

Надежда ХМЕЛЕВА

СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА, ОТ БЫТА К АБСТРАКЦИИ

Понятие сценической среды театру хорошо знакомо. Впервые среду подлинной жизни в театр призвали натуралисты, для них она стала инструментом свержения условности и установления новых, значительно более тесных и даже интимных отношений человека с окружающим миром. Спустя почти сто лет, в театре второй половины XX века родилась концепция «единой пластической среды», резко отвергающей скрупулезное воспроизведение подробностей, свойственное натуралистической среде, оперирующая подчеркнута условными формами и претендующая быть не близлежащим вещным окружением, но самим мирозданием.

Эти две, на первый взгляд, непохожие театральные идеи в истории сценографии до сих пор существуют независимо друг от друга. Есть ли между ними кровное родство или они просто однофамильцы? Стала ли среда категорией театральной декорации или являлась только атрибутом натурализма? Неужели единая пластическая среда возникла внезапно и не имеет никакой предыстории? Исследователи задавались только последним вопросом и считали истоком единой пластической среды условное искусство начала XX века. Однако, делая такой вывод, они шли не от самого понятия среды, за точку отсчета была принята только ее условная форма существования. Не принималось во внимание, что среда способна быть подвижной, менять от эпохи к эпохе свои формы проявления, оставаясь важнейшей категорией сценографии XX века. Не менее важной, чем пространство. Итак, речь пойдет об эволюции сценической среды, ее преемственности и отторжении форм прошлого, ее метаморфозах и сложных взаимоотношениях со своим собратом по сценографии – пространством.

Теорию среды как мира, тесно обступающего человека и влияющего на его судьбу, дала искусству литература. Золя, братья Гонкуры, Мопассан находили особые способы взаимодействия героя с окружающей жизнью, уподобляя романы потоку жизни, где непосредственное наблюдение, детали, подробности приобретали новый художественный смысл. Эмиль Золя с поразительной настойчивостью призывал и театр проникаться двойственностью жизни, в которой среда раскрывает второй план произведения, «объясняет человека, дополняет его», «окружает свойственной ему атмосферой». Театр от новых идей отмахивался, декларируя условность как свою специфическую особенность и, следственно, невозможность и даже опасность воссоздания на сценической площадке «сора жизни».

Хотя еще в эпоху Ренессанса главным достоинством и гордостью театра была невиданная до тех пор правдивость декорации. Перспектива, перенесенная в театр из живописи, казалась верхом жизнеподобия, а дома, расставленные по ее бокам, отделялись Эти две, на первый взгляд, непохожие

Сценография

театральные идеи в истории сценографии до сих пор существуют независимо друг от друга. Есть ли между ними кровное родство или они просто однофамильцы? Стала ли среда категорией театральной декорации или являлась только атрибутом натурализма? Неужели единая пластическая среда возникла внезапно и не имеет никакой предыстории? Исследователи задавались только последним вопросом и считали истоком единой пластической среды условное искусство начала XX века. Однако, делая такой вывод, они шли не от самого понятия среды, за точку отсчета была принята только ее условная форма существования. Не принималось во внимание, что среда способна быть подвижной, менять от эпохи к эпохе свои формы проявления, оставаясь важнейшей категорией сценографии XX века. Не менее важной, чем пространство. Итак, речь пойдет об эволюции сценической среды, ее преемственности и отторжении форм прошлого, ее метаморфозах и сложных взаимоотношениях со своим собратом по сценографии – пространством.

Теорию среды как мира, тесно обступающего человека и влияющего на его судьбу, дала искусству литература. Золя, братья Гонкуры, Мопассан находили особые способы взаимодействия героя с окружающей жизнью, уподобляя романы потоку жизни, где непосредственное наблюдение, детали, подробности приобретали новый художественный смысл. Эмиль Золя с поразительной настойчивостью призывал и театр проникаться двойственностью жизни, в которой среда раскрывает второй план произведения, «объясняет человека, дополняет его», «окружает

свойственной ему атмосферой». Театр от новых идей отмахивался, декларируя условность как свою специфическую особенность и, следственно, невозможность и даже опасность воссоздания на сценической площадке «сора жизни».

Хотя еще в эпоху Ренессанса главным достоинством и гордостью театра была невиданная до тех пор правдивость декорации. Перспектива, перенесенная в театр из живописи, казалась верхом жизнеподобия, а дома, расставленные по ее бокам, отделялись лепкой не хуже фасадов подлинных палаццо. Но постепенно центральная перспектива стала неизменным и весьма однообразным каркасом сцены, отстраненным от человека. Между декорационным периметром и актерами всегда была установлена недоступная «зона безопасности» чтобы не разоблачить иллюзорный живописный мир. Поэтому, по существу, артист постоянно был окружен условным пустым пространством, и эта отчужденность от декорации позволяла играть «концертно» на просцениуме, обращаясь в ярко освещенный зрительный зал. Казалось, появившийся в конце XVIII века павильон способен, наконец, покончить с разъединенностью декорации и человека. Выстроив более камерное, ограниченное тремя стенами и потолком пространство, павильонная декорация приблизилась к реальности, но все же не смогла вырваться за границы жестких рамок ренессансной системы. В неподвижности ее фронтальной установки, в ясности симметричного построения «прочитывалась» отточенная веками рациональность кулисной структуры. Не избежала новая

Pro memoria

декорация и проверенного века-ми способа изображения предметного мира при помощи живописи архитектурные детали, каминны и даже мебель писались на холщовых стенах павильона и имели чисто декоративное значение. Как и во времена Мольера, в XIX веке реальные предметы мебели выносили в павильон только в случае сценической необходимости и они странным образом соседствовали с писаными стульями и диванами. Актеров и в павильоне гипнотически притягивали огни рампы: «каждый старается, насколько возможно, приблизиться к зрительному залу, пишет Антуан. – Мне рассказывали об одном театре, где в те времена, когда еще существовало газовое освещение, у всех актеров был опален низ брюк»¹.

Пространство павильона стало первым предчувствием идеи среды, тем полым пока сосудом, который необходимо было заполнить вибрациями окружающего человека материального мира, «воздухом» жизни.

Сплотить декорацию и действие в единое целое, сломать унифицированное однообразие павильона и напитать его соками жизни было суждено последователю Золя и руководителю французского Свободного театра Андре Антуану. Создатель режиссерского театра стал и открывателем сценической среды. Антуан не был художником, но яростное стремление нового театра к художественной целостности, необходимость согласованности всех компонентов спектакля остро поставили перед режиссером проблему преобразования декорации. Литература уже властно заявила, что среда это судьба, и, конечно же, расписные холщовые стены олицетворяют фатализм

повседневности были не способны. Декорацию необходимо было вывести из роли пассивного наблюдателя, заставить стать участником действия, влиять на него, помогать актеру «объяснять человека».

Начинающий режиссер Антуан подлинность среды понимает пока буквально. Для своего первого спектакля – «Жак Дамур» Л. Энника – привозит из дома матери и помещает на сцену обстановку столовой, в «Мясниках» Ф. Икара эпатирует публику видом кровоточащих мясных туш, а в «Удаче Франсуазы» Ж. Порто-Риша небрежной постелью и разбросанными по комнате предметами женского туалета. Постепенно Антуан приходит к выводу, что заполнение сцены предметами из подбора (как с декорационных складов, так и реального быта) совсем не обязательно приближает к «живой и точной» обстановке, и уж тем более не в состоянии создать «соответствующую атмосферу». Так, уже в начале третьего сезона Свободного театра он записывает в дневнике: «Я хочу иметь только новую и неожиданную обстановку, – ничего обыденного»². Сценическая практика сделала очевидным, что «интимность» не вещи, привезенные из дома, создание «неожиданности» творческая работа, а среда станет компонентом драматического действия, только если быт переводится на язык театра.

Чтобы найти способы взаимодействия декорации с актером, уйти от прямолинейной демонстрации быта Антуану пришлось выработать приемы создания достоверной, но при этом сугубо театральной среды. Ведь до этого среда была явлением сначала философским (Ипполит Тэн), а затем чисто литературным (писатели-

¹ Антуан А. Дневник директора театра. М.; Л., 1939. С.161.

