства воздействия на зрителя и актеров. Здесь есть опреде­ленный расчет на зрелищный эффект, фокус. Открытия Свободы в этой об­ласти театра качественно обогатили сценографию вообще. Использование полиэкранов, кино и диапроекций ис­пользуется на сценах многих театров.

Вот главные свойства черного бар­хата на сцене. Во-первых, он обладает универсальной собирательной способ­ностью. Отдельные, как бы не имеющие отношения друг к другу предметы ка­кой-то неведомой магнетической силой соединяются на сцене в единую струк­туру. Черный бархат объединяет в еди­ное целое систему полиэкранов. Есте­ственно, что композиция на сцене всегда должна быть оправдана логикой пьесы и действенной системой спектак­ля. Когда художник использует в сце­нографии часть вместо целого, черный бархат помогает дорисовать целое, будто бы скрывающееся в темноте. Одна деталь, предмет или вещь на фоне чер­ного бархата приобретают определенное символическое звучание, обретают но­вую значимость.

Во-вторых, на фоне черного бархата сочетаются самые контрастные цвета,

если мея;ду ними будут черные интер­валы. При помощи света могут то зву­чать в полную силу, то меркнуть, сту­шевываясь, краски. Вообще на фоне черного бархата цвета звучат ярче и чище.

В-третьих, применение черного бар­хата экономично для театров, особенно небольших, так как создание одежды сцены к каждому спектаклю требует больших затрат, а применение черного бархата позволяет играть большое ко­личество пьес разного жанра (в том числе и комедии, и водевили), изменяя "только предметный мир сцены. Есте­ственно, что использование черного бархата всегда должно быть оправдано художественной идеей спектакля — ни­какого дежурного подхода!

...В конце спектакля «Чайка» А. Че­хова (Рижский Художественный театр имени Я. Райниса) Нина Заречная го­ворит Треплеву, сидящему ^на прямо­угольном самодельном театральном по­мосте (который в спектакле еще служит и столом), что любит только Тригорина. И уходит, произнося монолог из пьесы Треплева! Уходит в темный проем, образовавшийся в легкой черной ткани. Треплев секунду еще оценивает случив­шееся. Сидя на помосте, разбрасывает лежащие тут же, как на столе, листы бумаги — начатое им новое произведе­ние... Вдруг выстрел... В глубине, сле­ва, за прозрачностью креповой черноты вздрагивает тусклый, но теплый свет... Вскакивает из-за стола Ирина Нико­лаевна, Маша, Евгений Сергеевич... Аркадина говорит Дорну, что этот звук напомнил ей выстрел, когда Треплев стрелял в себя... Доктор успокаивает ее и выходит из-за черного крепа к по­мосту, на котором, скрючившись, на боку лежит Костя. Евгений Сергеевич разворачивает сложенную здесь же на краю помоста-стола скатерть. Нестер­пимо белую... мертвенно белую на чер­ном фоне... И покрывает ею Треплева...

Стр. 94

Под белым покрывалом он так напоми­нает подстреленную чайку...

Сценографию спектакля Блумбергс конструирует из предметного мира и динамического сценического освещения. Интересно разработанная партитура света дает возможность быстро выры­вать из темноты разные игровые точ­ки, то освещая персонажей, то раство­ряя их фигуры на черном фоне.

Светоконструкция обеспечивает внутренний мягкий свет. Черный креп перекрывает все, что может излучать свет или отражать его. И все же в раз­ные моменты сквозь черную оболочку пробьется призрачно теплящийся свет, вырывая из темноты то люстру и стол с сидящими за ним игроками, то шкаф...

В сцене, когда Маша мечется вокруг помоста, понимая, что Треплев никогда ее не полюбит, пучки света следуют за актрисой, усиливая динамику и драма­тизм сцены.

А в финале — белое и черное...

Создавая живописные решения, ху­дожник учитывает качественные пока-зателр сценического света: световой поток, яркость, освещенность, ширину светового луча, характер освещения, способ излучения, плотность света, цве-то-фактурность, динамику, пластику.

Характеристику многих перечислен­ных здесь показателей света, их роль и взаимодействие, характеристику све-тоаппаратуры можно узнать из специ­альных книг по светотехнике. Остано­вимся только на некоторых из них. Коснемся также функциональных зна­чений разных показателей сценического света.

Под динамикой света подразуме­вается смысловое перемещение свето­вых лучей в сценическом пространстве, светопроекция (при помощи диапроектора и эпи­диаскопа, эффектных приставок, даю­щих движущиеся изображения на экра­не), кинопроекция и голография.

Точная световая партитура спектакля дает возможность правильно расста­вить смысловые акценты, выявить главное в данный момент сценического действия, удалить и скрыть второсте­пенное. Свет включает и выключает из действия актеров-персонажей и предметы (вещи) сценической среды. Световые лучи визуально определяют границы сценического действия в каждом эпи­зоде, тем самым придавая каждому участку пространства свой особый смысл. 11(1 следует «ослеплять» всю сце­пу спетом, нивелируя действенную активность всех составных частей сценической среды. На ярко освещенной сцене вес предметы и вещи выглядят плоскими и безликими. Яркий общий свет умертвляет сценическую трехмерность. Несколько световых лучей спо­собны создать психологическое поле большого напряжения. Световой луч концентрирует внимание публики па нужном объекте. Объект этот становится главным в данный момент. Так, на­пример, в «Гамлете» в Театре на Таганке фокусируется свет па первом актере бродячей труппы, а сама труппа и все сценическое пространство слива­ются с глубокой темнотой. Лицо перво­го актера высвечивается прожекторами-«пистолетами». Оно показано крупным планом. Сейчас это главный смысловой акцент. Первый актер читает свой мо­нолог на английском языке. Когда он кончает монолог, действенный акцент переносится на всех исполнителей сце­ны — «мышеловки».

В «Гамлете» английской компании «Теннет» (1955) светом акцентирова­лись монологи Гамлета. При этом вся сцена несколько затемнялась. Гамлет был освещен с четырех сторон прожек­торами.

Световой луч может вырвать из тем­ноты только три четверти лица, руку актера-персонажа (вспомним освеще­ние в портретах Рембрандта). Нам как бы предоставляют для

Стр. 95

исследования главные объекты, способные по­мочь понять внутренний мир персо­нажа.

В спектакле «Святая святых» И. Друце (Рижский театр русской драмы, 1976) режиссер К. Гинкас и автор этой книги составили партитуру света так, что световые лучи должны были помочь связать действенную канву спек­такля, в частности отдельные элементы сценической среды, которые казались никак не связанными между собой. Световым лучам предстояло объединить все объекты, выделяя в разные моменты главный. Определенным образом осве­щенные предметы и вещи должны вы­зывать разные ассоциации, которые изменялись бы с изменением света.

Спектакль начинается с того, что Кэлин в последний раз, скорее в своем сознании, чем наяву, обходит тот при­вычный и знакомый мир, в котором родился и прожил жизнь. И стоит ему только вспомнить предмет и сначала мысленно, а затем и физически напра­виться к нему, как предмет оживает под лучом света. Освещенный предмет напоминает сумеречный свет далекой звезды, до которой едва ли удастся добраться...

Так выступают из темноты голова и силуэт белого коня, парящего в про­странстве, столб с колоколом и дверью, часы, коза, свалка стульев, дерево, овца, канцелярский стол, овчарня... Призрачно возникают рядом с предме­тами силуэты персонажей. Вдруг весе­лая музыка, которую включил Сандру, возвращает Кэлина к действительности. Резко врываются густые потоки солнеч­ного света... Световая дымка рождает бесконечную глубину, из которой рель­ефно вырисовываются живые и нежи­вые персонажи спектакля...

Контровой свет, созданный при по­мощи зеркальных низковольтных про­жекторов, смонтированных на софитном штанкете, был изобретен Свободой

для спектакля «Чайка» А. Чехова еще в 1960 году. Художник создал на сцене несколько планов подобных соффитов-контровиков, которые то создавали световые плоскости, ограничивающие пространство, то давали ощущение большой глубины. Пыль, попадающаяся на пути луча контрового света, создает своеобразную световую дымку, за ко­торой почти ничего не видно. Световые потоки «контровика» могут быть на­правлены сверху вниз и снизу вверх, а также со стороны кулис под нужным углом так, чтобы источники света не слепили зрителя. Хорошей системой контровых соффитов оборудована сцена Киевского театра имени И. Я. Франко.

В спектакле этого театра «Когда мертвые оживают» И. Рачады (худож­ник Д. Лидер, режиссер А. Барсегян, 1968) направленные спереди на фигуру Карбышева лучи света создают атмо­сферу тревоги. Сзади — серая дымка бездны... Герой уходит на смерть... Стук башмаков о металлический пол — и фи­гура исчезает, словно растворяется в дымке...

...Другая задача при постановке света в спектакле «Святая святых» в Рижском театре русской драмы состоя­ла в том, чтобы при помощи света со­единить диалоги, когда персонажи на­ходятся по пьесе в разных местах (например, один в горах, другой в своем кабинете). Сначала внутренний свет высвечивает овчарню, Кэлина и пастуш­ка Сандру. Здесь идет разговор-воспо­минание. И в тот момент, когда Кэлин обращается к секретарше, луч освещает ее. Она категорически заявляет Кэлину, что товарищ Груя занят. Кэлин отве­чает, что догадывался об этом и раньше, когда собирался ехать в город, но ему крайне важно поговорить с другом дет­ства о жизни села и односельчан.

Кэлин делает шаг из овчарни по направлению к секретарше, и в это время свет в овчарне блекнет, а све

Стр. 96

кабинета — стол, часы, стулья — на пе­реднем плане становится насыщенным, ярким. Действие переносится на пер­вый план. Но Кэлин принес с собой сюда, в город, свой мир. Этот мир дол­жен зримо присутствовать. Поэтому узкие лучи света деликатно — это везде память! — высвечивают в пространстве дорогие Кэлину существа, предметы, вещи...

Есть в пьесе внутренние монологи, которые выражены в диалогах. В спек­такле такие диалоги Кэлина и Марии, Кэлина и Груи, Кэлина и Сандру идут при освещении сцены верхним широ­ким потоком рассеивающегося света. Достигается это при помощи светиль­ника с кварцево-йодной лампой типа СИ-1. Светильник этот дает холодный мертвый свет. Свет вводится резко, да­вая зрителю понять, что происходит качественное изменение сценического действия. Исчезают объемы, формы и тени.

Е. Гротовский в своем спектакле «Апокалипсис» использовал минимум световых лучей. Действие спектакля происходит в центре зрительного зала. Свет сконцентрирован на лицах и фи­гурах персонажей. Кончается спектакль при свече, одиноко горящей рядом с буханкой хлеба и ножом.

В целом ряде спектаклей, особенно в пьесах классического репертуара, для создания особой световой атмосферы пользуются бытовыми источниками света: старинными подвесными кероси­новыми лампами, люстрами, канделяб­рами и подсвечниками со свечами, на­туральными свечами, фонарями разных конструкций... Такие источники света придают определенную историческую конкретность сцене, создают необходи­мую атмосферу.

С конца 1950-х годов театр включил в арсенал своих выразительных средств статичную и динамичную проекцию. Проекции создаются при помощи про-

стых диапроекторов и диапроекторов с электромеханической перемоткой плен­ки. Изображение с диапозитивов про­ецировалось сначала на белый задник-экран, а позже — на специальные экра­ны. Возникли проекции — изображения символов. И наконец проекция внесла в сценографию элемент документаль­ной достоверности.

Рассказывая о проекциях, следует, быть может, упомянуть и о применении документальной фотографии для созда­ния определенной сценической среды. Для этого используются крупноформат­ные фотографии. Освещенная фотогра­фия дает эффект, сходный с эффектом от статичной проекции, с той лишь разницей, что применение фотографий не требует специального светового ре­жима.

Четырехугольный станок перспек­тивно сужается в глубь сцены в сцено­графии к спектаклю «Киевская тетрадь» В. Собко (Киевский театр имени Леси Украинки, режиссер А. Соколов, худож­ник Д. Боровский, 1963). С левой и пра­вой сторон станка, ближе к углам, стоят четыре обугленных дерева с обрубками вздернутых вверх веток. Сзади станка в зависимости от содержания эпизода опускаются большие фотографии. Каж­дая фотокопия изображает убитых и за­мученных фашистами советских граж­дан, руины Киева. Художник и режис­сер в своем замысле отталкиваются от факта, документа, от конкретно суще­ствующей тетради, в которую подполь­щики заносили важные сообщения. Об­личительными документами стали фо­тографии жертв фашизма.

Для образного построения сценогра­фии важны функциональные значения фото- и проекционных изображений в сценической среде.

Существуют и всевозможные дина­мические проекции, создаваемые при помощи эффектных приставок. Самая простая возможность использования

Стр. 97

эффектных приставок — это иллюстра­ция явлений природы (дождь, снег, пламя); значительно сложнее, исполь­зуя эту сценическую технику, создавать образные динамические проекции, спо­собные вызывать сложные ассоциации.

Говоря о пластике света, имеем в виду создание визуальных объемов и форм в сценическом пространстве при помощи световых потоков (лучей); объемный свет при освещении пласти­ческих форм предметов и костюмов; создание объемных изображений в сце­ническом пространстве при помощи ла­зерных лучей (голография).

В своей работе художник и режиссер уделяют большое внимание разработке световой партитуры спектакля. Замы­сел световой партитуры иногда возни­кает еще до создания макета. Многие сценографические решения основаны на использовании пластических и дина­мических свойств света. Точное ощу­щение светового решения может явить­ся толчком для создания предметной среды и костюмов актеров. Если созда­тели спектакля предполагают активно использовать контровой свет, они долж­ны позаботиться о темной оболочке сценической среды и черном планшете. Если в замысле видится свет, прони­зывающий предметы на сцене, и поста­новщики хотят добиться ощущения, что предметы эти растворяются в сол­нечных лучах, они создают какие-то пористые или плетеные структуры — через множество отверстий будут про­ходить световые струи. Задумывая све­товую партитуру спектакля, художник и режиссер учитывают цвето-фактуру освещаемых материалов. На сцене не­обходимо найти точное соотношение освещаемости лиц актеров с освещен­ностью предметной среды.

Напряженная световая атмосфера, созданная соотношениями интенсив­ности освещения, соотношениями цве­тов и пластических масс света, во взаимодействии с актерами и сценической средой усиливает сценографический конфликт.

Для успешной реализации замысла па сцене хорошо проверить основные световые возможности в макете. Совер­шенно бесполезным представляется де­лать это в эскизах, так как изображение света на плоскости и естественный свет в пространстве не имеют ничего общего.

