

Надежда Хмелёва

ТАКАЯ РАЗНАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА

В последние десятилетия XIX в. в театральной декорации начинается резкий отказ от ренессансных стандартов, владевших европейскими сценами более трех веков, и создание абсолютно новых сценических систем. И первой идеей в движении к новым рубежам стала сценическая среда.

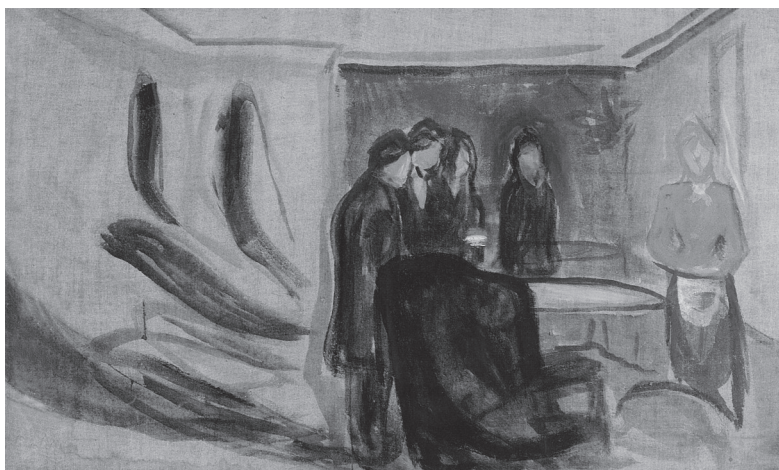
К началу XX в. декорация-среда сформировала два, на первый взгляд, совершенно противоположных типа декорации. Натуралистическая среда – как «ближний круг» жизни, вещный мир, тесно обступающий человека и влияющий на него, и абстрактная среда символизма, выведенная из

сферы быта и наделенная метафизическими смыслами¹.

На раннем этапе «вырез из жизни» натурализма и пространственная среда символизма существовали параллельно, не пересекаясь, и, разумеется, считались антагонистами. Эти два типа декорации работа-



Э. Мунк. Эскиз декорации к спектаклю «Привидения». Каммершпиле.
Берлин. 1906



Э. Мунк. Эскиз
декорации к
спектаклю
«Привидения».
Каммершпиле.
Берлин. 1906

ли с совершенно различной драматургией, театрами, режиссерами. Их стилистическая отточенность существовала лишь на начальном – новаторском этапе сложения новых декорационных систем. Уже в начале XX в. режиссеры и художники начинают своевольно размывать их стилистические каноны и даже соединять эти, казалось, столь противоположные формы сценической среды.

Так, К.С. Станиславский наполняет документальность вещного мира подвижной импрессионистической игрой света, создавая сложносочиненную среду чеховских спектаклей. М. Рейнхардт в сукнах ставит Шекспира, но проделывает обратный путь от символистской условности к определенности повествования: сукна выгораживают интерьеры «Зимней сказки», лепят замки и палатки «Короля Лира». Пожалуй, самое неожиданное соединение условности символистской среды и подлинности предметного мира представил В.И. Немирович-Данченко в постановке «Братьев Карамазовых». Метафизика макромира и осязательность человеческого микромира соединились в единую сложно организованную среду, способную воссоздать мир Достоевского.

При всем новаторстве для театра как натуралистической, так и символистской среды эти способы оформления спектакля

все-таки «знали свое место», в структуре спектакля были нацелены только на изображение внешнего (подлинного или ирреального) мира. Внутренний, незримый мир человека целиком принадлежал артисту. Разве могут стены, мебель или сукна переживать, страдать, мучиться? Да, могут – первыми сказали художники.

Именно живописцы в своих картинах наделили безжизненный предметный мир окружающей среды обостренными человеческими чувствами. В картинах В. Ван Гога, Э. Мунка, предвосхитивших экспрессионизм, реальность содрогалась, искажалась, предельно драматизировалась, чтобы превратиться в проекцию внутреннего мира человека.

В «Ночном кафе в Арле» (1888) Винсент Ван Гог, по его же словам, выразил «неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом»², сделав среду главным героем картины. Сила экспрессии красных стен, зеленого потолка и бильярда, желтых светильников и несущегося в глубину пола, кажется, выталкивает фигурки людей из центра картины и раскидывает вместе с мебелью по углам и стенам. Безликие посетители кафе словно вросли в стулья, столы, стены, среда подчинила их и растворила в своих диссонансах. Ее красочная материя проецировала внутренние переживания

самого художника, а отнюдь не героев картины. Такой субъективизм возможен и даже необходим в живописи, театральный же художник должен найти иной способ соотношения среды и человека, чтобы мертвая материя стала продолжением сознания героев спектакля, обнажала их душу.

Картина Эдварда Мунка «Крик» (1893) стала не только манифестом экспрессионизма, но «именно в ней впервые воплотились принципы, весьма существенные для экспрессионистской драматургии и театра»³. В этом произведении в невероятном единстве находятся человек, его страсть, прорвавшаяся в крике, и пульсирующее в унисон с неистовыми эмоциями пространство. Дени Бабле, комментируя не только картину, но и описание ее Мунком («Мне казалось, что вся природа дрожит от сильнейшего крика, которому нет конца»), предлагает театральное ее толкование: «Разве нет в нем намек на “психодраму”», не напоминает ли оно монодрамы, в которых окружающий мир дан в восприятии одного единственного персонажа?»⁴.

Между тем Мунк не только предвосхитил экспрессионизм в живописи и дал толчок его театральному истолкованию, но и создал декорацию, которая переменяла отношение к понятию сценическая среда. В 1906 г. М. Рейнхардт решает открыть Камерный театр спектаклем «Привидения» Г. Ибсена и приглашает Мунка оформить его. К этому времени сложилась традиция ставить Ибсена в натуралистически подробной декорации, точно исполняя его ремарки, где быт описан с документальной точностью. Но взаимоотношения героев его пьес со средой далеки от натуралистического канона. «Среда обступает их плотно, но они в нее еще не вросли, бытование с нею вкупе для них еще не обязательно, они среде противопоставлены и над нею возвышены»⁵. Мунк решительно порывает со сложившейся традицией конфликта героев Ибсена с окружающей их средой. Напротив, его декорация стремится слить-

ся с людьми, стать олицетворением изломанных судеб фру Алвинг и Освальда. По эскизам можно наблюдать, как художник искал психологическую среду замкнутых на своих тайнах и обреченных героев спектакля. В первом варианте декорация павильона наполнена разнообразной мебелью, есть мелкие вещные подробности, в огромном окне возникает суровый северный пейзаж. Вместе с тем, в этом предметном мире уже есть чувство безысходности: пространство словно стиснуто, давит на человека, особенно в сопоставлении с простором за окном; линии рисунка беспокойны, во всех формах чувствуется какая-то едва уловимая дрожь, которой вторит выразительное противоборство двух одиноких фигур – стоящей женщины и безвольно сидящего в кресле мужчины. Никогда ранее фигуры людей не были таким мощным эмоциональным камертоном в театральном эскизе художника. Впервые человек в эскизе подается крупным планом и становится центром композиции, при этом пребывая в полном единстве с живописной материей среды.