² Там же. С.94.

Сценография

натуралисты). В Свободном театре она приобрела театральный смысл.

Итак, для создания среды оказалось недостаточным уйти от традиционной живописной декорации, потребовалось кардинально изменить сам принцип организации сцены. Прежде всего, нужно было преодолеть свойственную павильонной декорации ясность формы, симметрию, прямую линию – классические построения стали казаться в эпоху биологизма просто «утомительными». Вымышленно рациональный мир, распахнутый на зрителя, не оставлял места антуановским «неожиданностям» непосредственному течению жизни, ее непреднамеренности и сиюминутности. В решении этой трудной задачи на помощь театру пришла живопись импрессионистов. Их давний поклонник, Антуан подражает «оборванным» композициям импрессионистов, старается теперь показывать комнату не целиком, а как будто случайно вырванным фрагментом, подсмотренным «куском жизни». Декорация часто обращена к зрителю сдвинутым углом, подчеркнута ассиметрична и как будто замкнута на себя. Ее назначение стать своего рода силовым полем, властно удерживающим в своих пределах действующих лиц, сделать их своей органической частью. Среда уже не отпустит артиста к рампе, он может существовать только в ее автономном поле, отделенном от зрителя «четвертой прозрачной стеной». Такое тесное взаимодействие человека и окружения и давало ту двойственность жизни, которой так дорожил Золя.

Еще одним магнитом среды стала в Свободном театре рельефность декорации. Антуан объявляет

войну плоскости. Живописная плоскость старой декорации отталкивала от себя актёра, гнала на авансцену, рельеф же обладает энергией притяжения – способностью срастись с человеком, дать ему реальную возможность «жить на сцене», направлять его движения. Моделируя среду из предметного мира, режиссер в этом строительном материале, кажется, ценит более всего его объемность и весомость. Традиционно гладкие павильонные потолки заменяются мощными, рельефными балками, стены буквально раскрошены нишами, закоулками, углами, переплетами окон, филленчатыми дверями, каминами, многочисленной мебелью, мелкими предметами. Среда, сотканная из зигзагов выступов и углов, беспокойства ассиметрии, плотного вещественного мира вторгалась в сценическое пространство, делало его зыбким, насыщенным внутренним движением, втягивающим в себя актёра, повелевавшее им.

Предлагая для каждой постановки индивидуальное, неповторимое решение, среда постепенно вышла за границы своего вещного предназначения и замахнулась на большее, – она стала формировать пространство спектакля. В старом театре пространство являлось понятием неизменным и поэтому условным, – внутри перспективы могла быть и классическая пустота, и барочная сверхзаполненность, и мейнингенская загроможденность пратикаблями, но живопись надежно охраняла нерушимую плоскость границ. Прорвав границы и ворвавшись на запретную территорию, среда свергла статичное пространство как перспективы, так и павильона,

объявив себя хозяином сцены. Активность декорации «съедала» пространство, оно беспомощно путалось в дробной реальности, теряя свою сущность. О том, что среда взяла на себя функции организации пространства говорит и тот факт, что в спектаклях Антуана именно она определяла движение персонажей. «Речь идет о том, чтобы задумать оформление и ввести в него действие, Место предшествует сценическому действию, среда уже существует»³, пишет Дени Бабле. Таким образом, сценическая среда вышла за предназначенные ей натурализмом рамки документальности и оказалась способной формировать индивидуальное пространство спектакля.

В процессе формирования среды в театре Антуана родилось новое выразительное средство, в дальнейшем ставшее принципиально важным для декорации XX

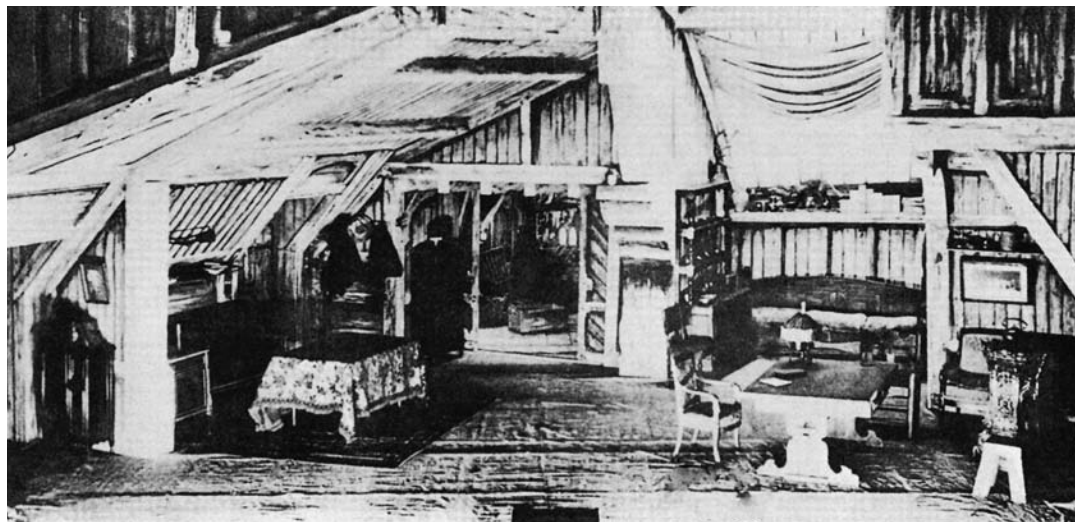
века – фактура. После того, как, по словам Стриндберга, в театре перестали «малевать кухонные полки и утварь на холсте», подлинными материалами предметного мира дерзко (а, по мнению тогдашних критиков, крайне грубо) вошли в образный строй театральной декорации. Во многом появление натуральных фактур в театре связано с изменениями в драматургии. Предметом интереса писателей и драматургов натурального направления часто становятся социальные низы общества и подробности их убогого быта. «Под правдой они разумеют изображение того, что раньше считалось слишком мелким, незначительным и низменным, чтобы стать предметом подлинного искусства. Более того, именно в этой «грязной» реальности они надеются найти материал для трагедии»⁴. Чтобы стать средой «грязной реальности», декорации было необходимо

³ Bablet Denis *Esthetique generale le decor de theatre de 1870 a 1914. Paris, 1983. P. 123.*

⁴ Божович В. *Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М., 1987. С.31.*

Сцена из спектакля «Земля» по Э.Золя. Театр Антуана. Париж. 1902





отказаться от прежней декоративности изысканных салонов и освоить способы передачи физиологии заземленного быта рабочих, лавочников, прачек, крестьян, мелких буржуа, проституток, торговков. На смену живописным поверхностям и бутафорской имитации роскоши – резьбы, позолоты, зеркал, драпировок, фанерованной мебели – приходят не приукрашенные и поэтому «бедные» дерево, металл, камень, штукатурка. В стремлении к социальной точности, театр снял с предметного мира искусственную оболочку, обнажив его первородное естество. У среды появился свой строительный материал. Разумеется, в фактурах пока не видят красоты, они символизируют только правду бедности, но их грубая шершавая плоть совсем по-новому – физиологически воздействует на сценическое пространство, еще более утверждая натуралистическую идею господства среды над человеком.

В Свободном театре среда сформировалась, как «ближний круг» жизни, вещный мир, тесно

обступающий человека здесь и сейчас. «Вырез из жизни» был максимально замкнут, изолирован от внешнего мира, прятался за крепкими дверями и зашторенными окнами социального существования. Когда среда боролась с плоскостью, вектор ее продвижения был один – внутреннее пространство сцены. По ту сторону обыденного натуралистическая декорация не заглядывала, «буржуазная действительность взламывалась изнутри, скрупулезно анатомировалась, как феномен социально-биологический»⁵.