Для постановки света необходимо несколько световых репетиций на сце­не. Сцена всегда внесет коррективы даже в самую тщательную разработку. Еще до светомонтировок художник по свету и осветители смотрят репетиции на сцене, изучают мизансцены, выяс­няют главные смысловые акценты, принципы трансформации сценической среды. Первую световую репетицию лучше проводить без актеров. Их мож­но пригласить в зрительный зал, пока­зать ту предметную и световую среду, в которой актеры, уже как персонажи, должны жить и действовать. Выбира­ются необходимые направления световых лучей для нужного освещения предметов и вещей, создается световая среда каждого эпизода, сцены. Прове­ряются и репетируются световые пере­ходы от эпизода к эпизоду, не забывая при этом о главном — целостности. Важно правильно распределить свето­технические ресурсы. Эмоционально-психологическое воздействие света Должно выстраиваться по нарастанию, выразительные средства необходимо обновлять по ходу спектакля. Вторая-световая репетиция проводится с при­сутствием на сцене актеров в сценических костюмах. Световая репетиция с актерами дает возможность уточнить световые и цветовые отношения, динамику, световые акценты. В дальнейшем, в процессе проведения генеральных ре­петиций, выкристаллизовывается точная партитура света, которую художник

Стр. 98

по свету записывает в специальную тетрадь. Когда партитуру подпишут художник и режиссер спектакля, она станет документом, вносить изменения в который не имеет права никто, кроме них. К партитуре света желательно иметь план сцены с точно нанесенными световыми точками — своеобразная кар­та сценического света к данному спек­таклю. Желательно познакомить акте­ров с этой картой, чтобы они представ­ляли месторасположение световых пятен на сцене.

Грядущее использование на сцене средств и возможностей голографии сделает живопись активным действен­ным феноменом спектакля. Живопись вплотную приблизится к роли актера-персонажа на театре. Тогда в сказоч­ных спектаклях персонажи смогут, на­верное, нести на плечах горы, выпи­вать моря, летать на облаках...

Исполнители оперы В. Моцарта «Волшебная флейта» (Мюнхен, Нацио­нальный театр, 1970) выступали на пустой черной сцене. Но рядом с ними возникали огненные факелы, водопад, фантастические извержения, заполня­ющие сценическое пространство. Соче­тания желтых, красных и зеленых цве­тов образовывали сложные простран­ственные формы, перемещающиеся и изменяющиеся вместе с всплесками музыки... Эффект этот был достигнут пересечением трех лазерных лучей: красного, зеленого, голубого, пропущен­ных через цветовые фильтры, движу­щиеся призмы и прочие специальные приспособления.

Запись на специальную фотопла­стинку цветных объемных изображений осуществляется также при помощи ла­зерных лучей. Пластинка эта, голограм­ма, обладает удивительным свойством. Если ее разламывать на куски, то даже самый малый кусок при прочтении его лазерным лучом воссоздает целое изображение. Закодированное в голо-

грамме изображение предмета воссоз­дается в пространстве при помощи ла­зерного луча. Предмет, возникший в пространстве, можно осматривать со всех сторон. Он передает точное ощу­щение материала и цвета своего по­длинника — прототипа. Сейчас в Совет­ском Союзе уже создана установка для съемки и проецирования голографического фильма. Первые шаги в этой области сделаны.

Голографический фильм позволит включать в структуру спектакля объ­емные динамические изображения лю­дей, предметов, пейзажей, движущейся техники. Думается, что наш век станет свидетелем интереснейших сценогра­фических решений с помощью гологра­фии. Лазерный луч осуществит мечту многих фантастов театра, мечтавших об эфемерных световых объемах, плаваю­щих в сценической трехмерности и спо­собных трансформироваться и изме­нять цвет. Мы сможем не только любо­ваться динамикой светоформ и цветосочетаний, но будем наслаждаться и их визуальной ощутимостью, «материаль­ностью» этих форм, передающейся через сопоставление их фактур.

Светоформы будут зарождаться в самом пространстве, возникать из ка­кой-нибудь светящейся точки, разви­ваться и разрастаться на сцепе, превра­щаться в радугу или переводить на язык цветопластики музыкальные зву­ки. Может быть, эти светоформы будут способны превращаться в цвето-музыкальные объекты наших грез. ,

Может быть, Ассоль совершенно явно будет ощущать и видеть вместе со зрителями приближение алых пару­сов и все увеличивающиеся и увеличи­вающиеся удивительные и добрые глаза Грея...

Наступает время, когда движущиеся персонажи, рожденные лазерными лу­чами, смогут вести диалоги с живыми актерами-персонажами, когда во время

Стр. 99

внутренних диалогов актер-персонаж сможет вступать в конфликт со своими двойниками... При помощи лазерных проекций на сцену можно будет вы­вести тысячи людей... В сложные пси­хологические моменты спектакля пуб­лика сможет вглядеться в объемное «живое» лицо персонажа, в его глаза.

Можно будет создавать самые слож­ные, до физиологической достоверности ощутимые построения сценической сре­ды. Динамические в своей основе... Они будут появляться и исчезать. Превра­щаться одно в другое... И при этом актер сможет свободно пересекать их в сценическом пространстве — словно их и вовсе пет...

Некоторый опыт применения голо­графии уже накоплен театром. Но это только начало... И какой бы' фантасти­кой нам сегодня не представлялось применение лазерных лучей на сцене наших театров — это неминуемо будет!

Неверно то мнение, что сценография признает только живопись объемных форм, определенным образом размещен­ных в сценическом пространстве, необ­ходимым образом освещенных, транс­формирующихся. Сегодня художники театра стремятся в основном к моно­хромной сценографической живописи. Стремятся избавить живопись от мно­гословия цвета, от раскрашивания, рас­цвечивания, пестроты. Живопись не' должна мешать зрителям воспринимать актера. Она должна помогать актеру в создании определенного эмоционального самочувствия. Живопись призвана помочь зрителям прочувствовать и осмыслить происходящее на сцене. Ко­лористическое решение спектакля должно быть продиктовано пьесой и идеей спектакля. Какую бы самостоя­тельную ценность ни имела театраль­ная живопись, она покажется ненуж­ной, если ее идейное звучание не под­чинено художественной идее спектакля. Сложилось мнение, что музыкальные спектакли обязательно предполагают декорационную живопись. Оперные театры до сих пор отдают предпочтение театрально-декорационной живописи, считая, что эмоциональное воздействие плоскостной живописи адекватно эмо­циональному воздействию музыкальных звуков. И что живописное изображение должно иллюстрировать музыкальное. Однако не следует забывать о том, что некоторые цвета как раздражители спо­собны — и это замечено исследователя­ми — приглушать акустические раздра­жители. Известно также, что опреде­ленного сорта живопись способна убить хорошее музыкальное произведение или активно помешать его восприятию.

Чистым цветом на сцене желательно пользоваться осторожно. Его звучание определяется эстетической и идейной платформой спектакля. Чистый цвет, как торжество откровения, должен зву­чать в спектакле так же первозданно, как когда-то в черно-белом фильме С. Эйзенштейна зазвучало вдруг крас­ное знамя.

Стр. 100

*Глава пятая, в которой читатель*

*следит за тем,*

*как главное действующее*

*лицо спектакля* — *актер —*

*выходит на сцену и, попав в*

*вымышленный предметный мир,*

*знакомится с ним*

Репетиция еще не началась. Декора­ции на сцене. Смонтированы, но еще не освещены надлежащим образом.

Актеры медленно вступают в еще неведомый, но реальный мир декора­ций. Я часто тихо сижу в темном зале и наблюдаю за ними — это тоже театр! Это предспектакль, без которого не со­стоится спектакль. В такие минуты возникает желание задержать начало репетиции еще на десять-двадцать ми­нут. Пусть! Хотя это нарушение режи­ма работы. «Погодите,— говорю режис­серу,— не вспугните их. Пусть сами ощутят пространственную материаль­ность сценической среды. Примеряют себя к ней, а ее к себе...»

Вот актер ходит в декорациях и по­чему-то время от времени проводит ладонью по поверхностям мебели, стен, по разным предметам. Даже потянулся к висящей над головой какой-то детали от желания провести ладонью по ней. Зачем он это делает? Проверяет наощупь? Путем осязания познает среду, чтобы воспринять и освоить ее? Или это физиологическая потребность физи­чески ощутить мир, с которым сопри­касаешься? А вдруг это привычка? Осязая, ощупывая, убеждаться в по­длинности... Жалко, что режиссеры в эти минуты не всегда наблюдают за актерами, осваивающими новый для них мир сцены. Режиссер мог бы под­метить органичное поведение актера в предлагаемых обстоятельствах данной сценической среды, углядел бы органич­ные для данного индивида привычки,

манеру поведения и в какой-то мере ис­пользовал бы подмеченное в спектакле.

Помнится, другой актер в другом случае, проникнув в огромное, не за­громожденное деталями сценическое пространство, вдруг как бы чего-то испугался, забился в угол, словно его загнала в тупик тяжелая масса этой трехмерности. Оттуда, из угла, он стал осматривать среду, в которой очутился. Но выйти из угла почему-то опасался... Его партнер по роли появился на сцене почти одновременно с ним. Быстрыми шагами землемера, чуть ли не в темпе танца, стал осваивать пространство. Казалось, он спешит не только измерить его, но и заполнить собой, чтобы нико­му не оставить места. Огромное про­странство вызвало у актера улыбчатый восторг...

Вошла актриса. Оценила быстрым взглядом предметный мир. Увидела стол, стулья. Подошла к стулу и села. Почему? Стул металлический. И сиде­нье тоже. Холодное. Но вскочить со стула, оставить его ей почему-то пока­залось неудобным. Она напряглась, не­сколько оторвалась от холодного сиде­нья, словно повисла, и так еще некото­рое время создавала видимость, что сидит... Смешно и интересно! Обидно, что этого сейчас не видит режиссер. Но он занят подготовкой к репетиции...

Сценография создается не только для зрителей. Главная задача сцено­графа — создать условия» и эстетиче­скую среду для актеров-исполнителей, актеров-персонажей.

Стр. 101

Запрограммированное взаимодействие актера с игро­выми элементами среды углубляет образные представления в сознании зрителей, что в свою очередь ведет к емкому, многогранному образному вос­приятию спектакля.

В обыденности, то есть в привычной жизненной обстановке, человек не об­думывает каждый шаг, каждое свое движение, не программирует цепь своих поступков, свои взаимосвязи и взаимо­действия с окружающим миром, в том числе с миром предметов. Человек жи­вет в этом мире, и этим все сказано!

Но стоит человеку-актеру шагнуть из повседневной реальности на под­мостки сцены, как он, теперь уже актер-персонаж, утрачивает привычные ори­ентиры. Новая для него сценическая среда вызывает новые неожиданные ощущения и размышления. Возникают десятки вопросов, новые обстоятель­ства сковывают инициативу актера или раскрепощают ее. На сцене актер по­падает в вымышленный, рожденный фантазией художника и режиссера мир. Часто в этом мире актеру на первых порах все чуждо и непонятно. Разве что какими-то устойчивыми ориенти­рами в этом вымышленном сцениче­ском мире ему служат легко узнавае­мые и давно знакомые вещи: стулья, стол, люстра, часы, дверь, кровать, чайник...

Есть определенный смысл посвятить несколько репетиций (их можно назвать импровизационными предрепетициями) освоению актерами новой сценической среды будущего спектакля. Пусть акте­ры просто и непринужденно «поживут» в данной среде, прочувствуют, ощутят ее, подвигаются в ней, определят себя в заданном пространстве. Каждый актер и актриса в силу присущих им инди­видуальных ощущений цвето-фактур, материалов, форм, объемов, сцениче­ской техники будут вести себя опреде­ленным, характерным только для них образом в данных предлагаемых обстоя­тельствах. Сценическая среда через психофизические ощущения данного актера способна определенным образом " корректировать выразительные сред­ства, цепь поступков, поможет обнаружить необходимые приспособления, то есть найти «как» — как сделать на сцене то или другое. Предварительное, нерепетиционное вживание актера в сценическую среду способно качествен-' но и количественно повлиять на его импровизационные возможности. Ре­жиссер в процессе таких предрепетиций способен лучше понять органику актера.

Здесь мы забежали немного вперед. Выход актеров на сцену для действен­ного освоения сценической среды еще преждевременен — декорации, мебель и реквизит готовят столяры, декораторы, бутафоры, слесари, жестянщики. Рано надевать костюмы — они еще в швейной мастерской. А раз нет костюмов, то еще нельзя гримироваться. И не время еще ставить свет... Предметный мир сцены, в котором должны жить актеры-персонажи спектакля, еще находится в производственных мастерских.

Творческая работа художника и ре­жиссера над созданием сценографии спектакля не прекращается со сдачей макета, эскизов и чертежей художе­ственно-постановочной части театра.

После• изучения макета монтиров­щики из тонких брусков выгораживают на сцене все необходимые объемы и проемы согласно размерам, указанным в чертежах. Художнику и режиссеру; предоставляется возможность уточнить все габариты и планировку. Такая чер­новая предварительная монтировка не представляет сложности, зато экономит время и материалы театру, уберегает от возможных переделок уже готовых декораций.

Начинается сложный процесс реали­зации замысла на сцене. Это новый

Стр. 102

этап творческого содружества. Творче­ского соавторства художника-постанов­щика и мастеров — исполнителей деко­раций, мебели, реквизита, костюмов, париков, грима. Это они, мастера по­становочной части, обогащают замысел художника своим любовным отноше­нием к делу, своим умением и талантом.

Когда смотришь спектакль, сразу видно, какие руки создавали ту или иную деталь, костюм и прочее. Такое творческое содружество художника те­атра и мастеров-исполнителей полезно обеим сторонам, так как оно взаимовоспитывает и взаимообогащает. Сего­дня в театре технология становится неотъемлемой частью творчества, как бы его физическим скелетом. Поэтому пе­риод создания новых декораций по ма­кету, эскизам и чертежам становится процессом накопления художественной выразительности — в нем принимают участие много талантливых индивиду­альностей. Это они превращают важные элементы сценографии в произведения прикладного искусства, а игровые де­тали, с которыми непосредственно со­прикасается актер, делают удобными в работе. Ах, если бы всегда и везде было так! Увы! Как часто мы лишаем актеров и режиссера возможности свое­временно освоить все элементы сцено­графии! Декорации иногда подаются на сцену в последний момент, свет ставят впопыхах, костюмы едва поспевают к премьере. Сколько бы затем ни жил спектакль в репертуаре театра, из-за неспланированной работы, нерадивости все части представления будут суще­ствовать сами по себе. Между ними никогда не произойдет идейно-эстети­ческой сцепки. Они не обжиты, не вы­страданы, они не участвовали в едином творческом процессе. И потому мертвы! Но зачем так грустно?.. Ведь это только исключение из правила...

Весь процесс создания сценогра­фии — своеобразный закулисный спектакль. В нем есть своя завязка и раи-вязка, кульминация и взрывы, спои действующие лица и исполнители... Та­кой спектакль можно представить себе состоящим из трех частей. В первой части минимум действующих лиц. Про­сто-напросто их два: режиссер и худож­ник. Остальные действующие лица — воображаемые персонажи и исполните­ли, которые включаются в действие косвенно. Во второй части значительно увеличивается число действующих лиц и исполнителей. Главными, конечно, остаются режиссер и художник. Но да­лее добавляется большой список жела­ющих принять участие в спектакле. И каждому предназначена роль. Начи­нают играть свои роли макетчик, заве­дующий художественно-постановочной частью, художник-декоратор, художник-бутафор, столяр-краснодеревщик, за­кройщик костюмов, слесарь-электро­сварщик, снабженец. В массовых сценах действуют декораторы, бутафоры, плот­ники, швеи. В третьей части происхо­дит значительная замена многих основ­ных исполнителей и изменение состава массовки. Роли режиссера и художника хотя и остаются главными в программ­ке, но в действительности несколько стушеваны. Ведущее место занимают заведующий художественно-постановоч­ной частью, главный и старшие маши­нисты сцены, художник по свету. В массовых сценах — все остальные.