В дальнейшем интерес к драматизации эскиза, на котором присутствует фигура человека, обращенного внутрь себя, проявят русские художники М.В. Добужинский и В.В. Дмитриев.

Миссию художника, предсказавшего экспрессионизм в живописи, Мунк распространил и на театр. Во втором и окончательном варианте эскиза к «Привидениям» он демонстрирует совершенно новые приемы театральной декорации, в дальнейшем широко использованные экспрессионистским театром. Из эскиза удаляются даже те немногие бытовые подробности, что были в первом варианте. Голые стены становятся вибрирующей живописной материей, изрытой содрогавшимися линиями, которые передают страдания обреченных героев Ибсена. На столь неожиданные смыслы, пронизавшие реальность павильона, сразу обратил внимание Рейнхардт: «А стены комнаты – они имеют цвет воспаленных десен»⁶.



В. Егоров.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Miserere». МХТ.
1910

Пейзаж исчез, в окне появилось напряженное синее безмолвное пространство. К изображению эмоции художник подключает и то немногое, что сохранилось на эскизе от прежнего вещного мира – предметы обстановки. Здесь определился свой «главный герой» – высокое черное кресло, выдвинутое на первый план и повернутое спинкой к зрителю. В спектакле оно соединилось с образом Освальда, став знаком его бытия, стиснутого трагической средой. Мунк также предлагает небытовое использование света для пересоздания не только предметного мира, но и самого человека. Судорожные тени, расплзающиеся по стенам, дают трагически гротескный «слепок» персонажей спектакля.

Не все новации художника тогда могли быть перенесены на реальную сцену. Так, сам Рейнхардт говорил, что цвет «воспаленных десен» могут воспроизвести удачно подобранные обои. Позже художники будут выражать катаклизмы души персонажей при помощи абстрактной живописной массы. Спазмы формы не позволял передать и традиционный павильон – деформация среды станет возможной в эпоху

зрелого экспрессионизма, но Мунк предсказал и это в 1906 г.

В России проблема создания психологической декорации, способной выразить вместе с актером движение души, в первую очередь стояла перед Художественным театром. Разрыв между жизнеподобной средой и одухотворенностью актерской игры был очевиден. Это понимал и сам К.С. Станиславский: «внешняя сторона спектаклей, которые я режиссировал, оставалась все более и более в загоне»⁷. Экспрессионизм как новое понимание сценической среды входит в МХТ не через павильонную декорацию натурализма, как это было у Рейнхардта, а с другой стороны – через символизм.

В «Жизни человека» Л.Н. Андреева (1907) экспрессионистические мотивы обнажали трагический смысл, скрытый за повседневным течением жизни. Станиславский и художник спектакля В.Е. Егоров сделали черный бархат единой средой спектакля, охватывавшей все пространство сцены и воплощавшей абстрактность и безграничность мироздания. Веревоочные контуры интерьеров и костюмов стали символом эпизодичности, бессмысленности

человеческой жизни перед лицом бездонного космоса. Дематериализованный предметный мир и черная символистская среда, кажется, были далеки от субъективизма и индивидуализма нового стиля. Но экспрессионизм все-таки вторгается на территорию символизма. Образы гостей на балу были доведены художником до гротеска. Их фигуры нарочито деформированы, лица уподоблены карикатурным маскам. Вне сомнения, эти жутковатые марионетки внесли бы резкий диссонанс в атмосферу сцены бала, но Станиславский эту искажающую пластику не принял. В дневнике репетиций он записывает: «Зады и толщинки дам решено уничтожить. Фраки и гримы тоже сделать тоньше и менее карикатурными»⁸. В последней сцене Андреев отходит от роли наблюдателя и показывает мир как отражение смятенной души Человека. На переключение пьесы в другой стиливой

регистр обратил внимание критик С. Глаголь: «Но когда куклы на сцене вдруг превращаются у автора в настоящих людей, страдающих всею сложностью их души, где стиль для изображения?»⁹. Этим стилем был пока не заявивший о себе экспрессионизм.

Последняя сцена спектакля воплощала бред агонизирующего Человека, умирающего в кабаке в окружении толпы пьяниц и прочего «бесконечного разнообразия отвратительного и ужасного»¹⁰. В эскизе декорации кабака Егоров не изменяет орнаментальному принципу модерна, принятому в предыдущих сценах. Здесь предметом орнамента становятся ряды бутылок, занимающих всю заднюю стену. Но их мерный ритм художник взрывает резкой диагональю красной лестницы, взвихренными линиями черных и красных пунктиров, деформированными фигурами пьяниц с красными, желтыми и зелеными лицами.



В. Егоров. Эскиз декорации к спектаклю «Miserere». МХТ. 1910

Пространство финальной сцены максимально динамизировалось: люди, лестница, столы то исчезали, то вновь появлялись из мрака. Старухи-парки жутко и гротескно деформировались – увеличивались в размерах, уплощались, являлись лишь фрагментами тел, взлетали под самые колосники. Лихорадочная взвинченность последней картины, ее фантазмагоричность насыщала символистские сукна иными смыслами и формами. Как у Мунка – павильон, так у Егорова – отвлеченная пластика сукон, завибрировали человеческими эмоциями.

В 1910 г. Егоров в спектакле МХТ «*Miserere*» по пьесе С.С. Юшкевича предлагает создать психологическую среду в традиционной павильонной декорации. Очевидно к такому решению художника подталкивала сама драма. Действие происходило в еврейском квартале городка в черте оседлости, где молодежь лучшим и единственным выходом в жизни считала самоубийство. Любовь и смерть, свадьба и похороны, безрадостный повседневный быт, кабак, кладбище – все говорило о жестокости и бессмысленности жизни.