Обращение Антуана к пьесам Ибсена должно было радикальным образом изменить представление театра о среде. Хотя Ибсен и остается верен «действительной жизни», он пробивает брешь ее пределов, открывает широту и глубину мира, окружающего и влияющего на человека. Быт устанавливается в соотношении с большим пространством, оно в свою очередь пронизывается символами. Для эволюции среды важно, что в ибсеновской драматургии «реальное и символическое существуют рядом, независимо. Эта

Декорация спектакля «Дикая утка» Г. Ибсена. Театр Антуана. Париж. 1906

⁵ Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крза). / «Западное искусство. XX век». М., 1978. С. 152.

Pro memoria

независимость создает впечатление двойственности, заставляя воспринимать пьесы раздельно: в непосредственном житейском и в основном – символическом смысле»⁶, пишет Т. Шах-Азизова.

В пьесах «Привидения» и «Дикая утка», поставленных в Свободном театре, Ибсен символическим смыслом наделяет природу. Все время меняющийся пейзаж за окнами выявляет подлинную суть событий, протекающих в, казалось бы, сугубо житейской обстановке. Эту двойственность Ибсен фиксирует в подробных ремарках. В «Привидениях» место действия не меняется – это комната, обстановка которой описана с натуралистической дотошностью. Но внутреннему движению драмы резонирует не обстоятельная среда места действия; нагнетает атмосферу безнадежности среда внешняя, находящаяся за границами действия мрачный пейзаж за стеклянной стеной в глубине сцены. Природа неумолима, как и болезнь Освальда – дождь, потом туман, пожар, в конце сумерки и наконец, уже никому не нужный восход солнца. Антуан к такому драматическому контакту среды с пейзажем оказался не готов и традиционно отрезал природу от быта. По свидетельству Л. Гительмана, режиссер «природные» ремарки оставил без внимания, и шторы в комнате не раздвигались. Правда, режиссер символику непрекращающегося дождя проигнорировать полностью не смог: «Персонажи пьесы не только говорят о дожде. О дожде свидетельствует их мокрая одежда, когда они входят в дом, зонты, с которых течет вода. Как только кто-либо из действующих лиц спектакля открывает дверь, в комнату с улицы врывается ветер, доносящий тяжелый шум

дождя»⁷. Антуан все-таки сделал попытку, если не разомкнуть границы среды, то напитать ее вибрациями окружающего мира, дать задышающейся бытовщине глоток если и не свежего, то дождливого воздуха.

В «Дикой утке» символический мир Ибсеном материализован. За стенкой ателье фотографа Экдала, в чердачном помещении, находится странный мир искусственной природы и мечты. Он населен живыми существами голубями, кроликами, курами, там – ящики с красками и старинные книги о путешествиях, но главное – там живет символическая дикая утка с пораненным крылом. Там – иллюзия вольной жизни, туда рвутся из мещанского мирка герои пьесы, там погибает самое природное существо пьесы, девочка Хедвиг. Драматургически это невероятно важное пространство для спектакля. И в ремарках у Ибсена чердак описан, как большое и хорошо видимое зрителю пространство в глубине сцены, за раздвигающимися широкими дверями. Но и на сей раз Антуан ремарки драматурга оставляет без внимания. Судя по фотографии спектакля театра Антуана 1906 года (декорация, повторяющая постановку 1891 года), режиссер не посчитал возможным отдать всю заднюю стену входу на чердак. Он сдвигает двери резко вправо, сужает их, делает чердачное пространство маленьким, мрачным, надрывно-натуралистическим. Зачем?

А чтобы поместить на задней стене еще один уголок с диваном, столом, стульями – уже второй на сцене. Сценической необходимости в нем не было никакой, – Ибсену в пьесе хватало одного стола, и он уже стоял в декорации у противоположной стены. Символическое

⁶ Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. М., 1966. С.110.

⁷ Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. С. 11.

Сценография



параллельное пространство оказалось для Антуана чуждым, ему он предпочел привычную и отработанную натуралистическую детальность. Режиссеру по-прежнему остается важной только ближняя понятная среда, по другую ее сторону, там, где мир, ее окаймляющий, где туманность символов, по его мнению, среда заканчивается. Своим нежеланием разомкнуть узость локального мира, он само понятие среды накрепко привязывает к натурализму. И казалось, с уходом натурализма должна кануть в лету и его верная спутница – среда.

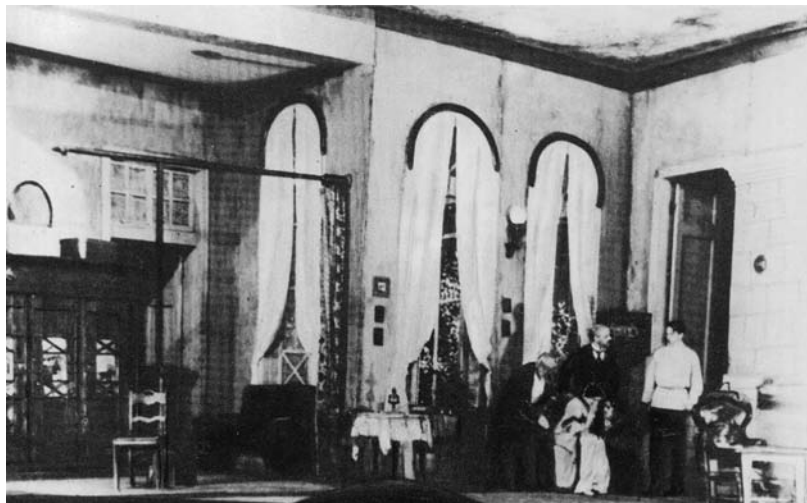
Поэтому закономерно, что одиннадцать лет спустя после открытия Свободного театра Станиславский и Немирович-Данченко, обсуждая программу Художественного театра, о теории среды не упоминают. Золяистская «регистрация фактов» и откровенный биологизм французского натурализма никогда не были близки как русской литературе, так и театру. А к концу века позитивистская эстетика даже стала явлением нарицательным, часто критик, желая побольнее ударить театр, бросал ему обвинения в «грубом натурализме».

Однако декорации первого же спектакля МХТ «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого демонстрируют знакомые приемы сценической среды, правда, осваиваются они молодым театром на материале русской старины. Казалось бы, сам выбор исторической пьесы и известный интерес Станиславского к мейнингенцам дают повод для сравнения «Царя Федора» более с постановками театра Георга II, чем с социально-физиологической средой натурализма. Действительно, скрупулезность исторической реконструкции, пылкое стремление к

иллюзорному воссозданию исчезнувшего времени сближают первый спектакль МХТ с археологизмом мейнингенцев. И все же этнографический максимализм не помешал художнику В. Симову предпочесть пространственному размаху и эффектным перспективам немецкого театра камерную модель декорации-среды. Кажется, впервые на русской сцене историческая архитектура не довлела над пространством спектакля, напротив, она как будто случайно попадала «в кадр» рядом с человеком, превращалась художником в непреднамеренно вырванный фрагмент прошлого. Как и положено «вырезу из жизни», царско-боярская жизненная среда была замкнута в тесном пространстве, где даже сводчатые перекрытия (гордость традиционных «русских» павильонов) были срезаны низко нависающей порталной рамой. Асимметричная рельефная декорация, испещренная выступами, разнообразными арками, печами с лежанками, низкими дверями, обилием мебели и утвари, втягивала в себя артиста, тесно обступала его, становилась с ним единым целым.

Впервые в «Царе Федоре» была найдена особая фактура среды, призванная победить лоск «новодела» исторических постановок и очеловечить сценическую старину, дать ей дыхание подлинной жизни. В. Симов пренебрегает увражными образцами и приемами театральной бутафории, – ему нужен только живой, рукотворный быт: «стены, лоснящиеся от боярских затылков и спин, закопченные изразцы топков, проваленные кресла»⁸. Фактура среды здесь приобретала совершенно новый смысл. Она обволакивала предметы патиной времени, устанавливая между прошлым

⁸ Нехорошев Ю.И. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М., 1984. С.32.

