

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. Толстому

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 непрерывном 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.

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 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 направляются 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 сценячеек, 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).

И Свобода заполняет сценическое пространство архитектурой кубов и 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, пытаюсь 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. Современному. 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, необходимая 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. Левенталья (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 почеховски 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 вырваться 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, 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 акцентирует эмоционально-психологический 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 выступлений — оркестра — стала местом для выступления греческого хора, в V—IV веках до н. э. тут уже играли и актеры. Позднее к оркестру 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 футок (вспомним древнегреческие деревянные платформы, тележки на колесах — экиклемы).

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

11. Использование люков-провалов.

12. Применение специальных театральных костюмов и гримов (масок).

У древних римлян хора не было, и поэтому греческую оркестру 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 наивно-функциональной 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 действия. 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 действие.

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 сцену, 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 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. 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 поднимает колосники сцены вдвое выше портала, а трюмы под планшетом сцены 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 подниматься 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 четырехмерность 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 Крэгга. 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 красотой, 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 искусство» (там же, с. 46) и выдвигает парадоксальную идею о замене актера сверхмарионеткой. Должно быть, под сверхмарионеткой Крэг понимает актера совершенно новой формации, актера идеальных возможностей и мастерства.

Большое внимание уделяет Крэг цветовому и световому решению спектакля, считая, что цветом следует пользоваться очень скупой, используя его для необходимого акцента. Масса линий действия на сцене 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 Крэгга о 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 большее 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 Рейнхардта, где он предполагал играть высокие трагедии и спектакли-митинги. Зрительные места в театре расположены амфитеатром. Большой просцениум полукруглой формы связан со сценой-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, рутинной, 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 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 Поповой¹ 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 действительно-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), 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 изобразительным 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 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 эксперимен-

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

«Мое оформление всегда можно вынести из театра, — утверждает Тышлер, — 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-футуристов, 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 включает 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 анафему натурализму на сцене, бесконту⁴) рольной игре актера по наитию, добивается четкой фиксации рисунка роли, выразительного жеста, точно найденного 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 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. Василько (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-МІСІИ 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, пылливо 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 актеров, 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 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 «Березиль» (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 вызвали 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.

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 сцене пространственные архитектурные решения в стиле конструктивизма. Пронашко склонен к рационализму, поэтому и его сценическим 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\га, 1970, с. 309).

В «Дзядях» 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. Взятými элементами декораций — дань времени — были лестницы и ступенчатые станки.

Новые театральные и сценические 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 Э. 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.

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, разновысокость 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, 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 нереалистичным 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 осязаемости 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 жесткой однозначности пришли поэтическая метафора и поэтическая символика.

В современной сценографии сосуществуют два главных принципа построения. Первый — единая установка или симультанность с незначительными изменениями в деталях по ходу действия. Второй — расчленение и максимальная действенная трансформация изначальной структуры. По своей значимости оба 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 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, осязаемость этих материалов физически глубоко стали близки человеку, он не мыслит себе без них жизни. Осязаемость 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 зарпортовался 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 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 прогресса. 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 вращалась 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 обозначающим. Что-то очень конкретное. С другой — это настоящие, живые, осязаемые, 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 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 национальному 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 илакативным 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 сцены 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 «Пиромани» 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, прилавки 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 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, слезки 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 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.

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 переплетены массовое действие, 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 брезентовых 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 лаконичному 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 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 вещиц — 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. Кочергин 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 возрождает 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, 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, нагруженных 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, увлакивая 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 — 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. Каплянян, 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 на 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 театральную-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 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 поднимают 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 выющиеся 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 сотканые 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 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 попадает 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 (в шпийных 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 долговому, долговому 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, «Суэта» И. Карпенко-Карого.

С. Михайлик в своей статье о М. Киприяне 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 Киприян создал двухъярусную систему, трансформация которой достигается опускающимися в разных местах мостиками.

Еще одним важным выразительным средством в работах Киприяна является 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 символической предметности 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 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-ис-

полнителей, 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 «Предрасветные огни» («Досвітні вогні») 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.

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 подмости, 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, simultaneity сценического действия. Постановщики как бы говорят нам, что нет маленьких жизненных драм и маленьких жизненных трагедий. В каждый момент любое интимное событие может развиваться 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 Моника, мы видим, что крыльев уже нет. Они читались только в связи 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 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 парашютом, 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 Чапек «Из жизни насекомых» (Пражский Национальный театр, режиссер М. Махачек, 1965) зритель видит персонажей, лежащих на полу, в фантазмагорическом 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 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 так_{III} 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 позиция. 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 сценографии, активно работали художники К. Неер, Т. Отто, Г. Килгер, К. фон Ап-пен. С художниками Г. Отто и Г. Килгером в 1949 году Б. Брехт ставил спектакль «Матушка Кураж и ее дети», а с К. Неером — «Господин 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 гаяеттского 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 брехтовском театре. Это и «Кавказский мелодраматический 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 человека. 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), которые 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. Косинского, 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) Косинский 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 примити-

визма, 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, изуверченные 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).