В эскизах к спектаклю Егоров создает остропсихологические образы, в которых окружающий мир предстает как перевоплощение усталых и отчаявшихся душ героев пьесы. В «*Miserere*» психологический экспрессионизм находит новые средства выразительности в стремлении придать драматизм декорационной среде. Неотвратимость судьбы звучала в эскизе «Двор еврейского квартала». Его композиция подчеркнута фрагментарна, но это не импрессионистическая кадрированность симовских декораций, а резко уменьшенное пространство, где страсти сгущены до предела, до предчувствия взрыва. Острые и динамичные ракурсы эскиза вырывают из композиции архитектурные фрагменты, утрируя и искажая их формы. Балкон с гиперболизированными балясинами и резким силуэтом поражает угрожающей выразительностью. Он словно толкает человека в черную

подворотню, а из нее лишь один путь – к дому гробовщика. Эта, казалось бы, экстерьерная декорация превращена художником в замкнутую, безвоздушную среду, из которой просто не может быть выхода. Важнейшим средством выразительности во всех эскизах к «*Miserere*» является живописная экспрессия стен. Теперь поверхности стен дома или интерьера привлечены к коллективному сотворчеству в создании образа спектакля. По замыслу Егорова стены должен лепить не бутафор, но писать художник. В стенах дома в эскизе «Двор» и в интерьере «Погребка дяди Лейзера» была заключена драма, они словно впитали всю тоску героев пьесы и стали пульсирующей, подвижной материей спектакля. Но однажды Егоров заставляет эту среду вздрогнуть. В эскизе «Пивная» невероятно яркие желто-синие орнаментальные обои представляли цветовым спазмом, еще резче заостря драматизм среды.

Декорация «Двор» в спектакле Художественного театра не была осуществлена. На сцене параллельно линии рамп был поставлен безликий, чистенький белый домик, к конфликту пьесы не имевший никакого отношения. В сцене «Погребка» эскиз был воспроизведен, но драматически сжатое пространство было увеличено на все зеркало сцены, деформированные линии арок аккуратно выпрямлены, чувство одиночества и неприютности исчезло. Видимо, режиссер спектакля В.И. Немирович-Данченко был еще не готов к заряженной эмоциями декорации, хотя именно он был инициатором репертуара с экспрессионистическим уклоном. Однако спустя три года в работе на «Бесах» Ф.М. Достоевского, художник М.В. Добужинский обнаружил те же тенденции, что появились в «*Miserere*» у Егорова, и Немирович-Данченко к ним уже будет готов.

После успеха сдержанного и сосредоточенного декорационного решения «Братьев Карамазовых», приглашение Добужинского оформить «Николая Ставрогина» (так называлась инсценировка «Бесов» в МХТ)

казалось естественным. Сложнее объяснить внутренние связи между «Карамазовыми» и стильными декорациями художника к «Месяцу в деревне» (1909). Вероятно, Немемирович-Данченко сумел почувствовать, что декоративность тургеневского спектакля пронизана тонкими психологическими токами. Что у декорации есть чувство и оно едино с чувствами актеров. По словам С.М. Волконского тургеневские образы удивительно соединились с актерами и «все вместе сливаются в Добужинском»¹¹. Особенно психологичен павильон 3-го действия, где художник выразил эмоции и переживания тургеневских женщин угловой композицией, тревожным цветовым решением зеленых стен и малиновых штор, а также несколько взвинченной декоративностью обстановки. Это решение показало, что живописная декорация может быть средой, причем ее изобразительность способна и на отражение движений души человека. Но все же именно Достоевский развернул художника от мирискуснической стилизации к драматической напряженности экспрессионизма: «Все было подчинено созданию среды, развернутой, как драматическое действие»¹².

Декорации Добужинского поставили художника рядом с актером в постижении глубин образов Достоевского, смогли напитать объективность сценической среды обостренной субъективностью, сделать зримыми всю остроту и необъяснимость душевных переживаний.

Сосредоточение на чувствах героев отвело «необъятное целое», бывшее столь важным в «Карамазовых», но какой-то отзвук разомкнутого пространства фонов символистской декорации у Добужинского чувствуется в приоритете плоскости. При этом художник заинтересованно относится к проявлению видимой реальности и не боится изображать места действия, только изолирует их от повествовательности, историзма, конкретностей предметного мира. Каждое место действия подается крупным

планом, резким фрагментом, вырванным из реальности. Такой необычный для сцены прием критики назвали «кинематографическим». Эти оборванные, асимметричные композиции отторгали действие от земного притяжения обыденности и строили кризисное пространство Достоевского. Строительным материалом Добужинский определил плоскость, но не символистски абстрактную, а вполне овеществленную.

В картине «У паперти» это была белая церковная стена, в интерьерах – оголенные стены, в сцене «На мосту» – стена дождя, а в «Пожаре» – стена дыма и огня. Художник разработал целую ритмическую партитуру становления драматизма в декорации: от статики к внутреннему движению и, наконец, к обостренной экспрессивности плоскостей. В первых сценах спектакля – выход из собора и гостиная Варвары Петровны – стены развернуты на зрителя спокойно-фронтально. В интерьерах, начиная с каморки Шатова и заканчивая мансардой, где покончил с собой Ставрогин, плоскости стен разворачиваются на зрителя, резко сталкиваются, образуя угол, символизирующий боль и безысходность. Одни «углы» художник уменьшает при помощи полумрака, другие неестественно увеличивает в высоту. Их смещенные пропорции стирали границу между реальным и иррациональным.

Не только архитектура декораций раскрывала смысл душевной смуты героев Достоевского, в унисон с ней и живопись пыталась наделить безжизненный мир обостренными человеческими чувствами. Очистив стены от конкретных знаков места действия, Добужинский ввергает их оголенные поля метафизике внутреннего мира героев спектакля. В эскизе «Скворешники» трагический угол вытянут вверх несоразмерно человеческим пропорциям. Его стены напряжены одушевленной вибрацией серого цвета, поверх которого колеблются хрупкие вертикали штрихов, подобно струям дождя. В этом нежилом интерьере реально только окно –



В. Коленда. Эскиз декорации к спектаклю
«В городе». Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1906

единственный прорыв вовне. Весь остальной предметный мир ирреален: одинаково призрачны силуэт двери и ниша, мебель в чехлах, лишенная своей формы. Здесь все словно растворено в серой субстанции живописи, все нерасчленимо, все – неотвратимость судьбы. И даже фигура Ставрогина почти поглощается метафизической живописной средой. Чувственность жизни только в цветовой дерзости красно-зеленого силуэта Лизы, именно она пойдет на встречу полыхающему пожару за окном и останется там навсегда.