Pro memoria


Сцена из спектакля «Вишнёвый сад» А. Чехова. I действие. МХТ. 1904

и настоящим столь важную для театра дистанцию эпох и их трагическое пересечение. Камертоном фактурного решения спектакля стала тускловатая подлинная утварь, собранная в волжских деревнях и на Нижегородской ярмарке. И уже остальные предметы бутафоры и костюмеры «старили» под потертые и блеклые раритеты. «Подернутой налетом старины» (Станиславский) фактурой постановщики, конечно же, хотели напитать и весь спектакль, заставить среду изъясняться не только языком форм, но предложить ей более тонкую роль – стать атмосферой прошлого. Этот интерес «художественников» к фактурам предвещает многое. Материал сценической среды начинает сложный и длинный путь, ведущий от скромной поверхности предмета к метафорическому образу спектакля.

Постановки пьес Чехова в Художественном театре не только открыли новые возможности среды, но и поколебали ее значение, как тесного материального окружения человека. Натуралистически суженная модель бытовой среды, наглухо изолированная от

остального мира, тесна для чеховской драматургии. У Чехова среда воссоединяется с окружающим миром. Об этом пишет А.П. Чудаков: «Предметы в старой драме центрированы, векторы сил направлены внутрь, к единому центру.

Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Немецкий театр. Берлин. 1905



Сценография

В чеховской драме господствуют силы центробежные. Направленные в противоположную сторону, они свободно разбрасывают предметы по широкому полю драмы; поле раздвигается до необозримых пределов. Границы его становятся зыбкими, мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещным миром»⁹.

Разомкнуть среду, всецело обращенную внутрь себя, и соотносить ее с внешним миром театральной декорации было совсем не просто. Традиционно драматургия сформировала два основных места действия – изнутри и снаружи внутренняя среда жизни и внешняя среда мира. Соответственно, и театральные художники разработали два типа декорации интерьерные и «на воздухе». Дело и в том, что новации сценической среды коснулись, прежде всего, интерьерной декорации, природу же по-прежнему

изображала подвесная живопись способов ее преобразования натурализм найти не смог. Правда, спустя несколько лет после постановок Чехова в МХТ, в 1905 году, немецкому режиссеру Макс Рейнхардту все же удалось перевести природу с плоскости живописной завесы в пластическую форму. В спектакле «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира из поворотного круга «вырастали» огромные объемные деревья, главные герои лесной среды спектакля, вместе с тем, с мощью их форм странным образом контрастировала дробная натуралистическая лепка листьев и травы. Впрочем, неожиданности вращения леса и веселое кружение вокруг деревьев его жителей, тонкая игра света снимали с природы налет бутафорского происхождения. Во всяком случае, говорить о невоплотимости природы в концепции среды уже не приходилось.

Рейнхардт жизненную фактуру растворял в стихии театральной игры. В МХТ думали, как из быта выплавить поэзию. Драматургия Чехова поставила перед театром задачу – создать на сцене не разъятую на статичные места действия целостную картину жизни, где человек, быт, природа трепетно подвижны, растворены друг в друге. Натуралистическая среда любовно и досконально обихаживала только «вырез из жизни», «Чехов, по словам Немировича-Данченко, – видит своих персонажей неразрывно от природы, от погоды, от окружающего внешнего мира»¹⁰, они в мир, находящийся за пределами среды, погружены, переплетены с ним сиюминутно не видимыми связями. Таким образом, среда уже не может оставаться прежней, она должна прорвать тесный вещный круг и

⁹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С.155.

¹⁰ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936. С.173.



Pro memoria

выйти в мир, ее объемлющий и на нее влияющий.

Принцип планировки, предложенный В. Симовым, был и нов, и в то же время вполне вписывался в импрессионистическую «оборванность» сценической композиции натурализма. Только Антуан непременно показывал кусок комнаты, а Симов рамкой портала словно случайно выхватывал фрагмент всего дома – с переходами, верандами, закоулками, прихожими, комнатами, виднеющимися сквозь приоткрытые двери. Такая динамическая композиция давала ощущение не остановимого течения жизни, ее случайности, непреднамеренности. Художник не только физически раздвигал границы среды, он пытался дать сцене дыхание незапертого, текучего пространства, как дыхания самой жизни.

Так же свободно проникает в чеховские дома и усадьбы природа – в декорациях всегда есть и погода, и время дня, и время года.

Художник не только вывел героев из комнаты и дал им свободу передвижения по всему дому, но попытался разомкнуть и стены самого дома. В проемах окон, дверей, веранд симовских домов всегда – живописный пейзаж (только в «Вишневом саде» кусты даны в объеме). Впрочем, важнее удаленной пленерной плоскости стало изменчивое световое состояние природы. Закопная живопись все же оставалась пейзажным фоном и не могла войти в среду, стать ее органичной частью. Иначе и быть не могло, ведь среда осязаема, она окружает человека, вьется вокруг него, и для этого ей просто необходимы пластические свойства, она и родилась, как манифест объемной формы. Поэтому именно свет, благодаря своей способности растворять и сгущать весь воздух сцены, стал для среды «своим». Световые пейзажи обволакивали среду, наполняли ее вибрациями внешнего мира, ткали настроение. В чеховских спектаклях МХТ использовал как

Сцена из спектакля
«Вишнёвый сад»
А. Чехова. IV действие.
МХТ. 1904



Сценография

театральный, так и натуральный свет (лампы, свечи), но общим была его незафиксированность, текучесть, ведь он тоже был жизнью.

Для Станиславского световая партитура внешней мира «сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь» неотделимы от партитуры звуковой «первых звуков утренних птиц, топота лошадей по мосту и стука уезжающего экипажа, боя часов, крика сверчка, набата»¹¹. Звуки и светопись окружающей среды вливались в среду внутреннюю и насыщали ее подвижной трепетной атмосферой. Их импрессионистический союз отверг философию «выреза жизни», закупоренного в безвоздушном пространстве, включил среду во временное движение спектакля и, кажется, оторвал от понятия «среда» эпитет «натуралистическая».

Правда, мир вещей чеховских постановок был по-натуралистически плотен и подробен. Но и эту – повествовательную часть среды режиссер смог напоить мимолетностями и настроением. Станиславский поновому выстраивает отношения человека с материальной средой: лишает предметный мир фоновой пассивности, тщательно разрабатывает драматургию движения, подчиняет сценическому времени. «Спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками»¹², все из «миллиона мелочей» должно стать необходимым действием, задвигаться, включиться в водоворот жизни – ружье, висящее на стене, обязательно должно выстрелить.

Среда в чеховских спектаклях МХТ обрела новый смысл и глубину. Режиссеры и художник смогли

напитать ее токами внешнего мира и энергетикой актера, научили «говорить» и «молчать», быть подтекстом и внутренним действием, создавать настроение, излучать поэзию. Между тем, создав сложносочиненную среду, МХТ продемонстрировал и предел ее повествовательных возможностей. Символические образы драматургии Чехова и этой среде оказались не по силам. В. Березкин в книге «Художник в театре Чехова» пишет о трудностях создания в спектакле МХТ образа вишневого сада: «Если верить Бунину (вишневый сад вообще не мог, по логике жизни, быть виден в окнах), то следует, что ремарку Чехова вообще нельзя принимать буквально – вишневый сад в этой пьесе является для писателя скорее образом поэтическим, нежели характеристикой места и времени действия»¹³.

Создатели чеховских спектаклей стремились материализовать сценическое время, поэтому для них было так важно найти подвижность, текучесть среды, это время воплощающей. В символизме, напротив, пространство превалирует над временем. Поэтому, возможно, Чехову, символизму не чуждому, пространство предыдущих постановок казалось слишком инертным, бескрылым и он в «Вишневом саду» настаивает на «большом доме» (очевидно, после тесного, «капитанского» дома Прозоровых), пишет Немировичу-Данченко: «Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль»¹⁴. Но дело в том, что принципу достоверности – пространство располагается только внутри данной среды «необычайная даль» чужда. Символ никогда не выходит за пределы

¹¹ Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1. М., 1954. С.223.*

¹² Немирович-Данченко В.И. *Указ. соч. С. 168.*

¹³ Березкин В.И. *Художник в театре Чехова. М., 1987. С.19.*

¹⁴ А.П. Чехов – В.И. Немировичу-Данченко, 22 августа 1903 г. Чехов А.П. *Полное собрание сочинений. Письма. Т.11. М., 1982. С. 243.*

Pro memoria

очеловеченного, интимного, у него свободное (не подчиненное среде) пространство «приручено», оно обретается за границами сценической коробки и посылает внутрь только свои неуловимые, быстротечные знаки. Важнейший постулат жизнеподобной среды – ее сомасштабность и зависимость от человека – художник выполняет неукоснительно. Поэтому у Симова обособленный от внешнего пространства человек подчинен горизонтали земли – низко срезанные фасады домов и соборов, давленные потолками интерьеры, густые деревья, сквозь которые почти не видно неба. Ранний МХТ – во власти земного притяжения среды, и о пространственных ценностях символизма ещё не задумывается.

