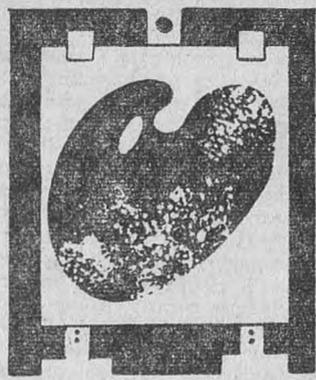


ТЕАТР БЕЗ АКТЕРОВ



СРЕДИ многих выставок работ театральных художников, которые устраиваются в разных городах страны и привлекают к себе все больший интерес зрителей, выставка четырех рижских сценографов занимает особое место. По своему значению она выходит за республиканские рамки и является событием всесоюзного масштаба.

Прежде всего необходимо отметить удачно найденную форму экспозиции. Обычно наши театральные выставки организованы по типу общих выставок изобразительного искусства: висят эскизы, стоят некоторые макеты. И те и другие показывают пластический образ спектакля статично, вне связи с развитием сценического действия. А между тем именно тесная и неразрывная взаимосвязь художника с режиссером, с актером все больше и больше становится одной из главных черт поэтики современного театра. Выставка рижских сценографов стала первым в нашей стране шагом в поисках новых путей экспозиционного показа работ театральных художников.

Под кирпичными сводами подземелья бывшего старинного замка был разыгран театр без актеров. Хотя и здесь основными экспонатами оставались по-прежнему эскизы и макеты, но выраженная в них пластическая идея была подана театрально. Стена потеряла определяющее значение главного элемента выставочного помещения. Художники стремились раскрыть свое искусство в экспозиции, основанной на использовании сугубо сценических средств выразительности: пространства и света, призванного и в выставочных условиях выявлять пластическую форму, так или иначе ее преобразовывать, ставить акценты, создавать драматическое напряжение и т. д. Развитие образа спектакля раскрывалось в фотографиях, в сложной динамически меняющейся форме макета И. Блумберга. А открывали выставку костюмы на манекенах — эти произведения искусства А. Фрейберга, представленные в их сценической подлинности, можно было изучать не только на глаз, но и на ощупь.

Но, безусловно, главное достоинство выставки — это ее высокий общий художественный уровень. Здесь представлено все самое лучшее, чем обладает сегодня латвийская сценография и что определяет ее положение как одной из ведущих национальных школ в советской сценографии. М. Китаев, Г. Земгал, А. Фрейберг, И. Блумберг — это художники очень несхожих творческих индивидуальностей. Их несхожесть создает ту широту и многообразие поисков, которая служит залогом дальнейшего

плодотворного развития латвийской сценографии и ее способности раскрывать самые различные стороны реальной действительности.

Если считать, что генеральным направлением современной советской сценографии являются поиски новых форм сценического реализма, то в латвийском театре наиболее ярко и последовательно это направление представляет М. Китаев. В его лучших работах происходит синтез жизненного и театрального, существо которого заключается в том, что театральное не соединяется с достоверностью, а извлекается из нее. На сцену в эстетически новом качестве пришла предметность, подлинные вещи и фактуры, взятые непосредственно в реальной действительности и сохраняющие ее аромат. Эти вещи и фактуры формируют обобщенный театральный образ, пластически выявляя скрытую внутреннюю сущность среды в ее взаимоотношении с человеком — героем спектакля.

В каждой постановке Китаев ищет свое, присущее только данному произведению, пластическое решение проблемы «человек и среда». Вертикальная композиция «Преступления и наказания» — лабиринт грязных лестниц, тесных площадок, захламленность старой обломанной мебели, вещами создают образ хаоса, беспросветной нищеты, духовной безысходности. А в «Брате Алеше» художник вместе с режиссером А. Шапиро находит принципиально иное решение темы Достоевского: здесь все, что относится к быту герою, показано в лаконичных, точных фрагментах на заднем плане, откуда действие выкачивается, выдвигается в обобщенное пространство, форма которого напоминает гигантский черный рупор, обращенный ратрубом в зрительный зал.