В период изготовления декорации в мастерских режиссер, как правило, активно помогает художнику, посещает мастерские, беседует с мастерами, разъ­ясняет им творческие задачи спектак­ля. Есть такие беспокойные актеры, которые нет-нет да и зайдут в мастер­скую посмотреть, что и как делается, разузнать, как это будет на сцене, по­трогают изделие руками, постоят... и, поблагодарив мастеров, уходят. Такие посещения актерами мастерских театра (для многих только посещение

Стр. 103

пошивочной мастерской явление обычное и необходимое) похожи на вылазку раз­ведчиков. Актер волнуется, ему не терпится скорее ощутить, понять пред­метный мир, с которым предстоит дей­ственное общение... Но вот наконец все предметы и вещи готовы, внесены на сцену, подогнаны, смонтированы. Пред­метный мир уже на сцене, но он еще дремлет. Пробудить его способен только актер. Как оживал предметный мир ,сцены в спектаклях В. Мейерхольда! «Этой сложной игрой режиссера на про­тивопоставлениях, на комбинировании движений актеров и сценических вещей наполнены все спектакли мейерхольдовского театра первого периода» (Б. Алперс. Театр социальной маски. М.— Л., Гослитиздат, 1931, с. 40).

В «Лесе» А. Островского В. Мейер­хольд вводит в спектакль достоверные вещи, которые одновременно характе­ризуют места действия, выполняют простые функции и к тому же приоб­ретают еще иные необходимые режиссе­ру и актерам символические значения. Рыболовная удочка в руках Аркашки превращает лекальную конструкцию в берег. Трельяж в виде полукруглой стены в сочетании с садовой скамейкой превращается в беседку, а вместе с крес­лом, столом и звонком — в спальню Гурмыжской. Каток и скалка в руках Аксюши изменяют смысл ее слов. Каче­ли помогали актерам, исполнявшим роли Аркашки и Улиты, превратить любовную сцену в непристойный фарс. Венские стулья превращаются в гим­настическое снаряжение, когда Буланов делает утреннюю гимнастику. В финале Несчастливцев разбрасывает эти стулья от стола, и они вдруг становятся тяже­лыми, разрушая все вокруг.

В определенной степени актер всегда входит в конфликт со сценической сре­дой еще и потому, что среда эта по­строена по иным законам, чем в жиз­ни, и связи между предметами не те, к которым он привык в повседневности. На сцене вступают в силу законы прав­ды вымысла, правды искусства...

Вступая в сложные взаимодействия с вымышленной, по материально ощу­тимой средой, актер так и но выходит из конфликтных взаимоотношений с ней. В этом конфликте отражено един­ство противоположностей. По мысли Н. Бора, противоположности не отри­цают, а дополняют друг друга. Мир живой и мир неживой составляют еди­ную гармонию. Общение человека с не­живым миром проходит через этап противоречий, борьбы физической и смысловой. Вот что писал о взаимодей­ствии актера со сценической средой французский режиссер Л. Жуве: «Ко­гда спектакль будет готов предстать во всей своей мнимой реальности перед аудиторией, актеры уже в костюмах и гриме в последний раз перед подня­тием занавеса выходят на сцену, чтобы еще раз, до начала спектакля, ощутить себя в данной декорации... В этом искусственно созданном мире они обре­тают настроение и возбуждение, необ­ходимые им для игры, находят указа­ния, полезные им в их преходящей жизни» (Л. Жуве. Мысли о театре. М., «Иностранная литература», 1960, с. 134).

Сценическая среда должна быть дей­ственной, но не подавлять актера, не мешать действовать ему. Речь не идет о том, что среда должна быть построена так, чтобы актер мог свободно ходить выпрямленным, не утруждая себя подъ­емами и спусками. Нет. Такая среда индифферентна к актеру. Но не нужна и самодовлеющая среда, мешающая восприятию актерского мастерства. Пло­ха та среда, в которой изобразитель­ность настолько активна, что мешает воспринимать пластику актера. Особен­но угроза эта нависла над опёрно-балетными спектаклями.

Почему-то считается, что живопис­ная изобразительность созвучна

Стр. 104

музыке, и в оперно-балетных спектаклях актер находится в довольно трудном по­ложении. Он не имеет функционально значимой причастности к сценической среде, зачастую лишен действенных приспособлений, а вертикальная изоб­разительная плоскость (задник, кулисы и прочее) «перехлестывает» его (акте­ра) своим эмоциональным воздействием на публику. «Для нашего театра не­приемлема декорация описательная, по­вествовательная, декорация безразлич­ная к актеру, как бы вообще забываю­щая о его присутствии на сцене»,— пишет режиссер Ю. Любимов (сб. «Ху­дожник, сцена, экран». М., «Советский художник», 1975, с. 20).

Еще раз обратимся к спектаклю «А зори здесь тихие...» Московского театра драмы и комедии на Таганке, посмотрим, как происходит взаимодей­ствие актеров со сценической средой. Вспомним, что по ходу спектакля с ку­зовом грузовика происходят разные метаморфозы. Естественно, никакого волшебства здесь нет. Режиссер и ху­дожник заложили целую программу трансформирующихся ассоциаций в действенный механизм спектакля.

...Разобрав кузов на доски зелено­ватого цвета, актеры-персонажи верти­кально подвешивают их на тросах. И мы видим, как шевелящиеся блики света вырывают стволы деревьев из темной гущи леса. Доски превращаются в лес... А в сцене «бани» стенка кузова превра­щается в перегородку, приподнятую над полом. Девушки купаются. Мы видим их обнаженные плечи и ноги... В сцене гибели в болоте Бричкиной щиты из досок подвешиваются актерами краями к штанкету. Лиза идет по наклонным доскам, они покачиваются, пружинят под ногами... Один щит медленно вздыбливается, опрокидывая Бричкину. Темно. В луче света только фигура Лизы. Луч подымается все выше и выше, к груди, к лицу. Вместе с лучом подымается и опрокидывает Лизу «болот­ный» щит. Мы видим, ощущаем, как все глубже и глубже засасывает тряси­на зенитчицу... И вот из темноты вы­свечиваются белые руки, пытающиеся судорожно за что-то уцепиться... В сце­не атаки актрисы-зенитчицы наклоняют доски, словно наводят на цель ство­лы орудий... И залпы огня (эффект создается при помощи прожекторов-«пистолетов») вырываются из этих «зениток»... В финале вертикально под­вешенные доски кружатся в фантасти­ческом вальсе. Это вальс-реквием, тор­жественный и грустный... За каждой доской — девушка... Девушки возни­кают как видения и исчезают, кружась в вечном танце вместе с деревьями.

В процессе репетиций актер входит в определенные отношения со сцениче­ской средой. Самые привычные — это простые функциональные отношения. Актер использует вещи, предметы на сцене по их прямому назначению: на стул садится, лампу зажигает, дверь открывает, из чайника наливает кипя­ток, по лестнице подымается, костюм надевает, чтобы встретить гостей, и т. д. Простые функциональные отношения актера с предметным миром просто не­обходимы и входят в образную струк­туру спектакля. Предметы, вещи, про­являя на сцене свои простые функции, определенные их качественными пока­зателями, будут влиять на физическое и психологическое самочувствие актера, а следовательно, корректировать запро­граммированное поведение. Результат простых функциональных взаимоотно­шений актера с предметным миром ва­жен как для самого актера, так и для публики.

Важно учесть, что влияние среды на актера в своей основе связано с осо­бенностями физиологии данного инди­вида. Учитывая эти особенности, можно обогатить как сценический образ, так и образную структуру спектакля в

Стр. 105

целом. На разных актеров по-разному действует большое и малое простран­ство. Оно может располагать к радости и подавленности, боязни и прочее. Не­одинаково актеры воспринимают один и тот же цвет сценической среды, вы­соту стен, высоту станков, вращение круга... Всякий раз трансформация сценической среды будет менять ощу­щения, меняя настрой актера, его чув­ства, мысли; будут рождаться новые нюансы в творческом созидании роли.

Рассказывают, что во время репети­ции бруковского «Лира» сорвался вниз лист жести. Случайность. Но, возмож­но, это входило в программу Брука, чтобы сформировать необходимые для данной сцепы психофизические ощуще­ния актеров-персонажей. Актеры были испуганы падением жести. Могли быть увечья, а может быть, даже жертвы...

Впоследствии, и это вошло уже в фи­зические ощущения и движения акте­ров, когда они пересекали кажущуюся им опасной зону, висящие листы жести воспринимались ими как потенциаль­ная угроза, как некий рок... Проходя под жестью, актеры на какую-то долю секунды замирали. Значит, восприятие сценической среды влияет на физику актера, становится органической частью роли. Осознание факта, который мог причинить человеку боль, страдание или смерть, надежно зафиксировалось памятью и отложилось в подсознании. При возможности повторной угрозы срабатывал автомат, реакция, застав­ляющая частично изменить ход дей­ствия, корректирующая самочувствие и поведение.

В актере нужно развивать чувство сценической среды и сценической атмо­сферы, будить его фантазию, трениро­вать визуальные и физические ощуще­ния от фактур разных материалов. Тре­наж восприятия среды помогает актеру воспитывать ассоциативное мышление. Это необходимо для того, чтобы актер

легко входил в функционально-смысло­вые отношения со сценической средой. Во время репетиций в декорациях ре­жиссеры и актеры находят смысловые взаимоотношения с предметами, веща­ми, светом, способные вызывать у зри­телей сложные ассоциации. Но, чтобы побудить зрителей к ассоциативному восприятию, актеру необходимо самому в процессе общения со сценической средой развивать образное ассоциатив­ное мышление.

Предрепетиции или тренаж помогут актеру найти необходимое психофизи­ческое самочувствие в данной среде, войти в физический и смысловой кон­такт с ней, помогут пробудить фан­тазию.

Упражнения могут быть, к примеру, такие. Актер находит в сценической трехмерности такое «свое место», кото­рое способствовало бы возникновению необходимого (в зависимости от зада­чи) психофизического самочувствия, что в свою очередь содействовало бы свер­шению нужного поступка. Уместно про­следить режиссеру и актеру за измене­ниями физического и творческого само­чувствия в зависимости от перемеще­ния актера в заданной трехмерности среды; изменяются ощущения, изме­няется восприятие, изменяются раз­мышления, изменяются желания, из­меняется степень готовности совершить тот или иной поступок. Эти изменения зависят и от изменения цвето-фактуры предметов, с которыми актер входит в визуальный, физический контакт.

Какие ощущения, размышления, ас­социации возникают при этом? Какие хочется совершать поступки? Тренаж на освоение сценической среды, на взаимодействие актера с предметами (вещами) поможет режиссеру обнару­жить органику актерского поведения и выявить средства для решения образ­ной и пластической структуры сцепы.

Функциональные,

Стр. 106

действенно-смысловые значения предметов, вещей, всей среды в целом проявляются в задуман­ном пластическом взаимодействии ак­тера с предметами, вещами, когда сце­нография становится своего рода образ­ным инструментом в руках актера, а актер своими действиями проявляет многозначность предметного мира сце­ны и его элементов.

Мы уже говорили, что пластика актера, пластика и цвет его костюма и грима предусмотрены образной струк­турой сценографии в целом и подчине­ны ей. Это важное художественное средство спектакля.

Достичь гармонии действенной пластики актеров, цвето-фактур и форм костюмов, цветов и характеров грима, словом, целостной и гармонической ху­дожественной жизни всех составных спектакля на сцене с образным пласти­ческим решением пространства и све­та — задача режиссера и художника театра.

Пьеса И. Друце «Святая святых» — об ответственности человека за все жи­вое на земле. И еще о верности лучшим идеалам, родной земле и всему тому, что мы называем святая святых нашей жизни.

Актеры-персонажи попадают в среду знакомую и одновременно незнако­мую им. Все элементы предметного мира этого спектакля знакомы: временное сооружение — сторожка пастуха, бе­лый конь, сигнальный столб с колоко­лом, дверь канцелярии, стол в кабине­те, стулья, часы в стеклянном футля­ре, аквариум с веткой вербы, овца, коза, печка- «буржуйка», чайник, бочка, миски, большое дерево, костюм с орде­нами, утка...

Но предметы эти как бы отчуждены друг от друга. Между ними существует какая-то непривычная взаимосвязь. Сначала кажется, что с предметами происходит что-то непонятное... На крыше сторожки пастуха стоит белый

конь. Да и сама сторожка бол стон, окон, дверей. Только деревянные опо­ры-столбы. Внутри все предельно, реально. По бытовому достоверно... Почка-«буржуйка»... Она даже горячая, и на ней кипит чайник, а внутри отсве­ты пламени... Здесь же бочка, бидон для молока, посуда, ведро, радиоприем­ник, настоящая картошка в кастрю­ле... Одной опорой для крыши служит изогнутое дерево с развитой кроной. На ветке висит в целлофановом пакете костюм с воинскими орденами. Это костюм Калина. В нескольких шагах от сторожки стоит сигнальный столб с колоколом — пастбище далеко от де­ревни. Но почему к этому столбу при­креплена дверь приемной?.. С левой стороны, почти у портала,— высокие напольные часы. Механизм их откро­венно зияет своей наготой в стеклян­ном футляре: шестерни, пружина, ма­ятник... А рядом с часами свалка стуль­ев, как во время уборки или ремонта. И еще: рогатая и бородатая коза упер­лась мордой в эти стулья... Неразбери­ха, прямо как из фантастической сказ­ки. У Друце пьеса — притча... Поэтому здесь возможен не только конь и коза, но и белый в кудряшках барашек, и ма­ленькая серая уточка, примостившаяся у большого аквариума, наполненного голубой «библейской» водой. Нет, это не аквариум — это озеро, на берегу ко­торого растет ива: здесь в детстве играли вместе Кэлин, Груя и Мария... Верба в спектакле — это только ветка с листьями, вставленная в воду аква­риума... Недалеко от аквариума — ка­бинетный стол. Прямоугольный. Тяже­лый темный стол. На нем приемник, ручки, бумаги... Это кабинет Груи. Когда Кэлин убеждается, что друг не понимает его, что друг для него поте­рян, он уходит. Уходит в горы. Тяжело заболевает и... В пьесе мысли об ответ­ственности людей друг за друга нашли отражение в голосах под ивой,

Стр. 107

а в спектакле — в диалоге Груи и Марии. Груя спрашивает Кэлина, почему тот не вер­нулся в колхоз, когда ушел из его ка­бинета. И почему обиделся и не при­ходит к ному. Мария, стоящая в хижи­не, отвечает, что Кэлин не может прийти, так как болен... Что еще за бо­лезнь? Груя не верит в болезнь Кэлина. Ведь Кэлин никогда не знал, что такое сердце... Это он, Груя, знает сердечную боль. Груя чувствует неотвратимую разлуку с другом. Он осознает свою вину. Он понимает, что нарушил свя­тая святых — закон дружбы. Понимает, что друг уходит, и навсегда. Груя ме­чется по кабинету. Вспоминает, как Кэлин бросал камешки в «озеро»-аквариум. В это время цанни вынимает из аквариума пробку — и вода с шумом уходит... Груя боится, что вот-вот вода исчезнет совсем. Он бежит за графи­ном. Вливает последние капли воды в иссякающий резервуар, но поздно — аквариум-«озеро» пуст. На дне только камешки. Безжизненно лежит ветка ивы. Цанни выбрасывает ветку, высы­пает камешки, накрывает аквариумом, который тут же становится футляром барашка, превращая его в музейный экспонат... Да, Груя осознал свои ошиб­ки, свою вину перед односельчанами. Он возвращается в родную деревню...