Символизм искал свое воплощение за пределами реальности и на этом пути преодолевал не только близлежащую материальную среду, но и природу, и даже весь реальный мир. На смену позитивистскому овеществлению должна прийти «невидимая, но вездесущая субстанция, которая наполняет весь мир» (Метерлинк). Отчуждение от реальности нарушило соразмерность человека и мира пространство, как выразитель всеобщего, взяло верх над временем, воплощавшим реальность. «Стянутый импрессионизмом к бытовому, к современному, к сегодняшнему, даже к сиюминутному своему аспекту, к мгновению человеческой жизни мир должен был развернуться, расширится, продлиться в прошлое и будущее, то есть обрести способность жить в большом пространстве и большом времени»¹⁵.

Что касается театра, то под первый удар символистской эстетики,

разумеется, попала среда, как «видимость», преграждающая человеку выход в «большое пространство» ирреальности. Так, поэт Альбер Орье считал, что «ценность произведения искусства обратно пропорциональна воспринятому им влиянию среды»¹⁶. В поисках антитезы натуралистической сценической среды вождь символистов Стефан Малларме обращается к классицистическому театру XVII века. Там он находит «нулевую среду» неподвижное пустое пространство, обрамленное живописной перспективой. Тем самым он дает сигнал театральному символизму вернуться к живописной декорации, которая своей плоскостностью не потревожит пространство, не обесценит его отрешенную пустоту. Кроме того, классицистическая рассудочность открывала путь для дальнейшей формализации пространства сцены, необходимой символизму.

Художники, оформлявшие спектакли в начале 1890-х годов во французском театре Д'Ар, действительно возвращают театру живописную декорацию. Причем, живопись была уже символистской – иначе и быть не могло, ведь, в основном, это были члены группы «Наби». А что касается пространства, то оно изменилось принципиально. Символистская декорация замкнутой классицистической пустотой не удовлетворилась и смела многовековые заградительные барьеры – сценическую перспективу и ее атрибуты – кулисы. И павильон, конечно, тоже. Ведь он законное дитя перспективы и вырос на идеологии ее внутренней замкнутости. Так театр начал движение к «большому пространству».

¹⁵ Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., 1973. С. 18.

¹⁶ Цит. по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С.52. ¹⁷ Максимов В. Французский символизм и вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С.15.

Сценография

Но парадокс: художники-символисты в поисках метафизического пространства отказывались от пространства реального – большей части сцены, практически всей ее глубины – как ренессансного «подобия трехмерной действительности». Живописные панно устанавливались значительно ближе к авансцене, оставляя для действия неширокую площадку. Новый уровень условности позволял не отчуждать артиста от живописи декорации, потому что и само «сценическое действие, пишет В. Максимов, теряло конкретность. Движение исполнителя должно было нести не реальный смысл, а соответствовать ритму поэзии»¹⁷. И все же на малом отрезке сцены безытовой и духовный космос символизма не мог быть воплощен реальными пространственными координатами, его обретение могло быть только вымышленным, художественно изобретенным. Предстояло найти вполне вещественные формы для обозначения ирреального пространства. У театра для визуализации пространства имелось два таких инструмента – живопись и среда. В Театре Д`Ар были испробованы оба.

В спектакле «Девушка с отсеченными руками» П. Кийяра золотое панно со стилизованной под средневековые живописью воссоздавало на сцене христианский космос. Хор ангелов сливался с иконными ангелами фона, медленно двигающиеся Дева, ее Отец, Король-поэт как будто сошли с золотого поля, но подобно живописным прототипам оставались отрешенными от внешнего мира. Однако художнику спектакля Полю Серрюрье этой ожившей живописи явно недостаточно, ему

необходим еще какой-то чисто театральный ход, может быть, даже фокус, делающий зримой амплитуду движения от дематериализации реального к материализации духовного. Он предлагает затуманить сцену театральным тюлем и, создав эффект едва уловимого колебания пространства, тем самым проявить его иррациональную сущность. Импульс к такому решению сцены Серрюрье дал музыкальный театр романтизма, его волшебство «чистых перемен» при помощи тюля.

Тюлевая туманность сделала то, чего никогда не могла живопись, – кружить вокруг человека, окутать его вибрацией материализованного воздуха сцены, – в общем, работать на сценический объем. Не правда ли, знакомые признаки среды? Только формы другие – вместо стульев и диванов – дым тумана, вместо плотности – безвесие, вместо дробности – цельность. Да, язык изменился кардинально, но сущность осталась. Вот только теперь сценическая среда уже не повелевает пространством, как в натурализме, а, напротив, подчиняется ему, являясь, по существу, его проявителем-закрепителем.

В ряде спектаклей Театра Д`Ар символизм путем абстрагирования предметного мира и его фактур приходит к созданию новой среды – условной. «Умение отделять душу среды от ее внешней оболочки»¹⁸ позволило вывести ее из сферы быта и раздвинуть границы возможностей. Самую радикальную идею условной среды предложила Рашильд в своей пьесе «Мадам Смерть». Подобно тому, как в эпоху натурализма концепцию среды в театре разрабатывали режиссеры, так за создание новой среды для

¹⁷ Максимов В. Французский символизм и вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 15.

¹⁸ М. Горелик. Цит. по кн.: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 80.

Pro memoria

символизма взялись драматурги. Художники-набиды, оформлявшие спектакля Театра Д'Ар, использовали, как правило, живописное панно и относились к декорации, всё-таки, как к большому монументальному полотну. Драматурги проявляют пространство средой. Рашильд в ремарках к «Мадам смерть»¹⁹ дала чисто театральную, свободную от станковизма идею символистской декорации. Действие проходит внутри черного театрального павильона. Стол, скатерть, кресла, ковер черные. Главный герой – так же в черном. Единый цвет дематериализует бытовые предметы, они зрительно накладываются друг на друга, теряют свою пластическую сущность и сливаются в неподвижную массу, пронизанную мистической энергией черного цвета. (Одилон Редон считал черный цвет «агентом духа в гораздо большей степени, чем красивые цвета палитры».²⁰)

Именно в этом спектакле среда совершила решительный выход из повествовательности в условное свое бытие. Новаторски

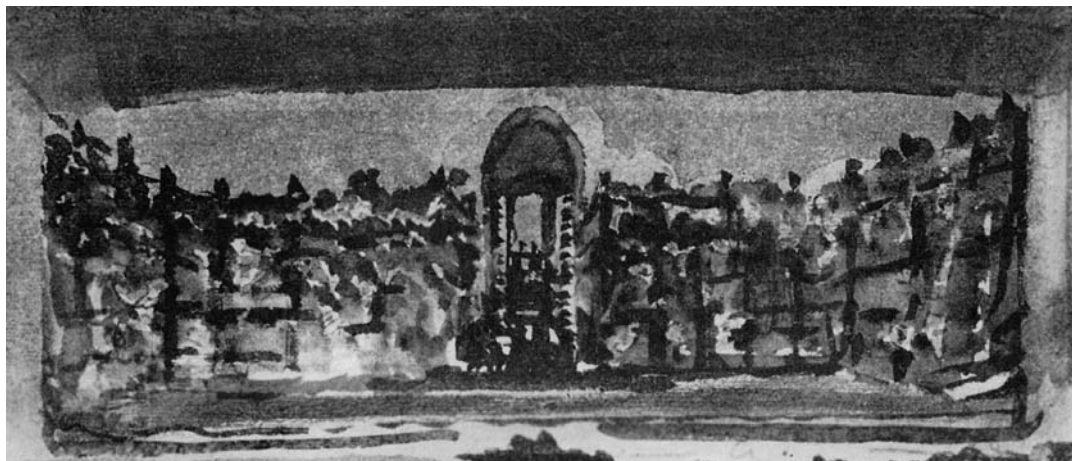
освободив цвет от привязанности к предмету и самой живописи, драматург отдала его всей сценической среде. И единая цветовая среда не просто окрасила пространство сцены, она дала ему особую концентрацию эмоции. Действенная энергия метафизической черноты распространялась на весь объем сцены, пронизывала пространство, окружала актера, тем самым оттаивая объемную сущность среды у фоновой функции живописи.