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 стеганные комбинезоны, длинные меховые шубы и пр. Все они в масках-черепках 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 театральное-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-намёков, 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 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, осязаемость 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 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 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 незаменимы, равно как и не идентичны их содержания.

У многих специалистов театра сложилось мнение, что сценография — это 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, жившие 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»?

Сценография — это специфический, действенно-образительный 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).
2. Сценический свет (в том числе все виды светопроекций).
3. Сценическая кинетика.
4. 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 неосознанно, 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 только в зрительный зал, а зритель находится на сцене.

Второе — время.

Имеется в виду действительно-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, действительно-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 сцене. Без активного эмоционально-психологического включения публики в сценическое действие современный театр жить не 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 немислима сценография дня завтрашнего.

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

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 спую 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.

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 действительно 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.

«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 сценическое 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 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 невероятно 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 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, 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 действительному, 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-совым 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 образное решение к отрывкам пьес. Сначала в картонных прирезках. Потом осязаемость 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 почеркушки 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 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 не 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 происходит? 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.

И еще выработки взаимопонимания. В период отбора информации происходит формирование единой эстетической и стилистической платформы для дальнейшей работы над спектаклем. Накопленная 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 взаимно 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 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 произвольно, 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 или 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 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 Себастьяно 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 экстерьер-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 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 дань 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 двумерности.

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 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 чтке 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 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, электризирующее) 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 попытается 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 использован 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 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. Он 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 аккумуляцией в сознании художника информация — только разрозненные части целого. Да и само это целое порой настолько необъятно, что части невероятно 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 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 аккумулятивной информацией 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 система, построенная по законам искусства данного художника.

Макет спектакля — это обдуманное 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 предусмотрены 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, напоминая 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 единomyслие режиссера и художника, чутко ощущающих пульс актуальности пьесы, способны рожденную их фантазией сценическую жизнь сделать актом искусства.

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 полавочники 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 осязаемой 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 предназначались своя роль, особая... Но когда смонтировали живописные, иллюзорные декорации: царские палаты, сад и прочее,— произошел парадокс: вещь утратила достоверность, ступала 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 повинувшись 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 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. Алыниц 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 вещи не только в том, что нам удобно ею пользоваться, — мы можем физически и не прикасаться к ней — она приносит 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 подмости». 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. Олеси, 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, расплывающийся 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 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 осязательность. Мы имеем дело с активным выразительным средством сценографии — фактурой предметов и вещей на сцене. «Современному зрителю подавай в театре „осязательность“ 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 из 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 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 обработанный 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 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 сочетание 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 визуальнo «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 — 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 обзереваемого силуэта его фигуры, которая тоже как бы вписывается в прямоугольник. Кроме того, левая нога мужчины отнесена в сторону, так что визуальнo 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 или 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 на 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 среде 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» 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 на 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, 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 не 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 интерьер, 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 поленицы, каждая стоит на 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 поленицы, 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... Он понимает — они охраняют вечность... Там, вдали, между силуэтами «динозавров», засверкали,

завдвигались 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 поленицы, 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 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 независимо 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 временками, 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 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 I о целом. В Елизаветинском театре дерево обозначало лес, трон — королевский дворец. В древнегреческом театре выезжающая экиклема условно заменяла целый интерьер. В среднеазиатском театре ванна с водой символизировала

ровала 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 символизовала 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, временку. 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 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 диа-

лектическое 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 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 осязаемость предметов разная.

На сцене Киевского театра имени И. Я. Франко — станок сферической формы, затянутый половином 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. Смлян. 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 заблуждение натурализмом. Вызывает споры, например, 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 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, многозначности... «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).

***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 самую 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 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 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 (Александринский 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 незывлемыми 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, 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 ним.

Огромная фигура актера помещалась 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, падуго, 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 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,— театральным художником 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, используя 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 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 — 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 уюта.

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. 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, уравнивать.

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 создает¹ 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 цвета. Особенно ярко проявилось это на всемирной выставке работ художников театра «Квадриеннале сценографии-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 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 архитектурному 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 удастся 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 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. до н. 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 падуго и черный бархатный половик. Все постановочные приспособления (например, станки, лестницы и пр.) тоже покрыты черным бархатом. Люди, обслуживающие спектакль, но невидимые публике, — в черных 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, падуго 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 полиэкранный экран. 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...

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 магии» 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 между ними будут черные интервалы. При помощи света могут то звучать в полную силу, то меркнуть, стусывываясь, 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... Вскрикивает 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...

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 показатели сценического света: световой поток, яркость, освещенность, ширину светового луча, характер освещения, способ излучения, плотность света, цвето-фактурность, динамику, пластику.

Характеристику многих перечисленных здесь показателей света, их роль и взаимодействие, характеристику светоаппаратуры 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 сцену светом, нивелируя действенную

активность всех составных частей сценической среды. На ярко освещенной сцене все 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 на нужном объекте. Объект этот становится главным в данный момент. Так, например, в «Гамлете» в Театре на Таганке фокусируется свет на 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 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...