Если мы говорим о взаимодействии актера и сценической среды, то, види­мо, будет уместно коротко сказать о взаимодействии актера с костюмом и гримом. Костюм, грим-маска, во-пер­вых, сами являются элементами пред­метного мира сцены, во-вторых, их можно назвать предметной оболочкой актера, так как они влияют на струк­туру образа персонажа. Часто задуман­ный режиссером и художником костюм кажется актеру чужим, нелепым, не­удобным. Есть еще одна трудность — актеры (это больше относится к актри­сам) хотят выглядеть со сцены краси­выми, даже если это противоречит сути образа. Больше всего неприятностей в театре из-за костюмов. Режиссеру и ху­дожнику приходится преодолевать эту трудность. Задумывая тот или иной костюм, авторы спектакля подчиняют его пластику, конструкцию, цвето-фак-туру общей художественной идее спек­такля. Можно сказать, что сценический костюм — одна из сложнейших областей театрального искусства, и отличается он от несценического бытового костюма тем, что должен быть сочинен заново на основе исторической достоверности, характера пьесы и персонажа, художе­ственной идеи спектакля, актуальности, фантазии художника и индивидуаль­ности актера. Конечно, создавая эскизы костюмов к спектаклю, художник и ре­жиссер пользуются книгами по исто­рии костюма и другими изобразитель­ными материалами. Разумеется, это необходимо. Но недостаточно. В книге костюм абстрагирован от конкретного события, действия, характера персона­жа, актера, исполняющего роль. Этот костюм существует сам по себе вне идеи спектакля, вне его динамического, пластического и цветового решения. Главное — сделать костюм действенным. Одно из средств — актуализация костю­ма, когда весь он в целом или отдель­ные элементы будут вызывать у зри­теля ассоциации с современным костю­мом, характеризующим определенные группы людей. Достигается это компо­зиционной целостностью костюма, то есть органичной взаимосвязью формы, объема, массы, цвето-фактуры, пропор­ций, линий, силуэта. Композиция костю­ма подчинена его смысловому содержа­нию. Художница А. Экстер актуализировала, например, костюмы к спектаклю «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, мо­делируя их в манере, отвечающей духу времени. Форма костюма состоит из сложных геометрических элементов, на­низанных на каркасную основу ренессансного костюма. Ритмы

Стр. 108

волнообразных линий в сочетании с лекальными плоскостями создают образную струк­туру костюма, подверженного «дерзно­венной и страстной, могучей и всепо­глощающей, прекрасной и жестокой любовной стихии» (А. Я. Таиров. За­писки режиссера, с. 290). В. Степанова и А. Петрицкий идут к актуализации костюма по-своему. Для комедии-шутки «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобыли-на в театре ГИТИС (1922) В. Степанова использовала прозодежду, а Петрицкий в опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (Харьковский оперный театр, 1925) стилизует народный костюм, стре­мясь к простоте форм и линий проз­одежды.

Костюм — внешнее выразительное средство, отражающее внутреннее со­держание персонажа. Интересно приду­манный костюм помогает актеру в соз­дании роли, будит его фантазию, создает необходимое творческое самочувствие и, самое главное, влияет на внутреннее содержание образа персонажа!

Художник П. Вильяме вспоминал слова Вл. И. Немировича-Данченко о том, что мельчайший штрих в работе художника может помочь актеру в соз­дании художественного образа.

Во многих спектаклях сценический костюм только отдаленно напоминает исторический, но это не снижает его значимости. Наоборот, творчески пере­осмысленный костюм кажется более типичным для происходящих на сцене событий и более конкретным, чем самые достоверные музейные экспонаты.

В спектакле «Жанна д'Арк» А. Упита (Рижский русский драматический театр, режиссер А. Кац, художник по костюмам А. Фрейбергс) все персонажи одеты в трикотажные костюмы, напо­минающие современное мужское на­тельное белье. Трикотаж хорошо обле­гает тело актера и подчиняется его пластике. Тона костюмов в основном блеклые, цвета — от светло-серого к чер-

ному. Так как это трикотаж, то мпцжи-ты рукавов и низ штанин скиты напит сами, придавая костюму какую-то бы­товую достоверность. На эти костюмы набрасываются накидки, плащи и про­чие атрибуты.

Н. Акимов любил в своих работах трансформировать исторический ко­стюм, утрируя одни детали, убирая другие, соединяя в одном костюме эле­менты разных стилей. Мы уже упоми­нали о решении костюмов в «Гамлете» Московского театра драмы и комедии на Таганке, вязанных из шерстяных ниток и приближенных по фактуре к сценической среде.

Когда начинается работа над эски­зами костюмов, хорошо обсудить в актерской группе каждый персонаж пьесы. Выслушать каждого исполните­ля. Узнать, каким он видит свой костюм. И хотя порой актер не чувствует це­лостной структуры спектакля и вооб­ражаемый им костюм может не соот­ветствовать общему решению, какие-то элементы, наметки, ощущения прине­сут бесспорную пользу художнику в его работе.

Мы часто слышим о понятии «такт костюма». И часто говорим об умении носить костюм. Условное понятие «такт костюма» скорее относится к такту его хозяина. Бестактно появляться в рабо­чей одежде на званый обед, свадьбу... Рабочий костюм будет неуместным среди парадных костюмов. Бестактно в нарядном костюме прийти в рабочий цех, где люди выполняют трудную и грязную работу. Умение или неумение появляться в определенных обстоя­тельствах в том или ином костюме ха­рактеризуют персонаж пьесы. Тактом костюма необходимо пользоваться как выразительным средством спектакля.

Не менее важно актеру уметь но­сить костюм. Интересно задуманный и хорошо сшитый костюм не сыграет своей роли, если актер не умеет носить

Стр. 109

его. Другое дело, если для спектакля важно, чтобы персонаж чувствовал себя в костюме, как не в своей тарелке, не­удобно. Для этого художник трансфор­мирует качественные показатели и функциональные значения костюма.

Образная характеристика персона­жа будет изменяться от трансформации объема и силуэта костюма. Разработка костюма декоративными линиями ви­зуально уменьшает его объем. Визуальное изменение объема костюма будет зависеть также от цвета: светлые и яр­кие цвета будут его увеличивать, тем­ные, глухие и черные — уменьшать.

Силуэт можно считать наиболее важным выразительным средством ко­стюма. Силуэт придает костюму харак­тер и точно адресует к историческому стилю. Сцена требует подчеркнуть си­луэт костюма. Пропорции и разработка костюма линиями придают ему необ­ходимую динамику. Замечено: если ко­стюм вписывается в прямоугольник, основание которого значительно мень­ше высоты, то силуэт костюма кажется оптимальным, легким, устойчивым. В вертикально вытянутый прямоуголь­ник, как правило, вписывается муж­ской костюм (например, костюм антич­ный). Когда же костюм вписывается в прямоугольник с основанием, большим высоты, то силуэт такого костюма будет восприниматься как статичный (на­пример, женский костюм испанского Возрождения). Наиболее динамичным будет восприниматься костюм, силуэт которого вписывается в треугольник (например, готический костюм). Чем выше вершина треугольника, тем дина­мичнее будет костюм. Часто встречает­ся силуэт костюма, напоминающий тре­угольник, опрокинутый вершиной вниз. Такой костюм тоже обладает динамикой. Свойства силуэта можно использовать для визуальной трансформации фигуры актера. Если силуэт костюма, пошитого на долговязого актера, вписывается в опрокинутый треугольник, то актер будет казаться широкоплечим, но ниже ростом. Костюм, силуэт которого впи­сывается в овал, встречается довольно редко в истории материальной культу­ры. Овал придает силуэту какую-то не­устойчивость. Исследователи костюма заметили, что силуэт костюма вписы­вается в овал в периоды политического и экономического упадка общества (например, конец XIX — начало XX ве­ка, модерн, первая и вторая мировые войны). Динамика будет усилена за счет асимметричного построения силуэ­та и разработки костюма декоративны­ми линиями. Диагональные линии при­дадут костюму динамику, горизонталь­ные — некоторую статику, так как за­держат наш взгляд, а вертикальные удлинят фигуру. Сочетанием в костюме горизонтальных и вертикальных линий можно визуально исправлять дефекты фигуры актера или актрисы. Невысоко­му актеру пойдет костюм с вертикаль­ными полосками, долговязому — с го­ризонтальными. Если актриса широка в бедрах и узка в плечах, то хорошо надеть на нее жакет с горизонтальныными, а юбку с вертикальными полос­ками. Декоративные волнистые линии динамичнее прямых, выпуклые будут полнить фигуру, вогнутые сделают ее тоньше. Драматические спектакли не всегда требуют динамичных костюмов. Но динамичность костюма желательна в комедиях, буффонадах, опереттах, балетах.

Цвето-фактуру можно назвать глав­ной идеей сценического костюма. Цвето-фактура оказывает основное эмоцио­нально-психологическое воздействие на реципиента. Во многих сценических ре­шениях возникает необходимость выде­лить один персонаж среди прочих цвето-фактурой, придать ему символиче­ское звучание.

В авторской ремарке А. Чехова к «Чайке» читаем: «...на большом камне

Стр. 110

сидит Нина Заречная, вся в белом». Или в «Трех сестрах»: «Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись».

Л. Андреев в прологе пьесы «Жизнь человека» пишет: «Некто в сером, име­нуемый Он, говорит о жизни Человека... На Нем широкий, бесформенный серый балахон, смутно обрисовывающий кон­туры большого тела; на голове Его та­кое же серое покрывало, густою тенью кроющее верхнюю часть лица».

Цвето-фактура каждого костюма в отдельности и всех костюмов в целом решается в комплексе с цвето-фактурным решением сценической среды и пластики спектакля. В работе с цветом возникает много трудностей. Интенсив­ное цветовое пятно костюма мешает четко видеть лицо актера и наблюдать за его движением. Множество цветовых пятен создает пестроту. Особенно это неуместно в психологической драме. Многоцветно костюмов мешает сделать необходимый цветовой акцент на одном персонаже. Цвсто-фактура костюма должна не только соответствовать ха­рактеру и идее роли, но и актерской индивидуальности исполнителя. То, что костюм сочетается с телом человека,— истина, не требующая доказательств. Костюм может гармонировать с челове­ческим телом (например, античный ко­стюм, костюм стиля ампир) и контра­стировать с ним (испанский костюм Возрождения).

Пластичным считается такой ко­стюм, который гармонически сливается с телом, создавая плавность линий при движении человека. Ломаные линии ко­стюма (силуэта, складок) вступают в противоречие с плавными линиями тела человека. Они обычно выражают при­поднятость настроения или тревогу. Контраст костюма с телом человека возникает, если тело является только опорой, «вешалкой» для костюма (византийский, испанский костюм). Ко­стюм, построенный по принципу конт­раста, живет отдельной от персонажа жизнью. Иногда для художественной выразительности необходимо использо­вать именно такой принцип.

Мы уже говорили, что костюм ин­формирует публику о социальной при­надлежности, о профессии, роде заня­тий, положении в обществе. Можно говорить о социальной значимости ко­стюма. В истории человечества правя­щие классы всегда обособлялись от народа при помощи костюма. А в рево­люционные моменты истории костюм становится политическим знаком, своего рода плакатом, по которому легко и быстро можно определить, кто есть кто.

Вспомним костюм комиссара (ко­жанка, брюки, сапоги, фуражка), ко­стюм капиталиста (фрак или визитка, рубаха, бабочка, котелок или цилиндр), костюм нэпмана (полосатые брюки, штиблеты, визитка, рубаха, бабочка, котелок или канотье). Социальная функция костюма самая широкая и активно используется в спектаклях. Здесь можно вспомнить А. Коонен в роли комиссара в «Оптимистической трагедии» и А. Чабана в «Любови Яро­вой» К. Тренева, исполнявшего роль комиссара Кошкина.

Итак, в сценографии мы можем вы­страивать стилевое, пластическое и цвето-фактурные единство костюмов и сце­нической среды. Может быть заданность в нарушении такого единства. В послед­нем случае костюмы вступают в кон­фликт со сценической средой. Конфликт может быть выстроен противопоставлением цвето-фактур одних костюмов другим, противопоставлением форм и линий, разностильностью, сталкиванием социальных значений, смысловых несо­ответствий деталей или всего костюма с идеей роли, с характером персонажа, с индивидуальностью исполнителя.

При соотношении качественных и

Стр. 111

функциональных значений костюмов как между собой, так и с предметным миром сцены (естественно, при целе­направленных поступках исполнителей) происходит выявление конфликта и его сути.

Современный театр и современная сценография во многих своих образных построениях основываются на разви­тии классических традиций западных и восточных театров. Мы знаем, что В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, Л. Кур-ба\*с, Б. Брехт и их последователи доско­нально изучали античный, западно­европейский и традиционный восточный театр. Некоторые важные выразитель­ные средства этих театров они синтези­ровали в своих постановках, актуали­зируя их волнующими проблемами со­временности. Поиски прогрессивных режиссеров и художников в равной мере относятся как к способу существо­вания актера на сцене, так и к внеш­ним образным выражениям их психо­физического самочувствия.

Поиски эти также имеют отношение к костюмам и гримам. Основываясь на традициях итальянского театра масок и на некоторых выразительных сред­ствах восточного театра, Е. Вахтангов и И. Нивинский в «Принцессе Турандот» создают импровизационные костю­мы и гримы актеров-персонажей. Так, на фраки и длинные платья (вечерний костюм того времени) актеры, превра­щаясь в персонажей сказки Гоцци, на глазах у зрителей надевали характер­ные для восточного костюма детали (чалму, плащ-накидку, платки, пояса-кушаки) и так же откровенно привязы­вали себе длинные бороды из полоте­нец с кистями (Тимур), длинные усы из ленточек (Альтоум), надевали очки с носами из папье-маше (Тарталья).

Прадедами гримов можно считать древние театральные маски. Мы знаем плоские разрисованные малайские мас­ки-дощечки с вырезами для глаз и рта, от которых в более поздний период от­казались и стали создавать подвижную пластическую маску-грим лица. Антич­ный греческий театр представляется нам застывшими выражениями ужаса и скорби, радости и смеха своих рель­ефных масок с ртами-рупорами, способ­ными резонировать звук. Сдвоенные и строенные греческие маски давали возможность актеру тут же на глазах у публики изменять свое лицо, а вместе с ним изменять и свои запасенные впрок переживания и чувства. Какой прекрасный принцип для использова­ния в некоторых современных поста­новках!

К маскам прикрепляли парики, от­чего голова актера-персонажа станови­лась огромной и непропорциональной к туловищу. Пришлось изменять фигу­ру человека на сцене при помощи ко­турнов.

Древние римляне стали пользовать­ся масками в I в. до н. э. До этого они не скрывали своих лиц и только иногда надевали полумаску.

Некоторые принципы китайского и японского театра использовали режис­серы европейского театра. В. Мейер­хольд, Е. Вахтангов, Л. Курбас, Б. Брехт, П. Брук обогащали европейский театр культурой восточного театра.