Спектаклем «Мадам Смерть» путь к условной среде был открыт. Развил идею абстрагированного цвета среды еще один французский драматург – П.-Н. Руанар, поставивший и оформивший свою пьесу «Песнь песней». Как через несколько лет Московский Художественный театр «расшевелит», оживит и расширит неподвижно-замкнутую антуановскую среду, так и Руанар сделал попытку преодолеть статику непроглядной черноты Рашильд, но при этом используя ее идею единой цветовой среды. Каждой из восьми картин спектакля он придумывает свой

¹⁹ Может быть, ремарки Рашильд сложились уже в процессе работы над спектаклем? Ведь декорации создавал сам Поль Гоген. Да и имя у него такое же, как у главного героя пьесы.

²⁰ Цит. по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С.148.

Г. Крэг. Эскиз декорации к опере «Дидона и Эней» Г. Перселла. 1900. Хэмпстед



Сценография

цвет, музыку и запах – партитура соответствий разрабатывается изощренная. Однако такая сложно изобретенная среда легко и непринуждённо окутывала коробку сцены, благодаря тому, что цвет создавался при помощи «светящихся проекций». Цвет, созданный окрашенным светом, терял уже всякую материальность, а среда превращалась в световоздушное пространство, гибкое и подвижное. Таким же обволакивающим свойством обладая свет в среде Антуана, и хотя он часто бывал тягостно драматичен (режиссер любил эффекты ночного освещения), все же отражал, прежде всего, чувственную реальность бытия. Абстрактный свет «Песни песней» не только берет на себя миссию образную, но и дает максимальный предел материализации.

Такая почти очищенная от плоти среда уже вплотную подходит к грани исчезновения, растворения в пространстве. В сущности, само понятие пространства отвергает физическую оболочку, тем не менее, чтобы дать сцене свободу движения реального, живого пространства, нужны иные взаимоотношения со средой. Ведь пространство без среды, это холодный и безжизненный космос.

Но прежде, чем пространство решительно обновится, среда должна вернуть себе самостоятельность и материальность. Ей необходимо подготовиться к новой, более конфликтной форме отношения с пространством и чтобы противостоять его живой энергии, она сама должна обрести силу.

Гордон Крэг уже в первом своем спектакле опере «Дидона и Эней» Г. Перселла – не только возвращает

силу среде, но и предлагает новаторскую модель ее координации с пространством. В сущности, раскрепощение пространства без новой модели среды было бы невозможным – это был процесс очевидно двухсторонний. Крэг от плоти среды не отказывается, не переводит ее в туманности, а сгущает в единую форму, наделяет значением символа, «говорящего» от имени всего исторического «выреза жизни». Станиславский еще при подготовке «Царя Федора Иоанновича» считал, что на сцене нужно делать акцент на какой-то главный предмет. Так же работал Симов – он тоже искал «кульминационный пункт», «ударный предмет», правда, после этого художник «начинал пристраивать к нему остальные куски обстановки»²¹. А вот Крэг «остальные куски» отсекал резко и решительно. Среда, возведенная в символ, естественным образом уменьшалась, сжималась до одного пластического акцента, и тогда становилось возможным ее перемещение с периметра сцены в центр. Она больше не барьер! Теперь уже пространство могло распахнуться в объем сцены, окружить уплотненную среду, растечься в стороны без всяких преград. В «Дидоне и Энее» Крэг пробует сразу две модели пространства – сотворенное и живое.

Он делит сцену на две части – в глубине сцены художник поместил объёмный фон, состоящий из горизонта с изображением облаков и прозрачной газовой завесы. Для этой фоновой композиции была придумана внебытовая световая партитура, своего рода цветовомузыка. На первый взгляд, уже знакомое нам символистское единство пространство-среда. Но дело в том, что в отличии от ранних

²¹ Гремиславский И.Я. Композиция сценического пространства в творчестве В.А. Симова. М., 1953. С.14.

Pro memoria

символистов, свето-цветовые модуляции Крэгом не трактуются, как среда. Для него это только изображение пространства. Потому что среда у него сделана из другого вещества, она, как ей и положено, весома, объемна, узнаваема и своей материальностью эфемерному пространству фона противопоставлена. Это корабельные мачты, установленные между двумя за-весами, но как будто вращенные в беспредельное пространство. Они были и символом реальных кораблей места действия, но и образом спектакля – напоминанием о краткости счастья и иллюзорности надежд.

Подобным образом строилось и игровое пространство сцены. Частью вместо целого здесь был трон Дидоны в окружении увитых виноградом решеток. Вполне жизнеподобные фрагменты дворца и сада Крэг сращивает в единую пластическую форму, закрепляя в ней новый принцип среды. Это был устойчивый, природно-земной мир Дидоны, так не похожий на летучий, морской воздух фонового пространства Энея. А вот у пространства, окружающего среду, кажется, не было никакого обозначения – софиты с цветными фильтрами были направлены только на фон, исключались и фактурные туманности – газовый занавес также направлял свои флюиды в глубину сцены. Среду Дидоны окружало живое пространство, свободно текущее, ничего не изображающее и пренебрегающее визуальными обозначениями. Оно гущалось и оживало в движениях хора, резонировало вибрациям цвета, мерцающим в глубине. Пока живое пространство не самостоятелно, а среда еще неподвижный объект, но пройдет совсем немного времени и Крэг обострит их

отношения, даст им энергию движения и мысли. Между тем, тандем пространства и среды развивается еще в одном направлении. Продолжая опыты символистов с фонами, театр начинает овладевать мягкой декорацией. После призрачной нетвердости сценическая среда постепенно уплотняется, наделяя и пространство качествами материальности – пластичностью, фактурностью, сохраняя при этом символистскую беспредметность. Эта декорация получила название «сукна». Бедное оформление, безразличный фон, декоративный примитив, как только высокомерно не называли сукна поклонники театра «как в жизни». Однако режиссеры почувствовали в новой декорации огромные возможности. Любое соотношение условности и реальности, космоса и микромира, постоянного и изменчивого, пластичного и жесткого, цветного и графичного, было в ее власти. И не удивительно, что первые годы XX века началось всеевропейское увлечение сукнами: в Англии – Крэг и Бирбом Три, в Германии – Рейнхардт, в Швеции Стриндберг, в России – Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд без устали экспериментируют с тканевой декорацией.

Долгое время ткань на сцене была скрыта под живописным слоем иллюзорных лесов, дворцов и комнат. Наконец, позитивистов стали раздражать «раскачивающиеся от малейшего прикосновения», холщевые стены и двери, они перевели ткани на уровень быта и ввели в среду драпировками, занавесями на окнах, скатертями, пледами. Символизм, отстранил сценическую ткань от всех вспомогательных функций и дал взамен абстрагированную фактуру, угадав в ней будущие метафорические возможности.

Сценография



В Театре Д'Ар было открыто иносказание чистого, локального цвета и света, а вот как фактурно решалась, например, «черная комната» Рашильд, неизвестно. Во всяком случае, как театральный прием фактура начинает активно работать в декорации сукон. «Сукна» – название условное, на самом деле они изготавливались из самых разнообразных материалов, формирующих образный строй спектакля. О том, как фактура может перейти из быта в новый – ассоциативный язык среды, написал В. Серебровский: «Фактура, которая всегда выступала только в качестве атрибута предмета, сама заключает в себе достаточную символическую значимость и, лишённая ограниченно конкретной формы, становится важным материалом для создания многопланового декорационного образа»²².