Неустойчивый, раздробленный мир чеховского «Вишневого сада», составленный из остатков уходящей жизни, иронически-печально снисвированный полосатыми вишневыми обоями с графическими цветами, являющимися и фоном сцены, и ее полом и покрывающими всю мебель — этот мир возник сквозь вибрирующей кристаллический воздух сценического пространства. А в «Дачниках» Китаев по-горьковски резок и публицистически определен в решении центральной темы спектакля: перед зрителями предстали деревья, варварски обрубленные не только сверху, но и снизу, висящие в воздухе, лишенные корней.

Художником совсем иного склада является Г. Земгал. Он исповедует принципы живописной декорации — исповедует убежденно и последовательно, несмотря на то, что в современной сценографии сегодня преобладают иные тенденции. Верность своему творческому кредо вызывает особое уважение.

Лучшие эскизы Земгала привлекают тонкой живописностью. В них он раскрывается

как художник, мыслящий в сложных, обобщенных сценических образах. Ему видится лестница, поднимающаяся в облако, и стоящий прямо на земле костюм — эскиз «Ляли-ом» Ф. Мольнара. Впечатляющий трагедийно-монументальный образ с обхватывающей пространство рваной железной формой, с перемещающимися символическими золотыми шпильками, образ, деформированно отраженный в зеркалах, создал художник в макете к «Лорензачо» А. де Мюссе. Красивы эскизы к «Санта Крису» М. Фриша и «Бескрылым птицам» В. Лациса. Однако зрителям спектаклей Земгала всего этого не увидят или увидят в весьма измененном виде. Здесь возникает главная проблема творчества художника — проблема воплощения его замысла на сцене. Актуальной задачей являются поиски способов органичного слияния сочиняемых Земгалом живописных образов с реальным спектаклем. То, что такое слияние возможно, доказывает спектакль «Значит, живи!» К. Сая, где художник выстроил сложный декоративный образ, рассчитанный на полифонически разворачивающееся действие.

Если Земгал ищет по преимуществу живописные решения образа сценической среды, то А. Фрейберг, каким мы его увидели на данной выставке, показал себя великолепным архитектором сценического пространства. Он виртуозно владеет всеми выразительными средствами современной сценографии. В «Ричарде III» тяжелые железные листы нависали над головами героев, опускались на пол и создавали кучу металла, наконец, закрывали сцену как своего рода занавес. Из глубины сцены в соответствующие моменты выезжали три деревянные площадки — по отдельности или все вместе. В сопоставлении фактур дерева и металла, в столкновении их движения — по вертикали и по горизонтали — создавался пластический образ трагедии. В «Стеклянном зверинце» Т. Уильямса среду формировала композиция из решетчатых клетушек, а в опере «Порги и Бесс» Дж. Гершвина действие, по замыслу художника, должно разворачиваться на железных лестницах, площадках, мостиках, на ржавой лестничной клетке, встроены на разных планах сцены между ребристыми обтекаемыми вертикальными плоскостями, — решение для оперного театра необычное по своей новизне.

Артистизм и непосредственность творчества Фрейберга, характер его сценического мышления, при котором наисовременнейшие приемы решения пространства сочетаются с удивительным чувством исторического костюма, с тонким пониманием подлинного народного искусства, что волнующе раскрылось в совместной с режиссером М. Кимеле постановке «Вороненка» Я. Райниса, — все это делает Фрейберга декоратором нового типа. Дальнейшая судьба его искусства во многом зависит от того, встретит ли художник сво-

его режиссера-единомышленника, который в условиях постоянного творческого сотрудничества сможет в полной мере сценически использовать его богатые творческие возможности.