В театре Мейерхольда актер пред­ставлял своего персонажа, играл свое, актерское отношение к данному обра­зу. Потому он не переживал, не психологизировал свою роль, а иронически относился как к своему персонажу, так и ко всему происходящему на сцене. И здесь актеру помогает образ-маска.

Мы знаем маску И. Ильинского в роли Аркашки («Лес» А. Островского), маску Э. Гарина в роли Хлестакова («Ревизор» Н. Гоголя). В «Лесе» В. Мей­ерхольд использует цветные парики как элемент маски. Зеленый парик Гурмыжской сразу характеризовал ее как жителя леса, неотъемлемую часть

Стр. 112

леса (в нарицательном смысле этого слова).

Театр Брехта тоже активно исполь­зовал некоторые принципы маскообраз­ных гримов восточного театра.

В традиционном китайском театре актер не отделяет себя от публики чет­вертой стеной, как в театре европей­ском. Во время сценического действия артист сам следит за своей игрой, от­казавшись от полного перевоплощения.

Для выражения конкретных чувств и для определения принадлежности пер­сонажа к определенному сословию поль­зовались гримом-маской. Краски нано­сились на лицо актера. Каждая краска имела свое символическое значение. Красная обозначала радость, белая — траур, черная — честность, голубая — простоту, честность, розовая — легко­мыслие. Разные цветосочетания пере­дают различные психофизические со­стояния актера-персонажа. Желтый цвет обозначал принадлежность к импера­торской фамилии, зеленый — служанок. Лица отрицательных персонажей рас­крашивались асимметрично.

Китайский театр пользовался пари­ками, усами, бородами из волоса буй­вола. Цветные бороды (белые, черные, красные, желтые, лиловые) имели свои значения. Бороды крепились крючками за ушами. Основным тоном для грима женщин были белила, на которые на­носился рисунок. На глазах у публики происходила смена костюма и замена элементов декораций, в основном ме­бели.

Зародившийся в 1603 году японский театр Кабуки во многом пользуется приемами и техникой китайского теат­ра. Маскообразный грим Кабуки также носит символический характер. Основ­ной тон грима-маски — белый. Положи­тельный герой на белом рисует крас­ные линии. Красный цвет символизи­рует справедливость и силу. Злодея обозначают синие или коричневые линии на белом тоне. Фиолетовые и синие цвета выражают скрытую злобу. Лицо колдуна расписано зеленой краской с черными линиями. Достижением Кабу­ки является то, что актер с ловкостью фокусника меняет грим по ходу спек­такля на глазах у публики. Грим он меняет в связи с изменением состояния своего персонажа. Так же незаметно меняет он свой костюм. Если древние греки достигали этого эффекта снятием или поворотом сдвоенных и строенных масок, то японцы доводят эффект сме­ны маски-эмоции до утонченных при­емов и большого мастерства.

Эстетика античного, традиционных китайского и японского театров не поз­воляла актерам страдать и чувствовать за своих персонажей. Свои чувства и переживания актеры предпочитали скрывать от публики и потому не обна­жали свое лицо. Они как бы подгляды­вали за своими персонажами, держась от них на некоторой дистанции, словно боясь пострадать вместо них. Свое лицо актеры использовали как белый лист, на котором изображали чужие чувства.

Что касается гримов в индийском народном театре, то черный цвет выра­жает ужас, красный — ярость, а светло-зеленый — любовные чувства.

Влюбленные в итальянском театре комедия дель арте не носили масок, но украшали лицо гримом. Маски надева­ли актеры, игравшие комедийных пер­сонажей. Актеры мастерили маски из кожи, картона и т. д. Театр насчитывал более ста разных масок-персонажей. В основном маски-персонажи комедии дель арте делились на две группы: слуг (цанни) и господ (Пантолоне, доктор, капитан, Тарталья). Были маски, пол­ностью закрывавшие лицо, позже они превратились в полумаски и приклеен­ные носы. Использовались цветные па­рики, бороды и усы. Маски не изобра­жали переживаний персонажа, а

Стр. 113

усиливали характер типажа. По ходу спектакля актеры могли менять маски.

Великий французский трагик Ф. Ж. Тальма «сдул пудру» с париков классического театра и уничтожил том­ное наваждение мушек па лицах акте­ров. Он отказался от бутафорских па­риков и стрижкой волос добивался необходимого облика своего персона­жа. Грим европейских и русских теат­ров XVIII—XIX и начала XX века вы­глядел грубо, так как рубцы париков на лбу приходилось заделывать тол­стым слоем краски. Тусклое освещение сцены превращало грим в маски. Зна­чительных достижений в технике гри­ма достиг Ф. Шаляпин, актеры МХАТа (Станиславский, Москвин и др.). Они искали единства внешнего характера и облика персонажа с его внутренней наполненностью, с его духовностью.

Эстетика современного театра упразднила сложный театральный грим.

Сроднившись со своим персонажем, проникшись его идеями, переживания­ми, чувствами, желаниями, актер сам выступает за своего двойника-персона­жа. Не скрывая своего естества, не пряча свое лицо. Средства грима стали минимальными. Исчезла бутафорность париков и наклеек, мастичных раскра­сок лица с томными тенями под глаза­ми или с нездоровым румянцем на ще­ках. Грим-маска остался только, пожа­луй, в спектаклях-сказках, где указы­вается грань между реальностью и ирреальностью. Лицо современного ак­тера, покрытое легким тоном, чтобы оно не казалось болезненно бледным в электрическом освещении, способно передать тончайшие нюансы человече­ской души.

Если актер честен и духовно богат, если он хочет поговорить со зрителем с глазу на глаз, душа в душу, зачем ему скрывать свое истинное лицо!

Стр. 114

*Глава шестая и последняя, в которой читатель узнает,*

*как сводятся*

*в единую композицию*

*все элементы спектакля,*

*по каким законам*

*это делается и что такое*

*образ в сценографии*

Трудно предположить, что образ, возникший в сознании зрителя, иден­тичен образу, увиденному художником-автором. Таких точных совпадений не бывает.

*Художественный образ — явле­ние духовное. Его глубина и много­образие будут зависеть от чувственного аппарата художника, неповторимости его индивидуальности, профессиональ­ной подготовки, интеллектуального раз­вития в целом.*

Все, что создано па сцене художни­ком в содружестве с режиссером, акте­рами и мастерами художественно-по­становочной части, есть объективация образа. Образная, материальная, физи­чески ощутимая структура, построенная на сцене, — это уже результат точного отбора элементов и точных композици­онных расчетов. Мысленные представ­ления художника всегда нуждаются в дальнейшем анализе, отборе и выверенности при их объективации сначала в макете, а затем на сцене. Сцениче­ское пространство вносит последнюю корректуру в эти представления.

Здесь возникает вопрос: почему у художника такое недоверие к самому себе? Если он сочинил декорации, це­лые сцены спектакля, их освещение в своем сознании, то пусть так, каза­лось бы, и делает, как видит! К чему еще дальнейший анализ и размышле­ния, выверенность и расчет, примене­ние каких-то законов и т. д.? Действи­тельно, компоновка всех элементов де­кораций, сцен, вещей первоначально происходит в представлениях художни­ка и является руководством к действию.

Но оказывается, что это сочинение, созданное «внутренним» видением, нуж­дается в серьезной корректуре и досочинении при «взгляде со стороны». Когда художник объективирует эле­менты придуманной им структуры и на­чинает гармонизировать их между со­бой, заботясь о целом, он уже одно­временно и творец, и зритель. В тот момент, когда художник становится как бы зрителем, вступают в силу за­кономерности нашего визуального вос­приятия, прямо связанные с физиоло­гией человека.

Настал момент небольшой оговор­ки, которая несколько остановит наше изложение. Понимая, что многоопытные мастера сцены — режиссеры, актеры, художники — давно постигли и приме­няют в своей практике самые сложные закономерности плоскостной и про­странственной композиции, излагаемые здесь некоторые основы ее адресуем мо­лодым творцам спектакля.

Итак, когда мы создаем сценическое произведение, визуально воспринимая его будто бы со стороны, творческий процесс становится подвластен каким-то организующим силам, компоненты структуры перемещаются, находят свои места, и вдруг обнаруживается, что на­ступило некое равновесие... Какие же эти закономерности, диктующие худож­нику конечную структуру увиденной им модели?

Исследователи утверждают, что на­ше визуальное восприятие асимметрич­но. Глаза наши четче, яснее, лучше воспринимают объект, находящийся

Стр. 115

справа, хотя ожидают появления объек­та слева. Таким образом, взгляд наш скользит слева направо. Еще мы смот­рим снизу вверх. Земля — точка опоры и отсчета, трамплин для взгляда, устремляющегося к небу, вверх,— от материального, устойчивого, полнозвуч­ного в цвете, надежного к легкому и светлому, к безграничному и маняще­му. В действительности взгляд челове­ка направлен с нижнего левого угла в правый верхний (по диагонали). Та­кое направление является суммой на­правлений двух движений: слева на­право и снизу вверх. Достигнув верши­ны (верхнего правого угла), описав 90°, наш взгляд устремляется вниз с теперь уже верхнего левого угла в правый нижний угол воображаемого продолже­ния второй части картины, сцены. Та­ким образом, мы описываем взглядом горизонт в 180°. Первые 90° — подъем, вторые — спуск. Диагональная линия от нижнего угла до верхнего правого — линия активного действия, линия взле­та. Линия, направленная от верхнего левого угла в нижний правый, парал­лельна линии спуска нашего взгляда и будет нисходящей — линией пассив­ного действия. Если из зрительного зала обозревать сквозь зеркало сцены сцену-коробку, то физически симметричные относительно центральной вертикальной плоскости, перпендикулярной зеркалу сцены, левая и правая половины сцены будут асимметричны в нашем визуальном восприятии. Физически сим­метрично расположенные в сценическом пространстве идентичные элементы декораций или одинаково расставленные персонажи в одинаковых гримах и ко­стюмах будут восприниматься асим­метрично.

Вспомним «Тайную вечерю» Леонар­до да Винчи. Можно позавидовать ху­дожнику, сумевшему подчинять своей властной руке композиционное равно­весие картины, между персонажами которой чувствуется назревший кон­фликт. Композиция картины построена по центральной перспективе. Геометри­ческий центр полотна совпадает с пси­хологическим идейно-смысловым цент­ром, в который художник помещает главного персонажа — Христа. Но это ведь на плоскости! А как создать цель­ную композицию на сцене для публи­ки, сидящей в разных местах зритель­ного зала и воспринимающей сцениче­ские объекты под разными углами зрения — фронтально, с боковых мест, с балконов? От изменения угла зрения изменяется взаимоположение объектов на сцене. Композиция сцены может ежеминутно или ежесекундно транс­формироваться с перемещением деко­раций и движением актеров в простран­стве во время спектакля. Как при этом достигнуть композиционного равнове­сия? Что, если вдруг из одного места сцены на другое переместится человек двадцать?! Не закричишь же актеру во время спектакля, чтобы он не передви­гал табуретку, потому что она удержи­вает композиционное равновесие! Чем руководствоваться при создании сцено­графических композиций?

*Композиция — это построение худо­жественного произведения, расположе­ние и взаимосвязь его частей, об­условленных идейным замыслом, ху­дожественной логикой и назначением произведения. Исходя из этого, компо­зицией сценографии можно считать сценографическую структуру, опреде­ленную идейно-художественным замыс­лом спектакля, расположение и взаи­мосвязь компонентов которой сбаланси­рованы в пределах сценического про­странства.*

Зритель способен глубоко восприни­мать целостность и ценность художе­ственной структуры тогда, когда все элементы ее взаимосвязаны и сбалан­сированы. Отсюда главная задача ху­дожника — создать визуальное равно-

Стр. 116

весне всех элементов сценографии. За­дача эта не простая. Реализовать ее помогают знание композиционных по­строений, интуиция, опыт. Художнику предстоит запрограммировать опреде­ленные визуальные силы взаимодей­ствия элементов структуры и направить их таким образом, чтобы они были взаимно уравновешены. «Несбаланси­рованная композиция выступает слу­чайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы с тем, чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре». (Р. Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие. М., «Прогресс», 1974, с. 34). Но что значит сбалансированность всех компонентов сценографии для сцены? Может быть, это понятие вовсе непри­емлемо для динамической простран­ственной структуры?.. Да и какими средствами создавать и какими прибо­рами измерять, уравновешены ли вза­имно все действующие на каждый эле­мент сценографии силы? Интуиция? Данное нам от природы чувство равно­весия? Чувство меры? Да. Может быть. Но необходимы еще и знания многих закономерностей, открытые зодчими, ваятелями, живописцами, гончарами за многие сотни и тысячи лет. Среди них известное отношение отрезков или ча­стей, названное «золотым сечением», совмещение смыслового, психологиче­ского центра картины с геометрическим, построение пространственной перспек­тивы и другое.

Коснемся нескольких композицион­ных закономерностей и попробуем по­казать их необходимость при создании образных сценических структур. Вос­пользуемся для этого кратким разбором композиционных построений лучших образцов станковой живописи. Вообще разбор смысловых и формальных ком­позиционных построений произведений классической живописи приносит огромную пользу режиссеру, художнику, ак­терам в их дальнейшей работе при поиске мизансцен спектакля.

Из формулировки понятия компози­ции сценографии ясно, что программой композиции должен быть идейно-худо­жественный замысел спектакля. Зер­но композиционного построения — сце­нографический конфликт, изначально задуманный художником. Каждый ком­понент сценографии обладает опреде­ленной силой визуального действия. Пользуясь формальными законами ком­позиционного построения (основанными на нашей физиологии) и интуицией, можно определенным образом распре­делить силы, их величины и направле­ния и создать равновесие всех сил, то есть сбалансировать образную струк­туру. Но этого мало. Необходимо вы­явить главное, построить нужные соот­ветствия элементов при соотношении их показателей и значений, найти катали­затор, способный в нужный момент активизировать воздействие тех или ипых компонентов, построить дина­мичную цепь конфликтов за счет пере­распределения сил воздействия элемен­тов сценографии, создать необходимый калейдоскоп переакцентировок с выяв­лением нового главного объекта в эпи­зоде или сцене. Здесь знание законов композиции поможет точно распреде­лить силы, найти нужное место в про­странстве, чтобы главный компонент звучал с максимальной выразитель­ностью, а построение достигло необхо­димой диалектики. Часто по смыслу возникает необходимость определенным образом разместить главные компонен­ты сценической среды или главные ком­поненты сцены спектакля. Видимо, при этом понадобится точная перегруппи­ровка остальных компонентов, может быть, с количественным или качествен­ным их изменением. Идеальная будет такая композиционная образная струк­тура, в которой совпадает смысловое

Стр. 117

и формальное, подчиненное нашему ви­зуальному восприятию, распределение элементов сценографии в сценическом пространстве.

Композицию сценографии не следует рассматривать как некий универсаль­ный инструмент формального воспроиз­ведения жизненных явлений в привыч­ной для них связи. Именно потому, что художник театра не ставит, да и не может ставить перед собой таких задач, мы встречаемся с множеством разно­образных композиционных решений, цель которых вскрыть внутреннюю суть явлений при сохранении необходимой меры внешней характеристики. Худож­ник находит для данной пьесы ту един­ственную универсальную композицию, которая могла бы с максимальной силой выразительности побудить реципиента к восприятию главных художественных идей, волновавших автора пьесы, театр и самого художника. В отличие от ком­позиции произведения станковой жи­вописи композиция сценографии — сложная действенно-кинетическая про­странственная система, которая не су­ществует сама по себе, а вступает в активное физическое и психологическое взаимодействие с актером-персонажем.