Добужинский парадоксальным образом соединил в одной декорации все существующие (чаще совершенно автономно) формы сценической среды – символистскую плоскостность, подлинные бытовые реалии, экспрессионистический надлом. Но во всех картинах – и интерьерных, и

«на воздухе» среда плотно обнимала человека, замыкая в своих пределах.

У В.Э. Мейерхольда был свой особый взгляд на декорацию среды. Если экспрессионизму была близка замкнутая среда, пронизанная психологической напряженностью, то Мейерхольд пытается прорвать ее границы и сделать ставку на пространство как мощный инструмент новой образности. Правда, то окружающее среду пространство, в котором есть реалии жизни – деревья, небо, знакомые виды из окна, – режиссера-новатора не интересовало. Ему необходимо было беспредметное пространство, которое окружит предметную среду и будет с ней в пластическом конфликте. Символистские сукна и бытовой павильон вполне вписывались в такую задачу. Впоследствии Немирович-Данченко тоже соединит эти два типа среды, но если для него это будет только возможностью воплотить на сцене Достоевского, то для Мейерхольда это станет началом поступательного движения к обретению на сцене живого пространства.

Впервые такую модель Мейерхольд осуществил в спектакле «В городе» С.С. Юшкевича (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1906). На смену замкнутому в себе быту режиссер предлагает новую систему пространственных связей – человек в соотношении с окружающим миром. Физическая среда жизни человека сжимается и уже не занимает всю сцену. Художник спектакля В.К. Коленда, исполнявший замысел Мейерхольда, с некой долей иронии описывал то, что осталось от традиционного павильона: «Декорация свелась к косо поставленной (относительно рамп) стене с окнами»¹³. Так внешняя абстрагированная среда серых суконов ломала привычные формы павильона, поглощала вещный мир и даже перетягивала к себе людей («все выбегают за пределы декораций и жмутся к сукнам»¹⁴).

В «Балаганчике» А.А. Блока (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1906) Мейерхольд и художник Н.Н. Сапунов также обнимают павиль-

он внешним миром, обозначенным синими холстами. Изменился не только цвет, но и сама мотивировка этой среды. Она потеряла многозначительность символизма и обрела чистую условность, сторонящуюся каких бы то ни было толкований. Еще один важный шаг к переформатированию образной среды в пространство, которое можно лепить и строить, «как скульптуру и архитектуру»¹⁵. А павильон, напротив, вернул былую трехстенную устойчивость, только перестал быть фрагментом жизни и стал, по словам Мейерхольда, «театриком». Это уже не экспрессионистический путь к пересозданию среды, это путь к ее свержению.

Постановка «Жизни человека» Л.Н. Андреева (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1907), на первый взгляд, выглядела как жест в сторону экспрессионизма, но, в сущности, явилась продолжением целенаправленного движения Мейерхольда к условности. Режиссер сам придумал сценическое решение, но называть



В. Коленда. Эскиз декорации к спектаклю «Жизнь человека». Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1907

его декорацией категорически отказывался: «я для Вашей пьесы, – писал он Андрееву, – разбил вдребезги декорации»¹⁶. Полное освобождение от декорации у Мейерхольда произойдет позднее – в начале 20-х гг., когда он полностью расправится со сценической средой, но цель уже определена.

Иллюзию уничтожения декорации создавало пустынное пространство сцены, которое режиссер лепил при помощи света. Но у сценической пустоты были границы и для них пригодились серые символистские сукна, только на этот раз их задвинули в глубину, отняв определяющую роль в пространстве сцены, но их инфернальную сущность Мейерхольд сохранил.

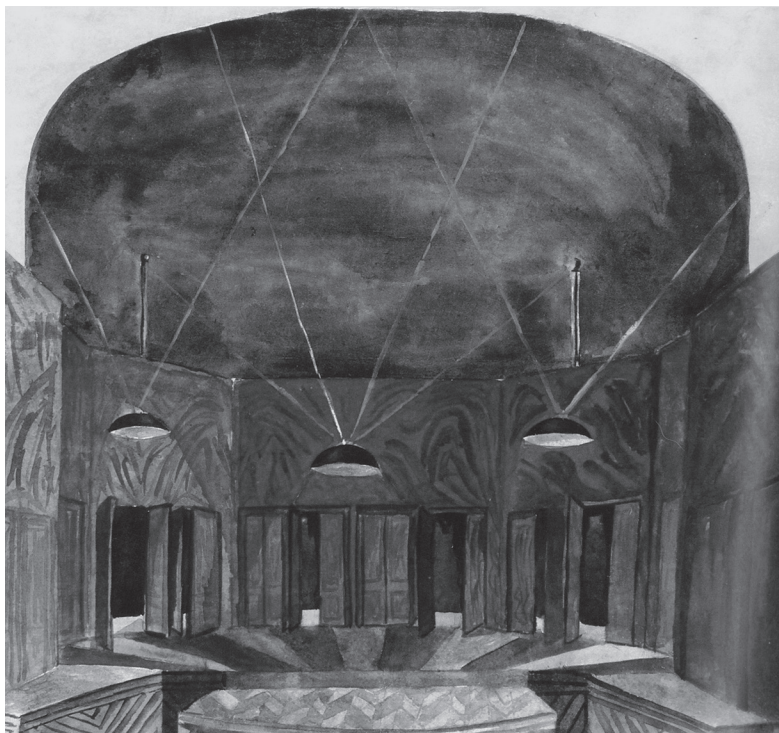
Из серой мглы луч света выхватывал фигуры людей, и свет был той малой человеческой средой, которую им давал постановщик. В сцене «Бал у Человека» среда внезапно разрастается, но принцип выхваченного из мрака фрагмента жизни, сохраняется. В решении «Бала» есть отзвук орнаментальности модерна, являвшимся основным приемом при постановке этой пьесы в МХТ. Все – и люди, и предметы подчинены форме круга – ковер на планшете, люстра в центре, круговая композиция колонн и нет ни человека, ни предмета, кто бы самовольно эту форму нарушил. Это под силу только экспрессионизму – колонны угрожающе вытянуты и выглядят фантастично, так как их высота, кажется, прорывает границу сцены, а еще в них есть какая-то невероятная сила притяжения – люди и мебель словно впаяны в эти злоеющие вертикали.

