

ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ

СЦЕНОГРАФЫ «ЧИТАЮТ» М. ГОРЬКОГО

Оформление спектакля в современном театре — процесс сложный. Одной из самых существенных, определяющих сторон этого процесса является взаимодействие постановщиков с драматургом, чье произведение предстоит воплотить на сцене пластическими средствами. Театральный художник, мыслящий режиссерскими категориями, рассматривает пьесу с точки зрения ее тематической сути, основного конфликта, столкновения идей и характеров, он неизбежно вступает в свои, особые отношения с автором, находя образную систему, адекватную его мироощущению, его стилю, образному строю драматургического произведения. Такое взаимодействие дает широкие возможности для самых разнообразных пластических решений, самых неожиданных открытий, позволяет взглянуть на пьесу с самых различных сторон, находя в ней новые повороты и акценты.

Думается, в этой связи можно говорить об оформлении спектакля как о своеобразном сценикографическом исследовании его литературной первоосновы.

Существует богатая традиция сценической интерпретации художниками советского театра драматургии М. Горького. У ее истоков — декорационные решения В. Дмитриевым классических постановок 30-х годов — «Егор Булычев и другие» и «Враги». Сегодня происходит интереснейшее развитие этой традиции. Перед зрителями предстают самые разнообразные живописно-пластические версии сценической среды, в которой разворачивается действие и которая сама является образным воплощением существа проблематики спектакля. Необычайно широк диапазон этих версий: художники идут к Горькому своими путями, находя в пьесе близкие каждому из них мотивы.

Вот в какую среду поселил горьковских дачников художник Э. Кочергин (постановка Г. Товстоногова, БДТ имени М. Горького, 1976). Тонкие слои муара, волнообразно охватывая сценическое пространство, образуют его воздух, пронизанный солнцем. В шелковой фактуре художник выявил особую светоносность, акварельную прозрачность. В глубине просвечивают тающие дали, вторые, третьи, четвертые планы: раковина эстрады с полосатым лилово-золотым ар-

лекином и военный духовой оркестрик, белые стволы берез.

Точкой отсчета для такого пластического решения художнику послужили женские образы пьесы. Не случайно через весь спектакль лейтмотивом проходит музыкальная фраза печального вальса — темы Вари. Кочергин как бы воссоздает поэтическую среду духовной жизни прекрасных женщин, словно пришедших из мира чеховских «Трех сестер» и оказавшихся среди жалких и ничтожных мужчин — горьковских дачников.

Другой мотив, многообразно выражающий женскую тему спектакля, — кружева, легкие, тонкие, изысканные. Кружевные платья на хрупких фигурах героинь. Кружевные широкие копыльные шляпы и зонтики, абжур настольной лампы и т. д. Материал этот пластически сопоставляется с мотивом березы — мягко обволакивает карнизы из срубленных березовых стволов, образуя легкие занавески, плавные полукружия интермедийного занавеса.

Художник как бы подчеркивает: дачники заполняли чуждую им по духу, прекрасную среду. Овладевали прекрасными вещами той, уходящей жизни. Вырубали стройные березы, высвобождая пространство для своего животного существования.

В финальной сцене страсти достигает предельного накала — именно здесь произносятся все главные монологи, здесь обнажаются окончательное духовное убожество дачников, нелепость и пошлость их существования. И художник резко меняет пластическую среду — у нас на глазах нежно-зеленый муар превращается в мертвенные плотные обои, а воздушный, акварельно-прозрачный простор — в холодную пустоту, рождающую острое чувство одиночества.

Создавая сценическую среду спектакля «Дети солнца» (Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, режиссер А. Сагалькин, 1976), художник М. Китаев обратился к теме обреченности искусственного мира, в котором герой пьесы пытается укрыться, по словам Горького, «от нищенски серой обыденщины», а по сути — от реальной жизни народа. Этот мир словно соткан из тонкого и изысканного ажурного орнамента в стиле модерн, стиле,

намекающем на конкретную вещественную среду, которая составляла быт интеллигенции начала века, и одновременно создающем атмосферу безжизненной, рафинированной красоты.