Постановки «в сукнах» продемонстрировали различную степень слияния пространства и среды в единую декорационную форму. Спектаклем, в котором пространство и среда достигли максимального единства, существовали как единый организм, стала «Жизнь Человека» Л. Андреева в МХТ. Новшеством этого спектакля стал черный бархат, покрывший всю сцену, включая даже планшет. Элегантную фактуру бархата Станиславский и художник В. Егоров перекодировали в абстрактное и бездонное пространство ирреальности. Человеческая среда в этом холодном космосе была малой, неустойчивой, прозрачной: белые, красные, золотые контуры окон, дверей, точки снега или ромбы планшета иногда демонстративно, но чаще неуверенно выступали из черноты бархата. Впрочем, среда в спектакле не ограничивалась только контурным

состоянием, она выходила и в объем сцены. Постановщики нашли способ сосуществования среды вычерченной и реальной: часть предметов обстановки и украшения комнат переводились в графику и писались на черных завесах, а объемная мебель, (чтобы приблизиться к писанным плоским силуэтам), покрывались крапчатой и пунктирной оболочкой серебряного, золотого и красного цветов.

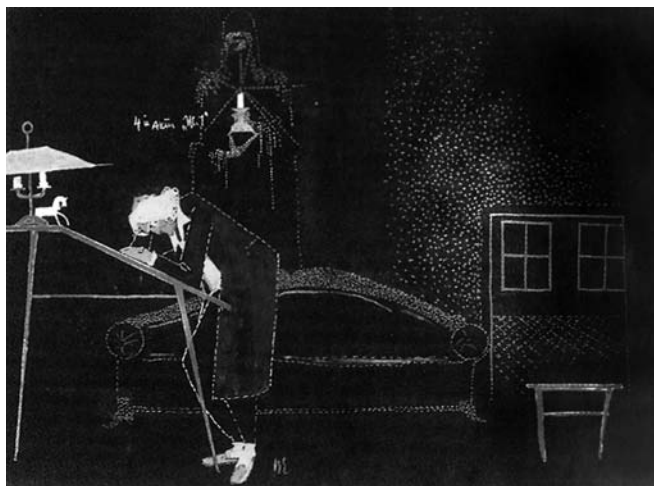
Инфернальное пространство и изощренная графика среды из своего материала лепили-чертили не только декорацию, но и людей. Черный фон костюмов дематериализовал актера, в то время как орнаменты, пятна, линии силуэтов их костюмов подчиняли его ритмике среды. Одни костюмы полностью покрывал орнамент из точек, штрихов, клеток, ромбов, в других материя словно концентрировалась в локальном цветном пятне; иногда выступал лишь небольшой фрагмент орнамента или пятна, уменьшавший человека до размеров золотого парика, белой манишки или одной кисти руки. В этой игре исчезновения артисты то рельефно отделялись от фона, то вдруг являлись фрагментами тел, а могли и исчезнуть на глазах зрителей (их заслоняли кусками черного бархата или набрасывали мешки).

В течение спектакля среда и пространство «Жизни Человека» существовали, как пластическое целое и в то же время как два антипода. Пространство было бесстрастно, неподвижно, но пластично, обтекаемо. Среда, напротив, непрерывно изменялась, сгущалась в людей, но растворялась в пространстве, жонглировала объемами и плоскостями, предъявляла себя орнаментами модерна и

²² Серебровский В. Сценическое время и среда // Художник, сцена. М., 1978. С. 47.

резкостью гротеска. Только вот к концу спектакля холодный космос пространства показывал всю иллюзорность среды и свое неоспоримое главенство в этом дуэте.

Новации декорационных форм, показанных в «Жизни Человека» имели символистское происхождение и поэтому идеально сходились с жесткой мистикой пьесы Леонида Андреева. А вот когда Немирович-Данченко решил поставить «в сукнах» «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, вопрос о диапазоне возможностей фоновой декора-



ции встал остро. Коллизию переноса декорации сукон из символизма в драматургию Шекспира переживал в это же время Рейнхардт. После «Аглаены и Селизетты» М. Метерлинка (темно-красный бархат и прозрачный тюль), режиссер поставил «в сукнах» «Зимнюю сказку», «Короля Лира», «Гамлета». Но подвижным структурам спектаклей Рейнхардта, яркости его театрального языка плоскость фона казалась, вероятно, слишком однообразной, поэтому в его

шекспировских постановках сукна больше работают на пластику: выгораживают интерьеры «Зимней сказки», лепят замки и палатки «Короля Лира» в общем, активно работают на иносказание места действия. Во всяком случае, важен факт, что декорация «в сукнах» за рамки символистского спектакля все-таки вышла.

Герои Шекспира и Достоевского — слишком земные и сильные, чтобы, подобно призрачным персонажам символизма, подчиниться

В. Егоров. Эскиз декорации к спектаклю «Жизнь Человека» Л. Андреева. 1907. МХТ

В. Егоров. Эскизы костюмов к спектаклю «Жизнь Человека» Л. Андреева. 1907. МХТ

Сценография

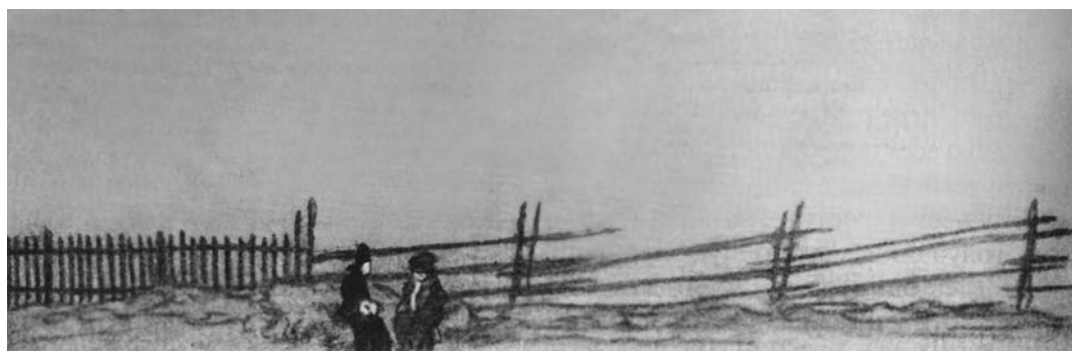
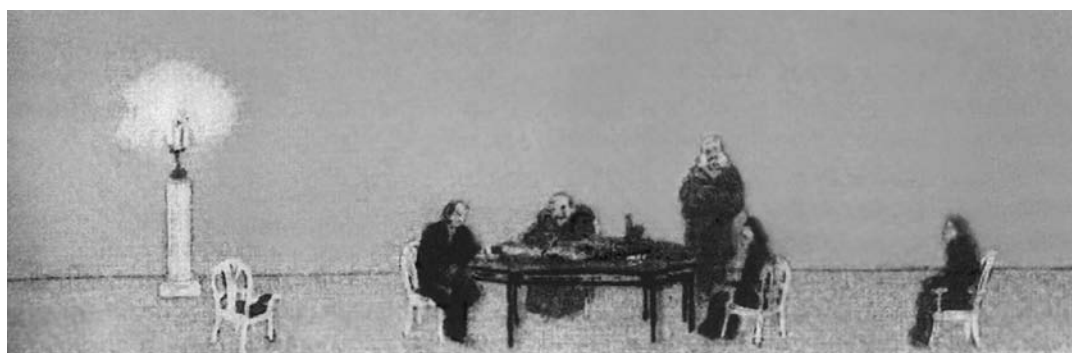
безмерности инфернального пространства-среды и раствориться в нем без остатка. Значит, используя фоновое пространство символизма, необходимо найти иные способы его координации со средой, – как обозначением человека в театральном космосе. В «Братьях Карамазовых» Немирович-Данченко и Симов проводят операцию овеществления среды и отделения ее от фона. Серая, с холщевой фактурой, жесткая задняя завеса от окон-дверей и, вообще, всякого быта была освобождена. Среда выдвинулась вперед подлинной мебелью, но только сценически необходимой, без былых подробностей быта. Отдельные предметы выглядели одиночками, изолированными, принципиально не сплетались в физиологию среды, что когда-то ткала атмосферу внутри замкнутого мира.