В этом смысле более удачно складывается начало творческой жизни самого молодого участника выставки И. Блумберга. Он нашел творчески близкого режиссера П. Петерсона, в сотрудничестве с которым создал интереснейший, имеющий во многом принципиальное значение спектакль «Играй, музыкант!», заслуживающий специального разговора. Кроме этого спектакля, Блумберг представил макеты к «Чудакам» М. Горького, «Ночи игуаны» Т. Уильямса и «Мухом» Ж.-П. Сартра, в которых продемонстрировал свою способность извлекать из пьесы самое ее существо и выражать его в пластической формуле. Отсекая все, что, по его мнению, не имеет отношения к главной, коренной идее спектакля, Блумберг берет эту идею в очищенном виде и материализует в сценическом образе. В «Чудаках» драматическая напряженность человеческих отношений, их предельное обострение выражены в образе странного сада из обнаженных, спутавшихся, «переплетенных между собой красных линий, тревожно фосфоресцирующих в ночной сцене. Запутавшийся в жизни, потерявший себя герой «Ночи игуаны» оказывается в душной атмосфере джунглей, свисающих лиан, ниток, веревок, а под ногами у него бесконечные кочки, бугры, ямы, в которых он вязнет, как в болоте, о которые спотыкается, преодолевает, падает...

Блумберг ищет свои пути к сочинению активно действенной сценографии. Таким спектаклем стала постановка «Жаңы д'Арк» А. Упита, пластический образ которой — такой, каким он был задуман художником — стал одной из самых заметных удач современной советской сценографии. Новая работа Блумберга — макет «Мухи» является следующим шагом в этом направлении. Сочиненная художником пластическая форма раскрывается в движении, она живет, дышит, как реальное существо, на наших глазах фантазмагорически, по частям, вырастает, пре-

вращается в страшную летучую мышь — олицетворение фашизма, затем начинает постепенно спадать, терять свои очертания, никнуть на пол, и когда, казалось бы, это гадливое существо полностью испустило дух и распласталось на полу, вдруг вновь начинают, вздрагивая и дергаясь, вырастать какие-то его части... Этот созданный художником образ огромной трагедийной силы ждет своего сценического воплощения.

Активизация роли сценической среды является отражением общих процессов развития современного театра. Она вызвана усилением субъективного начала в современном сценическом искусстве, тяготением к обобщенному философскому осмыслению жизни, к лирическим формам ее исследования и в тоже время к публицистичности. То, что эта тенденция столь интересно и своеобразно проявляется в работах художников латвийского театра, есть доказательство силы национальной школы сценографии.

Тем более парадоксальным представляется то, что до сих пор латвийская сценография не имеет своей искусствоведческой литературы. Нет серьезных исследований, нет монографий о творчестве ведущих мастеров, нет даже альбомов, где были бы показаны лучшие работы. А между тем такие издания уже появились во многих республиках: в Эстонии, Литве, Грузии, Белоруссии, Украине, Киргизии. Думается, что данное положение должно быть изменено, и эскизы и макеты ведущих сценографов, представляющие ценность как произведения не только сугубо сценического искусства, но и искусства пластического, заслуживают того, чтобы быть зафиксированными и стать достоянием самого широкого читателя. Свообразным свидетельством эстетического воздействия искусства латвийских сценографов может служить симптоматичное признание, сделанное в книге записей одним из посетителей выставки: «А знаете? — придется и вправду начать ходить в театр!»

В. БЕРЕЗКИН,

кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института истории искусств Министерства культуры СССР

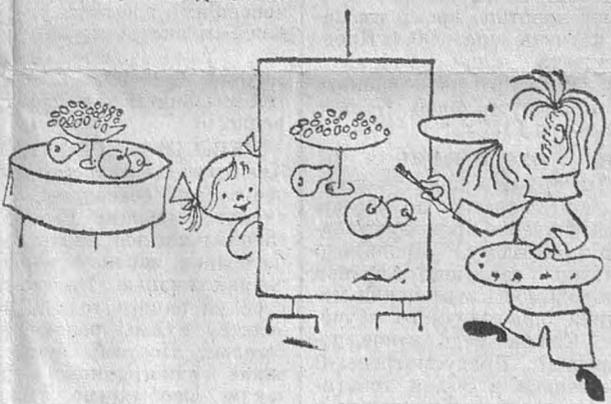
УЛЫБКА ХУДОЖНИКА

Без слов.



— Папа, тебя к телефону.

Рис. В. АРДАШЕВА



Советская молодежь г. Рига 18 АПР 1973