*Актер-персонаж — мера всему на сцене..Авторами спектакля программи­руются соотношения актера-персонажа и сценического пространства. Это есть первое композиционное соотношение, от которого зависят другие.*

Если П. Бруку понадобилось пока­зать маленькую фигурку Лира в «кос­мическом» пространстве, он помещает актера в огромную обнаженную сцени­ческую трехмерность.

Аналогичную пластическую идею преследовали Л. Хейфиц и И. Сумбаташвили в «Смерти Иоанна Грозного»: огромный, как бы неподвластный вре­мени мир стен и куполов и маленькие фигуры людей, попавших в этот мир, как в западню. Большая сцена ЦТСА

обеспечила реализацию подобного соот­ношения актера-персонажа и сцениче­ской среды.

А в малом сценическом пространстве Рижского ТЮЗа в спектакле-сказке «Золотой конь» удается показать ска­зочно больших людей, которые вот-вот разорвут скорлупу сковывающего их мира.

*Вторым композиционным соотноше­нием будет соотношение сценического пространства и игрового сценического пространства, то есть пространства пластически освоенного актерами.*

*Третье композиционное соотноше­ние — соотношение главного и второ­степенных элементов сценографии спек-/ такля (или отдельной сцены). Здесь же — определение системы соподчине­ния элементов пространственной струк­туры.*

Далее предстоит определить геомет­рический центр сценической трехмер­ности. Замечено, что наш глаз сразу ищет центр ограниченной рамкой пря­моугольной плоскости. Когда мы смот­рим на прямоугольную плоскость (сте­ну, картину), мы машинально как бы проводим ее диагонали, и взгляд наш упирается в точку пересечения этих диагоналей — геометрический центр плоскости. Естественно, выгодно ис­пользовать такое свойство нашего зрения для быстрого привлечения вни­мания зрителя к важному объекту об­разной структуры. Представим себе в общих чертах сцену как большой пря­моугольный параллелепипед, прямо­угольным основанием которого будет планшет сцены. Вообразим, что перед­няя стена сцены-параллелепипеда про­зрачна — условно ее можно считать максимально большим зеркалом сцены. Эта воображаемая плоскость может па­раллельно своему изначальному поло­жению перемещаться в глубь сцены. Расположение элементов декораций и актеров, а также их передвижение в

118

данной плоскости (условно) будет под­чиняться законам плоскостной компо­зиции. Проведем диагонали этой плос­кости. Геометрический центр ее будет находиться в точке их пересечения. Если обратиться к образцам классиче­ской портретной живописи, то увидим, что визуальный центр (место, активно привлекающее внимание, взгляд) почти всегда совпадает с геометрическим центром картины. Голова или верхняя часть лица портретируемого, как пра­вило, располагается в верхнем тре­угольнике расчлененной диагоналями на четыре части плоскости.

Лицо портретируемого — психологи­ческий центр картины. Здесь мы на­блюдаем такое композиционное построе­ние, при котором совпадают геометри­ческий, визуальный и психологический (смысловой) центры, то есть автор достигает максимальной активизации зрительского восприятия изображаемо­го объекта. Подобное построение на­блюдаем и в многофигурных компози­циях, в частности у Рембрандта. Голова основного действующего лица располо­жена несколько выше геометрического центра картины. Наш глаз способен сразу обнаруживать геометрический центр картины. Это значит, что взгляд «притормозит» в этой точке. Следова­тельно, эта точка станет визуальным центром. Главные смысловые линии направлены к элементу композиции, расположенному в геометрическом и ви­зуальном центре. Представим себе, что при помощи специального устройства мы поместим деталь декорации или ак­тера-персонажа так, что голова его на­ходится несколько выше или в точке геометрического центра воображаемой плоскости. Мысленно станем удалять плоскость параллельно архитектурному порталу в глубь сцены до центральной линии планшета сцены (она проходит через точку пересечения диагоналей плоскости планшета, параллельна архитектурному порталу и делит сцепу ми глубине на две равные части). Таким образом, объект, расположенный и пт метрическом центре плоскости или близко к нему, остается в геометриче­ском центре сценического пространства или близко к этому центру. Геометри­ческий центр сценического простран­ства — визуально активная точка сце­ны. Объекты, расположенные в центре или близко к центру, достигнут макси­мальной выразительности и активности в визуальном восприятии. Активность силовых линий прямоугольной плос­кости возрастает по мере приближения к геометрическому центру. Силовые линии направлены в точку пересече­ния диагоналей. Сами диагонали будут активными силовыми линиями. Объект, расположенный в геометрическом цент­ре или близко к нему, напоминает маг­нит, к которому активно устремляется максимальное число силовых линий. Этот объект и становится главным объектом нашего зрения. Аналогичные процессы происходят и в прямоуголь­ной трехмерности, имеющей свои рам­ки. Диагоналями сценической трехмер­ности будут линии, соединяющие про­тивоположные вершины сцены-парал­лелепипеда (восемь вершин, четыре диагонали). Точка пересечения этих диагоналей — центр сценического про­странства.

Если нашу прозрачную воображае­мую стену с объектом, помещенным в ее геометрическом центре, перемещать от середины сцены вглубь к задней стене, обнаружим, что визуальная ак­тивность объекта ослабевает. С увели­чением расстояния силовые линии, свя­зывающие объект с геометрическим центром сценической трехмерности, ослабевают. Еще важный фактор: уда­ляясь, объект претерпевает перспектив­ное сокращение, отчего сила его воз­действия уменьшается. Не говоря уже о том, что зрителю трудно детально

Стр. 119

рассмотреть объект, удаленный на зна­чительное расстояние.

Визуальная активизация объекта, помещенного в геометрический центр или близко к нему, видимо, еще связа­на с физическим свойством предмета, поднятого над землей, приобретать по­тенциальную энергию. Жизненный опыт всегда подсказывает нам это свойство предмета, и в сознании возникают опре­деленные ассоциации. Мы уже привык­ли,\* что в ряде спектаклей герой произ­носит свой «героический» монолог, под­нявшись на высокие станки. Часто авторы спектакля, стремясь к патетике, излишне высоко помещают актера-пер­сонажа, и в монологе и пластике акте­ра в нашем восприятии начинает ощу­щаться нарочитость, фальшь происхо­дящего на сцене. И наоборот, этот монолог может утратить свою действен­ность в нашем восприятии, если актер-персонаж будет стоять на планшете сцены. Может случиться, важные слова необходимо произнести буднично, не­броско, без пафоса. Тогда голова актера будет находиться на небольшом рас­стоянии от планшета (ниже роста че­ловека). Актер произнесет эти слова, сидя или, например, лежа на скамье, как это сделал Сатин — Евстигнеев в спектакле «На дне» Максима Горького в постановке Московского театра «Со­временник».

Немаловажно заметить, что в образ­цах классической живописи главный психологический центр картины (лицо и глаза портретируемого, голова или бюст главного персонажа) размещен несколько выше центра геометрическо­го. Художники словно вносят поправ­ку, не желая совмещать центр психо­логический с центром геометрическим. В чем же дело? Нарочитое нарушение закономерности? Или какая-то новая закономерность? Наш взгляд, направ­ленный снизу вверх слева направо по диагонали, в действительности описывает дугу, то есть скользит несколько выше диагонали. Следовательно, он проходит несколько выше геометриче­ского центра. Поэтому художники и раз­мещают лицо, глаза, бюст человека так, чтобы они сразу попали в поле нашего взгляда. Здесь есть и еще одна особен­ность, побуждающая художников к это­му. Геометрический центр делит высоту картины на две равные части: верхнюю и нижнюю. В силу вышеизложенного свойства нашего зрения мы осваиваем больше пространства над линией взле­та взгляда, чем под ней. Верхний отре­зок будет как бы вытягиваться, а ниж­ний — сжиматься. Поровну разделенная высота будет казаться состоящей из неравных отрезков: верхний — длиннее, нижний — короче. Если поместить голо­ву портретируемого в геометрический центр, она окажется ниже линии взгля­да и будет восприниматься как бы ниже геометрического центра, что изменит идейно-художественное звучание и за­дачу портрета или картины.

Эти закономерности можно спроеци­ровать и на сценическое пространство. Если сценическое пространство разде­лить плоскостью на два равных этажа, то нижний этан? будет казаться при­плюснутым. Поэтому на сцене, если только не преследуется специальная цель, для создания двух визуально рав­ных этажей нижний делают несколько выше верхнего. Но если объект поме­стить намного выше геометрического центра, то возникает конфликтная на­пряженность между психологическим и геометрическим центрами. В резуль­тате значимость психологического цент­ра ослабевает.

Определенные закономерности по­строения образных композиционных структур связаны также с асимметрией визуального восприятия левой и правой стороны. Проследим это на нескольких примерах. В. Серов смещает голову девушки, освещенной солнцем, в левую

Стр. 120

сторону картины. Лицо ее развернуто анфас в правую сторону. Это же мы на­блюдаем и в портрете Булахова работы В. Тропинина. В автопортрете от 1660 года Рембрандт смещает голову в левую сторону от центральной линии полот­на, анфас развернут вправо. С левой стороны остается психологически «раз­реженное» пространство. Субъективно наше внимание останавливается на лице, а взгляд толкает внимание впра­во, вперед, вместе с движением самого взгляда. Психологически такое распо­ложение объекта сообщает ему заряд действенной силы и оптимизма, боль­шую активность воздействия.

На сцене объекты, расположенные в левой и центральной части, воспри­нимаются публикой эмоционально-пси­хологически как более активные. Чем дальше вправо от центральной верти­кальной плоскости, разделяющей сцену на левую и правую стороны, располо­жен объект, тем пассивней он будет в зрительном восприятии. Ослабевают силовые линии, связывающие его с гео­метрическим центром сценографии. Кроме того, по мере передвижения объ­екта вправо он будет казаться тяжелее визуально. Если, например, мизансцена построена так, что у левого портала стоит актер и смотрит вправо, а у пра­вого портала стоит актер и смотрит влево (спиной упираясь в портал), то психологически эта сцена будет вос­приниматься так: актер, стоящий слева, покажется активней, действенней и эмо­циональней актера, стоящего справа, спиной к порталу. Актер, стоящий спра­ва, будет находиться визуально в пси­хологически пассивном, даже статичном положении. То, что за его спиной уже нет пространства для движения впра­во, усилит драматическую напряжен­ность и подчеркнет безвыходность по­ложения этого персонажа. Даже если актер действительно активен и опти­мистичен, его местоположение в сценическом пространстве внесет опреде­ленные коррективы в наше восприятие его образа.

Рафаэль в картине «Обручение ма­донны» (1504) написал мадонну слепа от центральной фигуры служителя культа. Когда мы смотрим на компози­цию из двадцати фигур, внимание наше фиксируется на мадонне. В его же кар­тине «Положение во гроб» (1507) фигу­ра Христа, поддерживаемая несущими ее людьми, расположена в левой ниж­ней части картины. Голова Христа становится центром нашего восприятия.

Замечено, что объект, находящийся в левой стороне картины или сцены, приобретает особую силу, выделяется среди других, так как наш глаз всегда ожидает встречи с объектом именно слева. Субъективно в левой части сцены возникает свой визуальный центр, всту­пающий в конфликт с геометрическим центром сцены или специально вы­строенным психологическим центром сцены, смещенным от центра вправо. Г. Крэг в V сцене I действия «Ромео и Джульетты» при мизансценировании картины разместил основную группу персонажей в левой нижней части сцены.

Объекты со значительной массой в нижней левой части сцены будут ка­заться легче, чем те же объекты — в правой. Однако хотя в правой части сцены объекты и кажутся тяжелыми, но привлекают внимание, потому что лучше читаются глазом.

При композиционном построении; сценографии необходимо учитывать визуально активные и пассивные зоны сцены. Для сцены зона активных восходящих линий определяется вообра­жаемой плоскостью, соединяющей ле­вую боковую сторону планшета сцены с верхней стороной правой боковой сте­пы, соединяющей портал с задней сте­ной сцены. Линией максимальной ак­тивности будет диагональ, проходящая

Стр.121

в воображаемой плоскости от низа ле­вого портала вверх и вглубь правой стороны сцены. Режиссеры, учитывая специфику субъективного восприятия, строят диагональные мизансцены, счи­тая их самыми эффективными. Уходы, символизирующие дальние походы, да­лекий путь и прочее, обычно делают слева направо. И нап! взгляд долго провожает уходящих актеров-персона­жей, так как движение персонажей сов­падает со скользящим слева направо взглядом публики. Р. Арнхейм пишет, что «вид справа является более отчет­ливым, поэтому именно в данной об­ласти происходит восприятие наиболее выделяющихся из окружающей среды предметов. Внимание к тому, что про­исходит слева, компенсирует чувство асимметрии, а глаз спонтанно передви­гается от места, впервые привлекшего наше внимание, к пространству наи­более отчетливого восприятия» (Р. Арн­хейм. Искусство и визуальное восприя­тие, с. 44).

Чтобы сани с боярыней Морозовой {«Боярыня Морозова», 1887) сдвину­лись с места, В. Сурикову пришлось добавить к нижней части картины ши­рокую полосу, увеличив расстояние от основания картины до саней, то есть пересечь объектом центральную гори­зонтальную линию картины. Движение в картине художник направляет по диагонали вверх справа налево в глубь картины. И. Репин направляет крест­ный ход («Крестный ход в Курской губернии», 1880—1883) по диагонали сверху вниз слева направо. Персонажи идут из глубины картины, «приближа­ются» к зрителю и «проходят» мимо. В. Перов направляет лошадь с санями («Проводы покойника», 1865) по диаго­нали вверх справа налево. Расстояние саней от рамы картины меньше, чем в картине Сурикова, потому сани дви­жутся как бы тяжелее и медленнее. А в полотне «Переход Суворова через

Альпы» (1899) В. Суриков дает движе­ние солдат по диагонали слева напра­во вниз. Во всех четырех картинах основная линия движения — диагональ, соединяющая верхний левый угол кар­тины с правым нижним. Но в одних слу­чаях («Боярыня Морозова» и «Проводы покойника») движение направлено по этой диагонали вверх, а в других — вниз. Почему? Как объяснить такое компози­ционное построение движения? Почему выбрана именно такая диагональ? Не будем вдаваться в детальный разбор композиций указанных картин. Попро­буем выявить главное: обусловленность движения в том или ином направлении. Почему движение построено по диаго­нали, направлено справа налево вверх, а не слева направо вверх? Почему в одних случаях направление движения вверх по диагонали, в других — вниз? Наклонная плоскость или линия уже сама по себе обладает потенциальной энергией. Наклонная плоскость или ли­ния воспринимается как более дина­мическая, чем горизонтальная или вер­тикальная, так как последние находят­ся в относительно устойчивом положе­нии. Кроме того, построение движения объекта по наклонной плоскости дает большие возможности для его пласти­ческой выразительности. Направление движения по диагонали слева направо вниз будет нисходящим. В картинах «Боярыня Морозова» и «Проводы по­койника» движения направлены справа налево вверх по диагонали. Возникает противодействие силовой линии диаго­нали движению персонажей, что соот­ветствует содержанию картин. В карти­нах «Переход Суворова через Альпы» и «Крестный ход» силовые линии ни­сходящей диагонали (то есть диагона­ли, соединяющей левый верхний угол картины с правым нижним) будут сов­падать с движением персонажей и уси­ливать его. Теперь перейдем от плос­кости картины к сценическому

Стр. 122

пространству. Мысленно проведем две пересекающиеся перпендикулярные зер­калу сцены или нашей воображаемой прозрачной передней стене диагональ­ные плоскости. Одна из них соединит нижнюю левую сторону планшета сце­ны с верхней правой стороной сцены, колосников. Мы получим восходящую слева направо вверх плоскость. Подоб­ным образом вообразим нисходящую диагональную плоскость, соединяющую левую верхнюю сторону сцены с правой стороной планшета. Оказывается, зако­номерности, связанные с диагональны­ми построениями на плоскости, прису­щи в главном и пространственным структурам. В сценическом простран­стве наиболее выразительными окажут­ся движения по диагональным линиям диагональных плоскостей, когда эти движения направлены снизу вверх в глубь сцены. Выразительны и движе­ния на плоскости планшета сцены по диагоналям в глубь сцены. Понятно, что диагонали планшета сцены будут проекциями вышеназванных диагона­лей наклонных плоскостей. Вырази­тельность и визуальная активность пе­ремещения объекта или объектов по диагонали в глубь сцены достигается еще за счет двух факторов: первый — диагональ — самая протяженная линия движения на сцене, второй — возмож­ность обозрения объекта в развороте трех четвертей объема. С движением слева направо по диагонали в глубь сцепы обычно связан длительный уход, потому что наш взгляд все время будет переходить слева направо, сопровождая объект и детально разглядывая его. Часто такое передвижение объекта про­исходит в ракурсе трех четвертей, спи­ной к зрителю, так как это положение удаляющегося объекта. Движение по этой диагонали психологически вос­принимается как замедленное. И пото­му что наш взгляд привык провожать в этом направлении удаляющийся объект, то появление человека или пред­мета из дальнего правого угла сцены будет воспринято как неожиданное.