Экспрессионистический ход акцентирования одной «кричащей» детали режиссер переводит в прием полного изъятия этой детали из жизненной среды и помещения в абстрагированное пространство. Нет сомнения в том, что Мейерхольд в этих трех спектаклях пытается найти для среды условные формы, используя и модерн, и символизм, и экспрессионизм, отважно пересоздавая и переплетая их формы.

Театральный конструктивизм, создателем которого стал и Мейерхольд, от среды отрекается категорически. Конструктивизм отвергает массу, объем, статику, провозглашая пространство, обнаженность метода и прозрачность формы. Каркасная конструкция Л.С. Поповой к спектаклю Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (Театр актера, 1922) крепко стояла на планшете сцены, но ощущение легкости создавала необыкновенное. Впервые театральное пространство не упиралось в форму, а свободно протекало сквозь нее. Этому свободному пространству не нужен суконный периметр искусственного мира сцены, потому что оно – объективный мир и кирпичная стена сцены есть его вещное выражение. Этот мир «олицетворял собой нового человека, освободившегося... от власти косной неподвижной среды»¹⁷. По законам конструктивизма установка была абстрактной формой и утратила не только массу, но и любые связи с материальным миром. Пластическим языком новой декорации стали натуральные фактуры, и они также работали на чистоту беспредметной формы. Интересом к новой материальности, не привязанной к реальности, театральный конструктивизм обязан В.Е. Татлину. И подход к ней (материальности) был также татлиновский – никаких ассоциаций с предметной средой, просто восторг перед красотой дерева, металла, картона, холста. В спектаклях конструктивистов натуральные фактуры стали символом современности и театральной условности.

Живое безобразное пространство пришло на смену непредсказуемой среде, просчитанная конструкция изгнала подробности человеческой жизни, тотальная условность совершилась. История сценической среды завершена? Нет, законченная модель конструктивизма продержалась недолго. Сам Мейерхольд первым начал нарушать чистоту новой формы.

В живое пространство и аскетичные установки режиссер неожиданно вводит



В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Ревизор».
ГосТИМ. 1926

подлинные предметы, вырванные из контекста их естественной среды – грузовик в «Земле дыбом» (1923), подсвечники и посуда в «Доходном месте» (1923), развешанное на веревках белье в «Лесе» (1924). Изолировав предмет от присущей ему среды и поместив его в условное пространство, режиссер получает возможность иной, самой неожиданной интерпретации. Нет сомнения, за таким бесстрашным соединением условной декорации и подлинного предмета будущее – с середины XX в. и до нашего времени это является традиционным сценографическим приемом.

Проявив интерес к отдельно взятому предмету, Мейерхольд среду, разумеется, не реабилитировал. Это был путь к созданию новой формы сценической среды, предъявленный в 1926 г. в спектакле «Ревизор» Н.В. Гоголя. В нем режиссер дерзко вырывает из течения жизни уже не отдельный предмет, а целый интерьер. «Вырез» из прошлого композиционно напоминал павильон,

только лишенный футляра стен и расположенный на фурке, которая напоминала и греческую экиклему и отдельную игровую площадку. Фрагменты быта, разместившегося на этих подвижных площадках, режиссер гротескно сжимает, доводя концентрацию людей, их страстей, предметов до взрывоопасности. Ошеломляющее впечатление производило то, что эта съежившаяся, но детализированная и полная экспрессии среда была окружена недвижной пустотой.

Среда представляется уже не фрагментом жизни, а лишь фантомом, который может исчезнуть в любой момент, поглощенный пространством, лишенным человеческих реалий. Но и столь важную когда-то беспредельность пустоты Мейерхольд перекодирует, превращая пространство в образную среду. Да, кажется, что именно мрачная пустота давит на человеческий мир, сжимает его, но она все же не всемогуща – ей режиссер выстраивает предел.

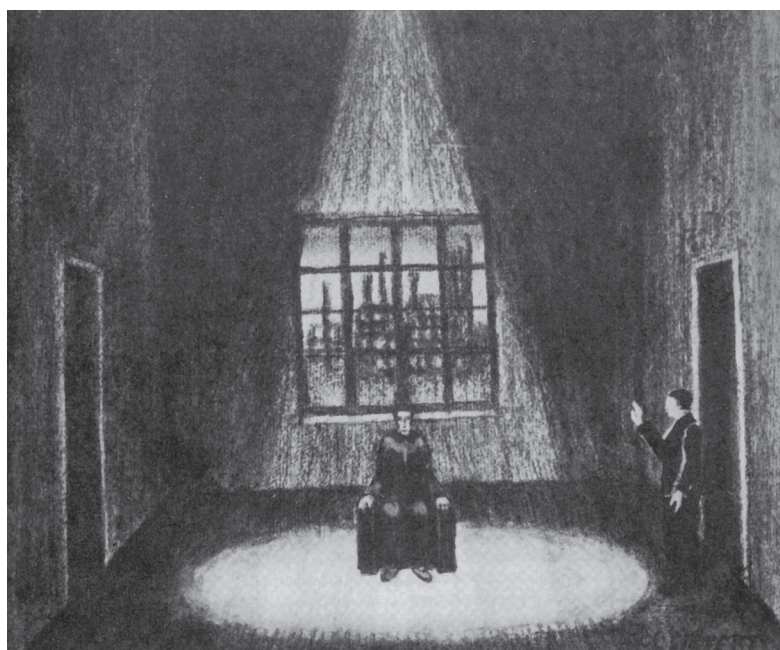
Ограничивает пространство и наделяет его смыслом: криволинейная стена красного дерева с прорезанными внизу дверями, обнимающая сцену. Безмолвная плоскость этой стены – уже не абстракция авангарда, в ней есть, конечно, флюиды символистской метафизики, но и в нее она полностью не вписывается. Это гоголевский мир, данный не повествовательным фрагментом, а лишь фактурой.