Среда потеряла устойчивость, разомкнулась и отбросила всю мелочность повседневности. Ведь герои Достоевского быт не врастают, они «в переломные моменты жизни духа освобождаются автором от вещного окружения и даже гнета собственной телесной оболочки»²³.

Сдержанный лаконизм среды позволил ей впустить внутрь себя живое пространство. Оно не запиралось предметным миром, а свободно протекало сквозь него, естественно соединялось с пространством изображенным – нейтральным фоном. Это двойственное сквозное пространство, нивелируя и разрывая бытовые связи, возвышало актера над средой, отнимало у нее бывшее право объяснять человека и влиять на него. В «Братьях Карамазовых» пространство не только отнимает

²³ Чудаков А.П. Указ. соч. С. 156.

Д. Мельников.
Зарисовки сцен из
спектакля «Братья
Карамазовы» по
Ф. Достоевскому.
1910. МХТ



Pro memoria

исконные функции среды, но и слу- жит ей опорой, по необходимости представляя то глухой стеной, то туманной далью, а то и мраком в сце- не разговора Ивана с виртуальным чертом. При этом, ни на секунду не забывая о своей главной миссии – «необъятного целого в его разрыв- ной многосюжетности»²⁴. Единое абстрактное пространство и пре- ображения среды, как длитель- ность мира и включенные в него мгновения жизни, продемонстри- ровали новые возможности сосу- ществования в спектакле среды и пространства.

И все же звездным часом сов- местного творчества простран- ства и среды стал шекспировский «Гамлет» в Художественном теат- ре. О работе Крэга над этим вели- ким спектаклем написано немало. С. Волконский, Д. Бабле, Т. Бачелис ярко и талантливо пишут о совер- шенной Крэгом пространственной революции. О среде, конечно, ни слова, хотя она, как фантом, при- сутствует во всех текстах: «Друг с другом сталкиваясь, друг другу противореча и друг в друга про- никая, развивались два зритель- ных и смысловых лейтмотива: распахнутость пространства и замкнутость его. Беспредельность и предел. Раскрытость и закрытость. Свобода человеческой мысли и тюремная безвыходность. Эти антиномии создавали основную конструкцию всей композиции»²⁵, пишет Т. Бачелис. «Замкнутость», «предел», «тюремная безвыход- ность» это и есть проявления сре- ды. Идея крэговской ширмы – это идея абстрактной среды.

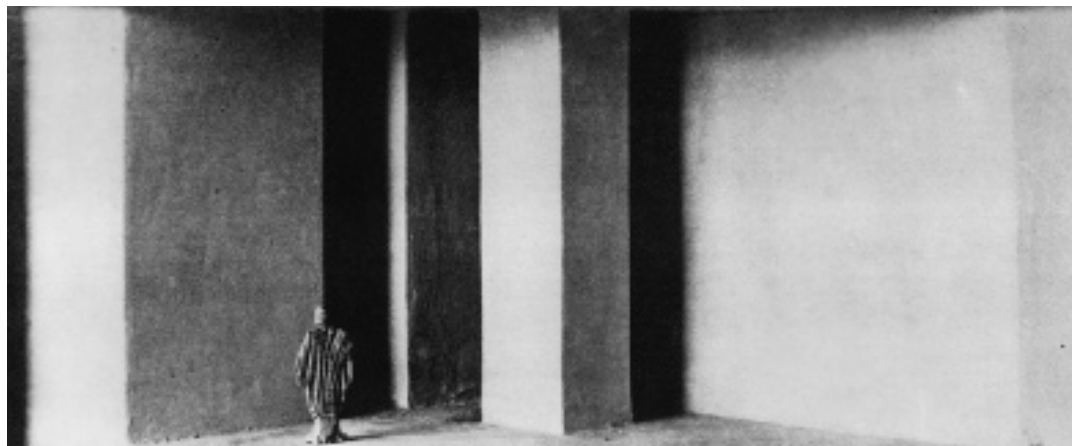
И не удивительно, что Крэг просит Станиславского найти на- туральный материал для ширм, испробовали металл, дерево,

оставили холст. Фактура – посл- едняя связь абстрагированной формы с реальной средой, ее воспоминание о своем предмет- ном бытии. Натуральные факту- ры «привел» в театр натурализм, Крэг отделил их от предмета и дал свободу соединения с любой дру- гой формой. Но у каждой фактуры есть свой ассоциативный слой – и Крэг им воспользовался в пол- ной мере, достаточно вспомнить золотую лаву дворцовых сцен и контрастную ей органическую подлинность первородных мате- риалов среды Гамлета.

Уже в «Дидоне и Энее», поставив пластическую форму-среду в центр сцены, Крэг привел в спектакль жи- вое пространство. Его полной сво- бодой мешал фон, как пространство иллюстрированное и запирающее сцену, правда, уже только с одной стороны. Убрав в «Гамлете» фон, этот последний осколок ренес- сансного театрального мышления, Крэг дал живому пространству настоящую свободу, а театру но- вую концепцию устройства сцены. Живое пространство распахнулось полностью, но, чтобы оно ожило, задвигалось, нужен первотолчок, концентрированная энергия фор- мы, контрастной его беспредмет- ности, формы материальной. Такой формой стали крэговские ширмы, но нужно понимать, что они не взялись из ничего, из буйной фан- тазии английского режиссера. Их ближайший предок – крэговская беседка Дидоны, а более отдален- ный – объемы, рельефы и фак- туры среды натуралистической. Вспомним, ведь именно золяист- ская среда первой начала борьбу с плоскостью, с живописной деко- рацией за обретение всего объема сцены.

²⁴ Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 281.

²⁵ Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 289.



Решительно преодолев жиз- неподобие и отвердев условной формой, среда смогла сделать ры- вок в движение. Дав ширмам ки- нетические возможности, Крэг дал движение пространству. Их проти- воборство, как вечный поединок духа и материи, пронизывало куб сцены в «Гамлете» трагическим напряжением.

Наконец, пространство и сре- да были уравнены в правах, но не в возможностях, как невозможно уравнивать макро и микро мир, которые они и представляют. В даль- нейшем они временами будут пре- красно обходиться друг без друга. Мейерхольд, например, в спек- таклях 1910-х годов простран- ственную концепцию будет разра- батывать в обществе живописи, в то время как М. Добужинский в работах для МХТ напитает среду невиданным для павильонной де- корации психологическим драма- тизмом. Но уже в конструктивиз- ме пространство и среда вновь сойдутся на одной сценической площадке, хотя кто ж тогда назвал бы абстрактную каркасную форму средой? Между тем, даже рево- люционность формы конструкции не отменила ее функцию места

действия. Пренебрежительное от- ношение к натурализму и восторг перед пространством уже тогда от- правили в XIX век понятие «среда», но совсем не реальную декорацию сценической среды, – ее смогла от- теснить только живописная деко- рация, вернувшаяся в 40-50-е годы. А вот во второй половине XX века единая пластическая среда, отняв у пространства функцию устрой- ния мироздания, создала декора- цию «модель мира», где индивиду- альное и всеобщее соединились в нераздельную форму, взявшую на себя, по словам А. Михайловой, «новую и главную обязанность – со- здание единого образа спектакля, выражающего целостный, завер- шенный мир автора в интерпрета- ции театра»²⁶. Единая пластичес- кая среда не родилась спонтанно. Она – очередная метаморфоза той среды, что возникла более ста лет назад и, меняя форму, язык, спосо- бы взаимодействия с простран- ством, оставалась важнейшей кате- горией сценографии XX века.

Г. Крэг.
Макет к спектаклю
«Гамлет». 1911. МХТ

²⁶ Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. М., 1990. С.41.