С левым дальним углом сцепы (ле­вый край задника) у нас связано ожи­дание появления объекта, ожидание но­вого. Левой стороне вообще мы придаем большое значение. Актер или группа актеров, находящихся слева, будут до­минировать над остальными. С диаго­налью, идущей из дальнего левого угла, связано движение к центру сцениче­ского пространства. Кроме того, такое движение воспринимается как более ускоренное и значительное. Мы уже говорили, что, двигаясь по диагонали, объект просматривается в три четверти (анфас), увеличивается его выразитель­ность. То, что объект повернут к нам передом, лицом вправо, в восприятии активизирует его действия.

Маловыразителен выход актера или появление предмета из глубины по центру сцены, так как объект воспри­нимается плоско, а путь его перемеще­ния минимальный и реально, п в силу перспективного сокращения глубины сцены. Кроме того, поскольку объект появляется по центру, это появление кажется эмоционально уравновешен­ным, спокойным. Динамичными и ви­зуально действенными будут передви­жения персонажей по наклонным плос­костям (станкам-пандусам). Чем выше поднята задняя сторона пандуса, тем динамичнее будет восприниматься и са­ма его конструкция, и находящийся на ней объект.

Большое значение в сценографиче­ской композиции играют смысловые композиционные связи, выражающиеся в соотношениях значений. Чем емче логические смысловые связи компози­ции, тем больше диапазон свободных колебаний формальных композицион­ных построений. Художественная идея как главная организующая сила произ­ведения придает композиции -

Стр. 123

законченность и цельность. Смысловые узлы композиции достаточно прочны, и внеш­няя дополнительная и второстепенная визуальная информация не меняет, в основном, художественного воздей­ствия композиции на публику. Компо­зиция должна быть динамической. При этом подразумевается внешняя и внут­ренняя ее подвижность. Подвижность эта программируется по смыслу и рас­считана на качественное изменение воз­действия на реципиента. Динамические изменения внутри композиции всегда подчинены смыслу, логическому содер­жанию сценографии. Так как сценогра­фическая композиция есть не что иное, как единство содержания и формы, то, если изменение формы продиктовано логикой содержания, художественная, целостность композиции не нарушится. Конечно, если трансформация формы будет достигаться чисто техническими, не обусловленными художественной логикой приемами (вращением круга, фурками, подъемно-опускными устрой­ствами и пр.) в чисто утилитарных целях, мы никогда не достигнем худо­жественного композиционного един­ства.

Равновесие в пространственной сце­нической композиции может достигать­ся при помощи больших, основных масс, чаще всего расположенных по вертикали, потому что вертикальная плоскость визуально оказывается бо­лее активной, чем горизонтальная, осо­бенно плоскость, параллельная зерка­лу сцены. Именно этот факт побуждает к освоению сценического пространства по вертикали. Расположенные в верти­кальных плоскостях элементы активи­зируют наше восприятие. Поэтому закономерно стремление к пандусным станкам и конструкциям. Но для пуб­лики, воспринимающей действие свер­ху, вертикальной или наклонной плос­костью будет казаться планшет сцены, верхние площадки станков-конструкций. Действительные вертикали сцени­ческих структур будут восприниматься ими в перспективном сокращении.

Горизонтали в сценической компо­зиции можно назвать мелодией. Гори­зонтали успокаивают глаз. Вертика­ли — основа ритмов, сами ритмы, возбуждающие эмоционально-психоло­гическое восприятие. Мы знаем, что ритмичность — одно из свойств жизни, общий признак всего живого. Есть общие законы ритмов, присущие всем, и есть ритмы индивидуальные, личные, свойственные данному индивиду. В сце­нографии рассматриваются ритмы как закономерное чередование соразмерных и чувственно ощутимых изобразитель­но-конструктивных элементов. Ритми­ческое построение сценографии зависит и от индивидуальности художника. Ко­нечно, здесь скажется и общее знание законов, и собственные интуитивные ощущения. В ритмическом построении композиции выражается отношение ху­дожника к своему произведению. Через ритмы художник «задает» меру дей­ственности своему произведению, сооб­щает ему пульсирующую энергию воз­действия. Ритмическое освоение сцени­ческого пространства состоит из изобра­зительно-конструктивных и кинетиче­ских ритмических построений, из рит­мов световой партитуры, из ритмиче­ского перемещения актеров-персонажей на сцене. Естественно, каждый новый спектакль будет иметь присущие толь­ко ему ритмы. Ритмы сценографии яв­ляются неотъемлемой частью ритмиче­ского построения спектакля. Принято делить ритмы на спокойные и беспо­койные. Спокойными считают ритмы, фиксирующие внимание, они, как пра­вило, построены на равном отношении. Такие ритмы считаются правильными и вызывают приятные ощущения. Но злоупотребление правильностью рит­мов способно и усыпить... Ритмы — основа внутренней динамики

Стр. 124

сценографии: беспокойные ритмы, построенные "по принципу противоположности, сооб­щают композиции динамичность, а у ре­ципиента выбывают беспокойство, ин­терес. В ритмах проявляется законо­мерность сочетания контрастов. По­строение композиции без контрастов невозможно. Контраст - одно из важ­нейших выразительных средств искусства. В композиционных построениях сочетаются контраст силуэта предмета или предметов с фоном, контраст света и тени, контраст форм, объемов, высот, масс, фактур (мягких с жесткими) и, наконец, смысловые контрасты...

Сценическое пространство, как и пространство вообще, оказывает опреде­ленное эмоционально-психологическое воздействие. От трансформации сцени­ческого пространства будет изменяться визуальное восприятие, значит, и само­чувствие и настроение зрителей. Раз­ные пространственные объемы и фор­мы, кроме непосредственного психоло­гического воздействия на реципиента, имеют еще свои символические значе­ния. Замкнутое пространство, сколь бы велико оно ни было, всегда ассоции­руется с закрытым помещением, изо­ляцией, ограничением... Раскрепощен­ное пространство означает простор, сво­боду, воздух... Замкнутое пространство ассоциируется со двором, павильоном (домом, комнатой и т. д.). Не замкну­тое — с экстерьером. Диафрагмирование пространства по вертикали создает ощущение зажатости, тесноты, безыс­ходности. Диафрагмирование по вер­тикали создает давящее ощущение, чувство униженности, ощущение духо­ты. Пространство, ограниченное с боков, снизу и сверху плоскостями, ассоции­руется с тоннелем или коридором, как бы втягивает внутрь и может вы­зывать чувство неуверенности и даже страха. Такое ограничение простран­ства визуально увеличивает его глу­бину.

Сплошная оболочка сценической сре­ды может быть рассмотрена как ношу тая форма, для которой хараиторои эффект поглощения, втягивания. Роципиент психологически ощущает себя включенным в это пространство. Вы­пуклая форма оболочки среды или ка­кой-либо очень крупной детали на сце­не создает эффект отчуждения воспри­нимающего от сценического простран­ства. При построении замкнутого про­странства типа павильона или тоннеля художники театра учитывают визуаль­ные пространственные сокращения. Если сценическое пространство за­мкнуть двумя боковыми стенами, полом и потолком, трапециевидно сужающи­мися вглубь, то создается иллюзия глу­бокой сцены. Соорудив на сцене за­мкнутое пространство, напоминающее прямоугольную комнату без передней стены, обнаружим, что пространство в глубину сцены будет визуально сужать­ся. Чтобы предотвратить этот эффект и сохранить прямоугольный характер комнаты, необходимо увеличить сзади расстояние между стенами. Создать ощущение большой глубины можно при помощи вертикальных предметов (ко­лонн, шестов, деревьев), расположен­ных в двух воображаемых вертикаль­ных сужающихся в глубь сцены плос­костях, а интервалы между вертикалями пропорционально уменьшить, создав таким образом перспективу.

Простая форма предмета всегда броска, привлекает внимание. Если эта форма симметрична, то все внутренние силы в ней распределены равномерно, и мы воспринимаем ее как уравнове­шенную. Такая форма вызывает у нас чувство спокойствия, уверенности, рав­новесия.

В значительном количестве сцено­графических композиций круглый ста­нок является важным, подчас централь­ным элементом. Круглые станки разных диаметров часто делают наклонными,

Стр. 125

чтобы плоскость станка и его абрис хорошо читались. Одно время, 1950— 1960-е годы, сцена была просто навод­нена станками простых геометрических форм, но самыми устойчивыми оказа­лись две формы станков — прямоуголь­ная и круглая. Наряду с этими форма­ми станков стабильно укоренился прин­цип замыкания сценического простран­ства в прямоугольную или полукруглую (радиальную) форму. В чем успех имен­но прямоугольной или круглой формы в композиционных построениях? Ока­зывается, именно эти формы, обладая значительными габаритами, способ­ствуют созданию композиционного рав­новесия на сцене. Перемещение или смещение более мелких форм не нару­шает композиционного баланса. Круг­лая форма станка к тому же собирает, фокусирует внимание на данной игро­вой площадке. Наш взгляд, скользя по окружности, не может выбраться за пределы круга, как бы попадает в ло­вушку. Происходит концентрация на­шего внимания на объектах, размещен­ных на круглых площадках. А равнове­сием сил, направленных к центру и от центра, сама форма круга успокаивает, а не отвлекает нас. Главным объектом внимания и восприятия становится ак­тер, находящийся па этом станке.

Чтобы выделить среди множества подобных объектов группу или несколь­ко групп, необходимо сократить интер­валы между объектами, входящими в группу: они должны быть значительно меньше, чем интервалы между осталь­ными подобными объектами. Г. Крэг писал: «Ошибка всех театральных ре­жиссеров, что они рассматривают ко^ стюмы массы порознь, индивидуально. То же самое, когда они рассматривают движения, именно движения масс на сцене... Массы должны быть трактова­ны как массы: как Рембрандт их трак­тует, как Бах и Бетховен трактуют массу, а деталь не имеет ничего общего с массой» (Г. Крэг. Искусство теат­ра, с. 31).

Подобные объекты будут группиро­ваться в массу, если они будут макси­мально близки друг другу. При этом даже наличествующая индивидуальная черта, разработка, детализация будут находиться вне центра внимания. Цент­ром внимания будет вся группа объек­тов в целом. Если все подобные объекты будут расположены в одном направле­нии, развернуты в одинаковом ракур­се, а один из объектов будет располо­жен в противоположном ракурсе, то он станет центром внимания. Выделение одного элемента или объекта среди ему подобных может быть достигнуто изменением его расположения (ракур­са) в пространстве по отношению к Другим. Можно выделить его также при помощи цвето-фактуры или изолировать его свободным пространством, то есть интервал между этим объектом и дру­гими должен быть значительно боль­ший, чем между остальными. В случае необходимости выделить один или не­сколько объектов средствами динамики направление их движения будет проти­воположным движению основной массы подобных объектов. При этом дости­гается также эффект, усиливающий дви­жение. Толпу людей также можно соз­дать таким образом: интервалы между людьми определенной группы умень­шить по сравнению с интервалами между остальными людьми на сцене. Выделение подобных объектов может быть достигнуто при помощи цвето-фактуры, даже если эти объекты нахо­дятся на значительных расстояниях друг от друга. Одинаковая цвето-фактура объединит их в группу. Пользуясь этим, можно создавать равновесие ком­позиции среды или группы актеров-персонажей при помощи подобия цве­то-фактуры, распределив цвето-фактурные пятна необходимым образом в пространстве сцены.

Стр. 126

Мы говорили о внешней динамике. Перемещение предметов и актеров-пер­сонажей в спектакле — важное вырази­тельное средство. Но им не следует злоупотреблять. Любой прием или тех­ническое приспособление могут пре­вратиться в пустую формальность сме­ны действий и декораций. Сценическая техника должна органически вплетаться в смысловую и действенную канву спек­такля. Сцена не выставка технических достижений. И не демонстрационный зал...

Достигнуть гармоничности в сцено­графии... Что это значит? Необходимо найти стройную, но неодносложную связь между всеми элементами сцено­графии, найти точную соразмерность всех элементов, соразмерность мас­штабную и смысловую. Необходимо достигнуть единства эстетической вы­разительности объемов, форм, гармо­ничности движения в пространстве с их смысловыми нагрузками.

Эстетическая выразительность ди­намических объемов и форм самым тесным образом связана с пластическим освоением сценического пространства. Ведь сценическое пространство — тоже форма и объем, и наша задача — до­биться его максимальной эстетической выразительности. Пластика в сценогра­фии — понятие, включающее в себя эстетическое моделирование простран­ства, предметной среды сцены, костю­мов, световых лучей и, наконец, пла­стики актеров-персонажей. Пластика в сценографии — это гармония движе­ния эстетических форм в сценическом пространстве. Сегодня художники гово­рят о скульптурности сценографии. О поисках монументальных пластиче­ских форм... О создании сценической среды-скульптуры...

Композиция в сценографии рас­сматривается как комбинация деталей. Но комбинация эта отнюдь не может быть формальной, она невозможна без

художественной идеи, дающей этой ком­бинации жизненное начало, душу. Ком­бинация деталей подчинена внутренней логике и законам композиционных по­строений. В сценографии не может быть случайных деталей. Каждая де­таль композиции должна иметь эсте­тическую ценность. Она должна быть точно найдена и точно выполнена. Цен­ность детали как части целого опреде­лит и ценность целого. Большого внимания требует моделировка формы, вы­бор материала, обработка. Только тщательно смоделированные и выпол­ненные элементы сценографии обеспе­чат художественную значимость и цен­ность композиции.