Красное дерево ампирной мебели режиссер превращает в образ времени. Чтобы изъять из гоголевского времени только фактуру и ее сделать образом всего спектакля, нужна была, разумеется, не только решительность, но и выучка авангарда. Так из интерпретации традиционной формы среды беспредметным искусством родилась новая декорация, названная во второй половине XX в. единой пластической средой. Художник этого времени В.Г. Серебровский считает, что «фактуру можно рассматривать уже не как атрибут, а как субстанцию, то есть как некую первородную пластическую среду, из которой впоследствии формируются те или иные образы, формы, предметы... Что такое

среда в реальной жизни и на сцене? Это фактурность пространства»¹⁸. Громкоголосая достоверная среда, безмолвная среда-символ, необъяснимое абстрактное пространство, соединенные волей Мейерхольда, в движении спектакля пересекаются, прорываясь друг в друга, чтобы воссоздать на сцене фантазмагорический мир Гоголя.



Л. Зиверт.
Эскиз декорации к
спектаклю «Сын».
Хофтеатр,
Мангейм. 1918



Л. Зиверт.
Эскиз декорации к
спектаклю «Сын».
Хофтеатр,
Мангейм. 1918



Э. Штерн.
Эскиз декорации к
спектаклю «Идиот».
Каммершпиле,
Берлин. 1917

На рубеже 1910–1920-х гг. тон в сценографии задавала не только конструктивистская декорация. Еще более активно начинает вторгаться в театр экспрессионизм, причем оставляя в прошлом психологические тонкости и выдвигая на первый план экзотические формы. И если экспрессионизм на раннем этапе интересовала сценическая среда, то сейчас он внедряется во все типы декораций, не исключая и конструкцию.

В 1914 г. накал экспрессионизма в постановке «Скверного анекдота» по Ф.М. Достоевскому (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский) продемонстрировал художник новой, авангардной генерации – Ю.П. Анненков. Диссонансы экспрессионизма оказались близки гротескной форме рассказа о статском советнике, попавшем на свадьбу своего подчиненного, напившемся там и грубо униженным гостями. Художник создает на сцене лихорадочную атмосферу, доводя гротеск Достоевского до кошмара, до шабаша ведьм на Брокене, как заметил один из рецензентов. Анненков подвергает мир такой беспощадной деформации, что все неподвижное оживает, начинает раскачиваться, образуя на сцене среду из-

ломанных форм, зигзагов, рваных ритмов. Художнику не удалось поразить зрителей еще одной своей новацией – он предлагал сделать движение декораций подлинным, чтобы она могла включиться в динамику действия вместе с актером. Но в небольшом театре машинного оборудования, способного осуществить этот новаторский план, не оказалось.

Послевоенная Германия стала центром второго пришествия экспрессионизма в сфере живописи, а для театра это была первая и очень мощная волна. Экспрессионистическая драматургия и появление беспредметного искусства позволили театральной декорации не «прятать» деформацию натуры в формах реального мира, а обращаться к условности, которая должна резко обнажить трагическую смятенность внутреннего мира человека.

Если Мейерхольд в поисках сценической условности боролся, прежде всего, с павильонной декорацией, то в немецком театре стены человеческой среды оказались необходимы, чтобы обратить их в проекцию внутреннего сознания. С одной стороны, художники окружающую среду воспроизводят, с другой – стремятся всеми силами ее преодолеть. Нет, не избавиться,



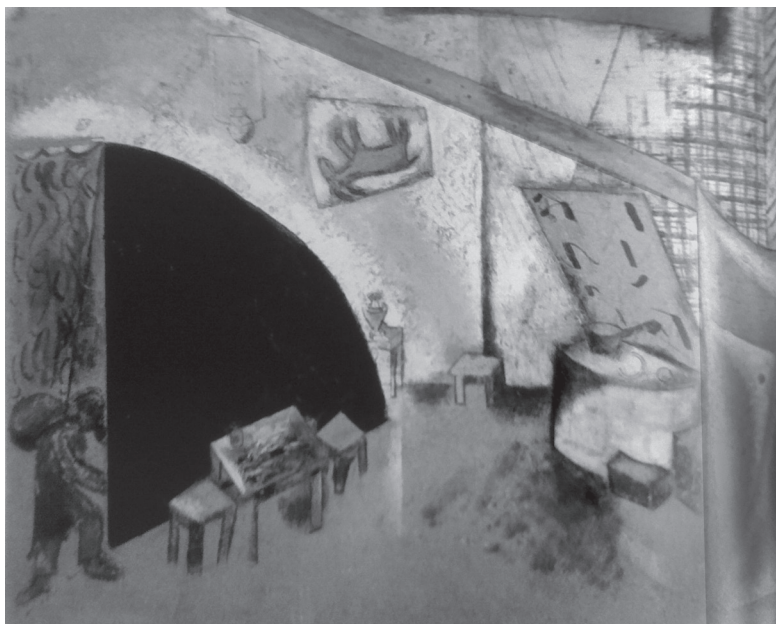
О. Рейгберт.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Барабаны в ночи».
Каммершпиле,
Мюнхен. 1922

а так встряхнуть, чтобы она исказилась, стала неузнаваемой и закричала на своем пластическом языке. Потому что теперь ее задача – не благостно кружить вокруг человека, а открывать тайны его исковерканной души. Популярным у немецких художников в этот период становится черный цвет – в него окрашены и стены интерьеров, и сукна; в нем художники, кроме выражения боли и отчаяния, находили возможность свести в единый, нерасчленимый образ внешний мир и среду человека. Черный цвет везде – в душе, в среде, в мире. Впрочем, подобная трактовка черного существовала и на раннем этапе экспрессионизма (декорации к постановкам «Жизни человека» в России), но в Германии она стала универсальной. Способ, как не потеряться человеку в крошечной тьме, также известен – луч света, наведенный на героя и символизирующий его одиночество.

В эскизе Л. Зиверта к «Сыну» В. Газенклевера (Хофтеатр, Мангейм, режиссер Р. Вайхерт, 1918) черный пустынный интерьер лишен предметного мира и деформирован непомерной высотой стен без потолка. Герой, сидящий в центре луча, неподвижен, холоден – все его чувства художник

передал черной среде. Но все же знак реальности в эскизе присутствует – за спиной героя в графичной плоскости окна есть свет и жизнь, правда, сугубо промышленная – завод с трубами. А в эскизе Э. Штерна к «Нищему» Р. Зорге (Каммершпиле, Берлин, режиссер М. Рейнхардт, 1917) нет ни знака внешнего мира – искривленные контуры окон вписаны в черноту стен и оказываются единой и непреодолимой средой безнадежности.