Контрольный свет, созданный при помощи зеркальных низковольтных прожекторов, смонтированных на софитном штанжете, был изобретен Свободой для спектакля «Чайка» А. Чехова еще в 1960 году. Художник создал на сцене несколько планов подобных софитов-контрольеров, которые то создавали световые плоскости, ограничивающие пространство, то давали ощущение большой глубины. Пыль, попадающая на пути луча контрольного света, создает своеобразную световую дымку, за которой почти ничего не видно. Световые потоки «контрольера» 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 контрольных софитов 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 свет 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. Проекция создается при помощи простых диапроекторов и диапроекторов с электромеханической перематкой 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 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 на 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 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 цветные 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 голограмме 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 световых форм и цветосочетаний, но будем наслаждаться и их визуальной осязательностью, «материальностью» этих форм, передающейся через сопоставление их фактур.

Световые формы будут зарождаться в самом пространстве, возникать из какой-нибудь светящейся точки, развиваться и разрастаться на сцене, превращаться в радугу или переводить на язык цветопластики музыкальные звуки. Может быть, эти световые формы 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 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 взглянуть в объемное «живое» лицо персонажа, в его глаза.

Можно будет создавать самые сложные, до физиологической достоверности осязаемые 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 нет...

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 избавиться от многоцветности, от раскрашивания, расцветивания, 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 театрално-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 первоначально, как когда-то в черно-белом фильме С. Эйзенштейна зазвучало вдруг красное знамя.

*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.

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, определяют себя в заданном пространстве. Каждый актер и актриса в силу присущих им индивидуальных ощущений цветотактур, 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 качественно 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 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 успевают 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 развязка, кульминация и взрывы, свои 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 ступены. 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 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 не 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 оперно-балетными спектаклями.

Почему-то считается, что живописная изобразительность созвучна 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 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 «Лиры» сорвался вниз лист жести. Случайность. Но, возможно, это входило в программу Брука, чтобы сформировать необходимые для данной сцены 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 сцены.

Функциональные, 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... Вербка 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, 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 нему. Мария, стоящая в хижине, отвечает, что Кэлин не может прийти, так

как болен... Что еще за болезнь? Грюя не верит в болезнь Кэлина. Ведь Кэлин никогда не знал, что такое сердце... Это он, Грюя, знает сердечную боль. Грюя чувствует неотвратимую разлуку с другом. Он осознает свою вину. Он понимает, что нарушил святая святых — закон дружбы. Понимает, что друг уходит, и навсегда. Грюя мечется по кабинету. Вспоминает, как Кэлин бросал камешки в «озеро»-аквариум. В это время цанни вынимает из аквариума пробку — и вода с шумом уходит... Грюя 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, Грюя 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 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 черному. Так как это трикотаж, то мпцжи-ты рукавов и низ штанин скиты напиток 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 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 горизонтальными, 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 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. Цвето-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, рубаша, бабочка, котелок или цилиндр), костюм нэпмана (полосатые брюки, штиблеты, визитка, рубаша, 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-фактурное 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 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 психо-физического 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 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 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!

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 на сцене художником в содружестве с режиссером, актерами и мастерами художественно-постановочной части, есть объективация образа. Образная, материальная, физически осязаемая 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 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, полнзвучного 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 подчинить 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 - весие 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 иных 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. Идеальной будет такая композиционная образная структура, в которой совпадает смысловое 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» удастся 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 пря-

моугольный 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 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 сцену по глубине на две равные части). Таким образом, объект, расположенный и в геометрическом 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 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 этаж 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 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 portalу. 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 стены, соединяющей портал с задней стеной сцены. Линией максимальной активности будет диагональ, проходящая 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 привлечшего 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 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 сцены 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 сцены (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 - 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.

Горизонтالي 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 осязаемых 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 действительности 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 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 характерной эффект поглощения, втягивания. Реципиент 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 вглубь 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, 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 театральные режиссеров, что они рассматривают костюмы 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. 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 вплестаться 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.¹ 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 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 общества, 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, повинувшись 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 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 актер-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 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, выработанный 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 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 сложные образы будут возникать в его сознании от восприятия спектакля. Так как индивидуальность конкретного художника 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 осязаемой, подвижной пластической структуры сценического пространства, раскрывающей внутреннюю 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 немислима жизнеспособность и общественное значение искусства.

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

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

Глава третья, в которой рассказывается, как замыслы постановщиков воплощаются в действенной сценической среде, и читатель убеждается в необходимости сценографического конфликта

Глава четвертая, из которой читатель узнает, что сценографическая живопись, оживающая под воздействием освещения, состоит из цвето-фактур, костюмов, грима и других цветовых пятен

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

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

Френкель М. А.

Ф87

Современная сценография.— К.: Мыслецтво, 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.