Каждое искусство в течение веков вырабатывает свои внешние компози­ционные схемы и формальные приемы. Это закономерно и необходимо. Овла­дение простейшими закономерностями композиции, являющимися результатом обобщения театрального опыта и опыта зрительского восприятия театрального представления,— необходимая часть ре­месла художника театра. Музыканта не пугает, что в качестве основного выра­зительного средства у него есть только семь звуков, а живописца не смущает наличие только семи цветов. Поэт поль­зуется той или иной системой стихо­сложения для создания своих художе­ственных произведений, хотя они сло­жились до него и ему это хорошо известно.

Критики-театроведы, да и сами ра­ботники театра, не всегда вникают в суть понятий, которыми они оперируют.' Некоторые художники, режиссеры и театроведы современные принципы сце­нографии «обзывают» условными, при­давая этому понятию некоторую низко­сортность. Еще рядом со словом «услов­но» можно слышать слово «мода». Часто можно услышать: мода в искусстве — ничто. Так ли это? Мода в какой-то мере есть акт широкого тиражирования

Стр. 127

тех или иных схем и систем построения произведения. Подвержено ли искус­ство моде? И если да, то являются ли такие произведения порочащими, ком­прометирующими искусство вообще и искусство художника театра в част­ности? Наша точка зрения такова: да, искусство подвержено моде, но это не компрометирует его. «...Мода — одно из выражений эстетического идеала обще-. ства, законов и норм красоты, следова­тельно, она близка искусству как худо­жественному творчеству» (см. сб.: «Мо­да: за и против». М., «Искусство», 1973, с. 105). Мода всегда сопутствовала ис­кусству и несла ему обновление. Да, мода, повинуясь своему времени и на­правлению общественной мысли, об­новляет, изменяет устойчивую тенден­цию, то, что мы называем традицией. Через моду традиции выявляют свою жизнеспособность, развиваются и не теряют своей эстетической ценности. Моду можно назвать мостом между тра­дицией и искусством завтрашнего дня. Мода отбирает главное, важное, значи­мое и привлекательное в традициях соответственно духу времени и актуа­лизирует их, прививая старое на новую ткань, находя взаимоотношение между старым и новым. Мы всегда ждем от искусства чего-то нового. Новых худо­жественных идей, новых открытий. Искусство должно нести ощущение но­визны. Новизна эта возникает в пере­ходные периоды, когда искусство ка­жется эклектичным. Период смены стилей... Когда же вырабатывается устойчивая тенденция благодаря моде, то есть когда достигается высокий сред­ний уровень данной художественной тенденции,— возникает определенный стиль, который рано или поздно пере­рождается в штамп. Прогрессивная роль в переходе одного стиля в другой в борьбе со штампом и принадлежит моде. Мода — неустойчивое, преходя­щее явление, она отражает вкусы общества в то или иное время. Бесспорно, мода — явление социальное, классовое. Особенно это можно проследить на раз­витии костюма, мебели, архитектуры.

Есть в ней и элемент подражания. Но как только мода охватывает боль­шинство, она перестает быть таковой, она исчерпывает себя и находит новые формы и новое содержание. Другими словами, когда мода становится нормой, она отрицает самое себя. Подражание моде неизбежно. Она всегда привле­кает новизной, тенденцией к прогрес­су, так как всегда имеет объективные предпосылки в своем развитии.

Сценография, как и другие явления художественной жизни, подвержена влиянию моды. И в этом нет ничего пло­хого, если из этого явления исключить простое беспардонное эпигонство... Кстати, и сам вопрос об эпигонстве в сценографии весьма сложен и в силу зависимости художника от драматурги­ческого материала и стиля автора, от­носительной ограниченности материаль­ных выразительных средств, однотип­ности сцен и их технического обору­дования, доступности информации и ее широкого распространения, устойчи­вости традиций.

Сегодня стало модно играть без за­навеса. Но ведь было же модно играть с занавесом, даже тогда, когда в нем не было никакой необходимости. Модно использовать черный бархат. Но было модно им не пользоваться. Модно вы­носить действие в зрительный зал. Но было же модно играть только в сцене-коробке. Говорят о моде на конструк­тивные решения, Но, если считать кон­структивные решения бессмысленны­ми, зачем же мода на них? Мода на осовременивание исторических костю­мов. Но так было всегда. Театр же не этнографический музей... Мода, мода, мода... Можно сказать, что на театре все — мода!

Истинный художник, остро чувствуя

Стр. 128

современность, всегда будет думать об искусстве завтрашнего дня и для при­ближения этого завтрашнего, еще более прогрессивного искусства будет искать, экспериментировать, строить — строить мост между вчерашним и завтрашним через день сегодняшний.

Обратившись к конкретной практи­ке сценографического творчества, мож­но выявить основные внешние и самые общие схемы композиционных построе­ний. Но настоящее творчество всегда выходит за рамки любой схемы!..

Каждая подлинно талантливая рабо­та художника-сценографа может и должна стать предметом серьезного театроведческого анализа. Художник должен настолько глубоко понять и про­чувствовать сущность своей идеи,—• пи­шет Е. Кибрик,— чтобы уловить в ней, подслушать тот своеобразный порядок, которым она стремится выразиться в произведении (см. сб.: «О композиции». М., Академия художеств СССР, 1959, с. 50).

Только формалист и компилятор, жонглируя современными «модными» атрибутами сценографии, будет созда­вать свои «композиции» лишь на фор­мальной основе устоявшихся систем и схем. Но случается, что и опытный художник из целого ряда своих твор­ческих удач вырабатывает для себя некий рецепт — законченную систему. В этой системе все выверено, все на­дежно. Она обеспечит надлежащий уро­вень и спасет от провала. Теперь даже мысль о чем-то ином, новом, об экспе­рименте страшна, так как она угрожает многократно проверенной системе. Те­атр как динамический организм непре­станно требует обновления, экспери­мента. Конфликт с театром художника, не жаждущего новых открытий и новых знаний, неизбежен...

Опасной оказывается для художни­ка, актеров и публики замкнутая си­стема спектакля в целом и замкнутая система сценографии в частности. Ведь все действенные токи образности спек­такля и сценографии обязательно должны замыкаться на реципиенте. Только при создании такой системы может состояться акт искусства. Реци­пиент — соавтор искусства художника. Художник создает такую сценическую среду, в которой мог бы жить и дей­ствовать не только актер, но и зритель. И сколь прочной в своей завершенности ни казалась бы художественная струк­тура, созданная художником, она не возбудит образных представлений, если автор не оставит в ней определенные свободные связи, обеспечивающие структуре подвижность, развитие, до-сочинение ее и актером, и зрителем. Разрушение образной структуры будет неизбежно, если в ней не останется места для художественной фантазии реципиента.

Фантазия актера и фантазия публи­ки — специфическая область эмоцио­нальных и психологических проявле­ний, зависящих как от структуры, соз­данной художником, так и от знаний, накопленного жизненного опыта вос­принимающего. Свободными связями в образной структуре художник задает определенную амплитуду колебаний фантазии воспринимающих его творе­ние, что создает многоплановость вос­приятия произведения публикой, а ак­теру-персонажу дает возможность им­провизации в своем взаимодействии со сценической средой, сценическим све­том, костюмом, гримом. Если фантазия реципиента, основанная на его эмоционально-психологическом восприятии определенным образом решенного сце­нического пространства, с определен­ным допуском совпадает с запрограм­мированными художником свободными связями в структуре произведения, то непременно такая структура становит­ся образной, живой — замыкается на зрительском восприятии и досочиняется

Стр. 129

им. Древнегреческие скульпторы не мыслили себе акта искусства без зри­тельского сопереживания. Они лепили свои статуи на вдохе, создавая макси­мальное напряжение тела. Напряжение античного произведения передается зрителю, и зритель, как бы не в силах дальше удерживать в себе это напря­жение, делает выдох. Статуя снова как бы вдыхает воздух. Зритель — вы­дыхает... Создается впечатление, что статуя живет, дышит... Заставляет зри­теля волноваться, переживать, думать... древние греки умели замыкать на зри­теле действенные токи своих произве­дений. Какой же мощной энергией были снабжены пластические композиции древних, если по сей день они излучают свои токи, передают их нам...

Между театром и публикой сущест­вует договоренность, выработан услов­ный язык, система знаков, что и делает реальным общение обеих сторон. В раз­ные периоды развития мирового театра существовали свои условные знаковые системы общения театра со зрителем. Существовала определенная договорен­ность двух заинтересованных сторон. И договоренность эта была обусловлена рядом объективных причин. Так, на­пример, в античном театре публика прекрасно понимала язык масок, же­стов, предметов-символов. То же можно сказать о японском театре Кабуки, итальянской комедии дель арте... Ели­заветинский театр выработал свою зна­ковую систему предметов-символов и символических движений. Так, напри­мер, прыжок на месте символизировал прыжок со скалы. И публике этот язык был понятен.

В ряде современных спектаклей ав­торы предлагают публике обновление системы условных обозначений, пред­варительно подготовив публику к про­чтению этих знаков. Художник должен дать ключ реципиенту для прочтения, восприятия своего произведения. Знак

только тогда будет прочитан, понят, осознан, если мы знаем, что им обозна­чено. Если научный знак, как правило, имеет одно значение, то художественный знак ценен своей многоплановостью. Эта многоплановость художественного знака дает возможность воспринимаю­щему интерпретировать произведение по-своему. «Акт симультанного восприя­тия художественного знака во всей его целостности активизирует как чув­ственную, так и рациональную сферы сознания, приводит в движение все многообразие индивидуальных психо­логических структур и включает весь эмоционально-ассоциативный опыт ре­ципиента в процессе движения от знака к значению» (А. Зись. Искусство и эсте­тика. М., «Искусство», 1975, с. 180). Образная сценическая система будет считаться более условной, если возни­кает резкое несовпадение между зна­ком и обозначением. От разговора о художественном знаке перейдем непо­средственно к разговору о художествен­ном образе, потому что последний есть не что иное, как идеальное значение художественного знака. В сознании ху­дожника возникают художественные образы, которые он объективизирует в своем произведении, создавая опреде­ленную знаковую структуру, под воз­действием которой в сознании реци­пиента также возникают образы. Мно­гообразие и глубина образных видений воспринимающего зависят не только от глубины художественного произведе­ния, но и от подготовленности реци­пиента к восприятию художественного произведения. Если художник закоди­ровал свои образные представления в систему знаков, не совсем привычную для зрителя, зрителю она может пока­заться не совсем понятной, и он не получит полного эстетического наслаж­дения. Но зритель в свою очередь должен стремиться понять ту или иную образную систему, должен учиться

Стр. 130

понимать искусство, знать историю его развития, изучать эстетику... По мысли К. Маркса, чтобы наслаждаться искус­ством, необходимо научиться понимать его. А Гете в своих дневниках писал, что если ему непонятна картина ху­дожника, то он пытается ее понять, и когда ему это не удается, то винит он в этом только себя. Вся сложность вос­приятия и понимания искусства в том, что художник отражает явления объек­тивного мира через свои сугубо инди­видуальные мировосприятия, чувства, миропонимания.

«Структура произведения,— пишет В. Назаренко,— не может быть измере­на математически, поскольку она на­сквозь психологична: создается она не механическим путем, и весьма во мно­гом — не строго рационально, а интуи­тивно, путем мгновенных наитий ма­стерства» (В. Назаренко. Второе солнце. М., «Молодая гвардия», 1972, с. 100). Ху­дожник создает субъективную картину объективного мира. Часто критики су­дят: «художник создал образ» или «ху­дожник не создал образ» на сцене. Мы уже толковали о том, что художник создает не образ, а образные структуры материального мира, которые являются объективизацией его собственных об­разных представлений.

Процесс восприятия зрителем мате­риализованного в образных структурах замысла, «прочтения» его является как бы обратным процессу возникнове­ния замысла у художника — это про­цесс раскодирования образной системы. Художник создает на сцене предмет­ную образную структуру, воспринимая которую зритель получает определен­ную информацию, и в его сознании возникают образы в определенной сте­пени запрограммированные художни­ком. И чем духовно богаче зритель, чем больше его жизненный опыт, опыт вос­приятия искусства театра, чем он интеллектуальней, чем подвижной его чувственная система, тем сложное об­разы будут возникать в его сознании от восприятия спектакля. Так как ин­дивидуальность конкретного художники не может быть схожей с индивидуаль­ностью конкретного зрителя, то образы, возникающие у них, не будут идентич­ны. Говоря о художественном образе сценографии конкретного спектакля, или, как еще его называют, зрительном образе спектакля, имеем в виду уже образ, возникший в сознании зрителя в процессе просмотра спектакля или после него.

*Художественным образом сценографии спектакля можно считать специфически обобщенное отражение материальной, физически ощутимой, подвижной пластической структуры сценического пространства, раскрывающей внутреннею сущность драматиче­ского произведения языком театра.*

Весь труд художника театра, весь его талант направлен на создание та­ких образных сценографических струк­тур, которые оставляли бы в сознании зрителей глубокие, незабываемые об­разы. Жизнь идет вперед! Возникают новые требования, новые эстетические запросы. Художник идет на новые экс­перименты на сценических подмостках. В творческих поисках есть свои про­счеты и свои достижения. Вспомним слова замечательного художника театра А. Я. Головина: «Самые спорные опыты все же лучше, чем чисто реставратор­ские постановки, имитирующие тот или иной исторический стиль, но не дающие театру поступательного движения» (см. сб.: «Театрально-декорационное искусство в СССР 1917—1927 гг.». Л., 1927, с. 15). Эти слова как нельзя луч­ше определяют диалектическую необ­ходимость поиска, творческого нова­торства, без которых немыслима жиз­неспособность и общественное значение искусства.

Стр. 131

*СОДЕРЖАНИЕ*

*ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.*

Глава первая, в которой читатель вводится в мир сцено­графического искусства и знакомится с его становлением и развитием от античного театра до театра современного

*4*

*ЧАСТЬ ВТОРАЯ.*

Глава вторая, из которой читатель узнает, как желание поставить пьесу приводит режиссера к ху­дожнику (или наоборот) и при каких усло­виях возникает необходимое творческое содружество

*51*

Глава третья, в которой рассказывается, как замыслы постановщиков воплощаются в действен­ной сценической среде, и читатель убе­ждается в необходимости сценографиче­ского конфликта

*69*

Глава четвертая, из которой читатель узнает, что сценогра­фическая живопись, оживающая под воз­действием освещения, состоит из цвето-фактур, костюмов, грима и других цветовых пятен

*83*

Глава пятая, в которой читатель следит за тем, как главное действующее лицо спектакля *—* актер *—* выходит на сцену и, попав в вы­мышленный предметный мир, знакомится с ним

*101*

Глава шестая и последняя, в которой читатель узнает, как сводятся в единую композицию все эле­менты спектакля, по каким законам это делается и что такое образ в сценографии

*115*

Френкель М. А.

Ф87

Современная сценография.— К.: Мыстецтво, 1980.— 132 с.

В книге рассмотрены главные этапы становления и развития сценографии, отдельные главы посвящены работе художника театра с режиссером, актерами, рас­крыты принципы театральной живописи и света, организации сценической среды, композиции и образа.