Часто экспрессионистическая декорация превращает и город в ближнюю среду, агрессивно наступающую на человека и сжимающую в своих тисках. Художник О. Рейгберт в эскизе к спектаклю «Барабаны в ночи» Б. Брехта (Каммершпиле, Мюнхен, режиссер О. Фалькенберг, 1922) человека уподобил предмету – он так же силуэтен и невесом, как стены домов, так же содрогается, как уличные фонари и так же неприкаян, как стиснутая, лишенная неба среда. В другой постановке той же пьесы Л. Зиверт (Штедтише Бюнен, Франкфурт-на-Майне, режиссер Р. Вайхерт, 1923) в тесной интерьерной декорации заменяет стены комнаты на стены домов, причем угрожающе их наклоняет, а в узком проеме между ними помещает среду жизни – окно с белыми



М. Шагал.
Эскиз декорации
«Мазлтов»
к спектаклю «Вечер
Шолом-Алейхема».
ГОСЕТ. 1920

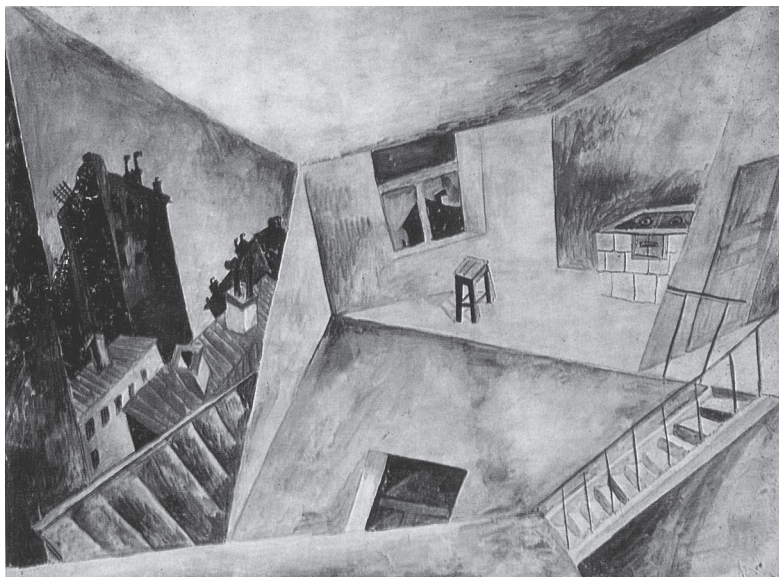
шторами, стол со скатертью, диван. Это уже непримиримое и, конечно, неравное столкновение внешнего и внутреннего мира.

Московские театры начала 20-х гг. увлечены конструктивизмом и стремятся оставить в прошлом, как декорацию среды, так и живопись на сцене. Несмотря на это М.З. Шагал, Н.И. Альтман, И.М. Рабинович идут против течения и делают декорации, в которых среда создается исключительно при помощи живописи.

Шагал был первым художником, приглашенным в открытый в 1921 г. Камерный еврейский театр (ГОСЕТ) для оформления спектакля «Вечер Шолом-Алейхема» (режиссер и руководитель театра А.М. Грановский). Его задача была очевидна – создать образ своего народа, показать жизнь в черте оседлости, используя народные традиции примитива и внести в спектакль неуловимую поэзию, которая была свойственна живописи художника. В эскизе «Мазлтов», изображающем кухню, у каждого предмета свой, остроиндивидуальный ракурс, своя особая экспрессия и даже картина, висящая на

стене, перевернута верх ногами. Каждый предмет наделен какой-то своей тайной жизнью, привести их к единству способна лишь вибрирующая живописная материя, захватывающая и стены, и пол. Вся среда пронизана любовью и нежностью, только черный арочный проем, как тревожное напоминание о драматизме жизни. Психологизм среды тонкий, экспрессионизм не надрывный – но это живопись. И как ее перевести на сцену, и есть ли там место актеру? По воспоминаниям А.М. Эфроса и самого Шагала художник работал декорацию, как картину, расписывая не только предметы, но и костюмы, и самих артистов, чтобы не оставить без живописной материи ни один сантиметр сценической среды. «Написанные вещи контрастировали с вещами реальными. Шагал ненавидел их, как незаконных нарушителей его космоса и яростно выкидывал со сцены, столь же яростно он закрашивал, можно сказать, залеплял краской тот минимум предметов, без которого нельзя было обойтись»¹⁹.

Декорация среды появилась в XIX в. как яростный противник живописи, и даже



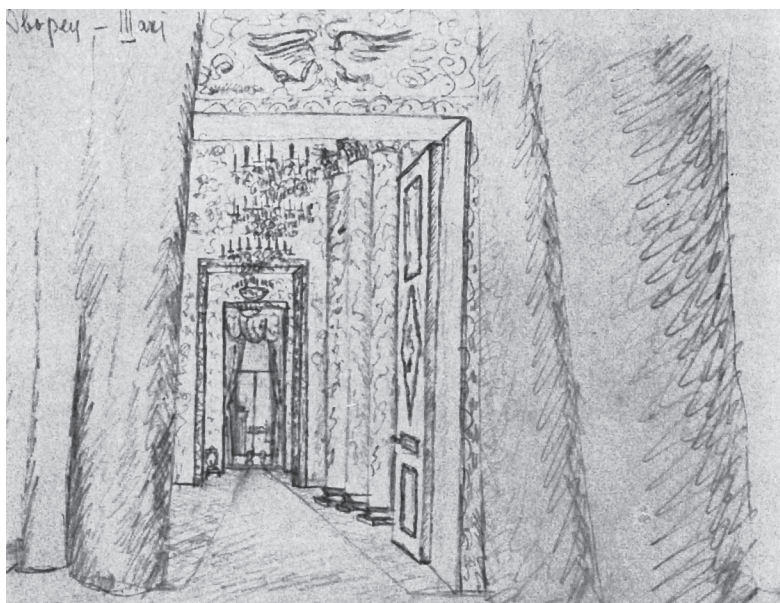
В. Дмитриев.
Эскиз декорации к
спектаклю «Эуген
Несчастный».
Акдрама. 1923

В. Дмитриев.
Эскиз декорации к
спектаклю «Три
сестры». МХАТ. 1940



знаменитый спектакль «Николай Ставрогин» Добужинского был решен как «полудекорации, полусукна»²⁰. В XX в. наслаивание и смешение противоположностей – явление нормальное, и декорация-среда предоставила свои стены в полное распоряжение художнику, хотя такой театральный человек, как Эфрос, и пишет о захвате декорации живописью не без иронии.

Петроград в начале 1920-х гг. захватывает волна острого интереса к экспрессионизму, а немецкая драматургия пользуется огромной популярностью. Художники уже гораздо реже вкладывают сверхэмоции экспрессионизма в среду жизни. И страсти слишком бурные – в стенах не удержать, и конструктивизм предоставил художнику объемную установку, которую



В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Анна Каренина».
МХАТ. 1937

экспрессионизм пронизал судорогами и довольно быстро сделал своей. И все же экспрессионизм от среды полностью не отрывается.

Декорация В.В. Дмитриева к одной из картин спектакля «Эуген Несчастный» Э. Толлера (Акдрама, режиссер С.Э. Радлов, 1923)²¹ интересна особым характером интерпретации экспрессионизма художником, сыгравшим огромную роль в дальнейшем развитии сценической среды. Резкость и даже экзотичность форм декорации сближает Дмитриева с немецкими мастерами. Дом и город за окном вернувшегося с войны Эугена разламываются на куски, как будто после взрыва. Причем, у каждого фрагмента свой ракурс, своя безумная энергия, поэтому нормальное взаимодействие невозможно, они вонзаются друг в друга углами, диагоналями, ломаными линиями. Но не только разрывами плоскостей передает художник душевную смуту, оголенные стены он также наделяет обостренными чувствами. Человечивает голые стены отрешенная от реальности метафизическая живописная материя, и именно ее содрогания являют

портрет ранимой души героя. А экзотический разлом форм – это неотвратимость судьбы.

В трагическую однозначность экспрессионизма Дмитриев вносит человеческий трепет, необъяснимое таинство жизни. Вносит в агрессивность современного экспрессионизма психологические тонкости его раннего этапа, то, что когда-то так поразило в декорациях Добужинского к «Бесам».

Решительный поворот Дмитриева к психологической среде происходит в начале 30-х гг., когда он начинает делать спектакли в Художественном театре. Радикальные приемы сценографии 20-х гг. МХАТ обошли стороной. Декорация среды вновь восстанавливает свои права. Но среда – это не только натуралистический павильон, хотя в начале 30-х еще выпускает спектакли В.А. Симов. За два десятилетия нового века декорация среды никогда не стояла на месте, она использовала языки многих стилистических направлений, создавала новые формы, вырывалась из павильона и вновь к нему возвращалась, пыталась пробиться на территорию авангарда. Важно, что Дмитриев, прекрасно зная

подробности этих поисков, создавал свою, всегда пронизанную особым настроением среду. Дмитриев попробовал приспособить конструктивную симультанную установку Э. Пискатора и Т. Мюллера к постановкам русской классики – «Мертвых душ» Н.В. Гоголя (не осуществлена) и «Егора Булычова» А.М. Горького (1932). Продолжил традицию работы с сукнами в «Воскресении» по Л.Н. Толстому (1930). В спектакле «Анна Каренина» (1937) фактура синего бархата стала единой пластической средой спектакля – образом Петербурга. Но чаще художник обращался к живописной среде – он мог превратить стены тривиального павильона в напряженно вибрирующую материю, чтобы проявить, сделать зримыми человеческие чувства.

Лирический пластицизм форм предметного мира и живописная абстракция стен в декорациях Дмитриева слиты в единое, нерасчленимое целое. Он первым из театральных художников вывел декорацию к чеховским постановкам из точного и бесстрастного воспроизведения места действия в одухотворенную поэтическую среду, резонирующую с чувствами героев.

Дмитриев подвел итог исканиям сценической среды, представив в спектаклях 30–40-х гг. все ее возможные формы. Художники второй половины XX в. создадут свою формулу среды, в большей степени обращаясь к условному искусству, но и прошлое не отринут.

1 Подробно об эволюции сценической среды в натуралистическом и символистском театре см. в моей статье «Сценическая среда. От быта к абстракции». // Вопросы театра. М., 2008. № 3–4. С. 130–151.

2 Ван Гог. Письма. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 391 (письмо 333).

3 *Бабле Дени*. Театр. Энциклопедия экспрессионизма. Ред. Л. Ришар. М.: Республика, 2003. С. 264.

4 Там же.

5 *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Ибсен. М.: Наука, 1979. С. 190.

6 *Stern E.* Bühnenbilder bei M. Reinhardt. Цит. по: *Бояджиева Л.* «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта. // Вопросы театрального искусства. М.: ГИТИС, 1975. С. 418.

7 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 328.

8 Дневник занятий (репетиций). Сезон 1907–1908 гг. Запись от 20 ноября 1907 г. // Музей МХАТ (РИ № 184).

9 *Глаголь С.* «Жизнь человека». Художественный театр. // Час. М., 14.XII. 1907. С. 4.

10 *Ремарка Л.* Андреева к последней сцене пьесы «Жизнь человека».

11 *Волконский С.* Художественные отклики. СПб.: Аполлон, 1912. С. 86.

12 *Струтинская Е.И.* Искания художников театра. Петербург–Петроград–Ленинград 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998. С. 112.

13 Цит. по: *Рудницкий К.Л.* В театре на Офи-

церской. Творческое наследие Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 152.

14 *Азов В.* Театр Комиссаржевской. «В городе» С. Юшкевича. // Речь. СПб., 15.XI. 1906. С. 4

15 «В режиссере должны творить скульптор и архитектор», – писал Мейерхольд в статье «К постановке “Тристана и Изольды” в Мариинском театре». См.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. М.: Искусство, 1968. С. 155.

16 *Мейерхольд В.Э.* Переписка. М.: Искусство, 1976. С. 82.

17 *Алперс Б.* Театр социальной маски. М.: ГИХЛ, 1931. С. 28.

18 *Серебровский В.* Сценическое время и среда. // Художник, сцена среда. Сб. ст. сост. Е.Б. Ракина. 1978. С. 47.

19 *Эфрос А.* Художники театра Грановского. // Искусство. М., 1928. № 1–2. С. 63.

20 *Дмитриев В.* Работа художника. // Советские художники театра и кино 76. Сб. ст. сост. Е.Б. Ракина. М.: Советский художник, 1978. С. 194.

21 Декорации всего спектакля подробно описаны Е.И. Струтинской в указ. соч. С. 174–179.