Мертвая безжизненность красоты в мире «Детей солнца» подчеркивается контрастным мотивом живой природы, введенным художником в спектакль, но вынесенным как бы за пределы пространства протасовского дома. На авансцене растут живые розы. В процессе сценического действия за ними бережно ухаживают, пересаживают, поливают. Несколько бутонов срезала Лиза, и они оказывались в вазе — живые среди искусственной живописно-орнаментальной декоративности. Ощущение обреченности этой красоты возникало с первого же момента сценического действия и тревожно нарастало по мере его развития.

Тема обреченности стала определяющей и в сценографии С. Бархина к спектаклю «Васса Железнова» (ЦАТСа, режиссер А. Бурдонский, 1976). Только здесь она прозвучала совершенно по-иному — резко и трагедийно.

Васса в спектакле ЦАТСа — фигура иного, чем в прежних спектаклях, плана. Энергичная, образованная представительница российской буржуазии — не мелких хозяйчиков, а крупных предпринимателей. Режиссер и художник стремились как бы укрупнить образ героини, придать ему европейский масштаб. Дом Вассы Железновой предстал в виде роскошного, изысканного sklepa. При этом художник меньше всего стремился к символическому. Ощущение это возникало неизбежно: приземистые черные колонны, нависающий черный потолок, черный пол и стены, наконец, черные траурно-кисейные занавески.

После трагедийного великолепия душевного мира «Вассы Железновой» живописные декорации А. Васильева к «Врагам» (Театр на Малой Бронной, режиссер А. Дунаев, 1977) кажутся оптимистически мажорными. Изображая дом Бардиных, Васильев опять же взял за основу наиболее характерные для той эпохи архитектурные формы стиля модерн. Это точно соответствовало правде быта — именно такой дом построили для себя персонажи этого спектакля. Здесь они действительно жи-

ли. Однако смысл декорационного решения заключался в том, что Васильев всем строением своей сценической живописи как бы «отнимал» у Бардиных право ощущать себя владельцами своего дома.

Объективизируя таким образом стиль времени, Васильев выявляет в нем те художественные достоинства и ту красоту, которые в нем действительно имелись, были на какое-то время присвоены Бардиными, но после их изгнания в конце концов стали достоянием подлинных хозяев жизни. Художник резко меняет изобразительную манеру во второй части спектакля — холодный, пустынный, мрачный зал. Здесь, за длинным зеленым столом, судят рабочих. В финале же глухая задняя стена интерьера в одно мгновение исчезает, и перед зрителями внезапно возникает грандиозное панно: тысячелюбая лавина рабочей демонстрации; грозно надвигающейся на мир Бардиных. Этот изобразительный апофеоз, возмущающий, помимо всего прочего, и эффектом неожиданности, явился заключительным элементом многосоставной структуры сценографии Васильева. Все на первый взгляд несоединимые мотивы, были сведены художником в единую сценическую композицию, своеобразно сочетающую в себе и принципы современного искусства действенной сценографии, и виртуозное мастерство театральной живописи, и обязательную наивность народных картинок.

Представление о многообразии современных художественных версий горьковской драматургии было бы неполным без знакомства с работами В. Серебровского и Д. Боровского, сделанными для горьковских постановок за рубежом. Это «Яков Богомолов» (драматический театр, Магдебург, ГДР, режиссер В. Андреев, 1976) и «На дне» (национальный театр в Рейкьявике, Исландия, режиссер В. Стрижов, 1976).

Серебровский в «Якове Богомолове» предложил современный вариант «ожизненной» декорации. Он изобразил застекленную веранду и густую листву летнего сада. Тем самым художник как бы откликнулся на популярную сейчас концепцию так называемой объективной среды как «куска реальности», переносимого на сцену. В то же время, у Сере-

бровского этот «кусочек реальности» предстал в своеобразной, изысканно живописной трактовке — погруженным в единый холодный зеленый тон: зелень сада, зеленые яблоки, рассыпанные по веранде, зеленые костюмы.

Боровский же в спектакле «На дне» шел по пути раскрытия жестокой социальной правды горьковской пьесы. Создавая сценическую среду, он отталкивался от старой фотографии, с документальной бесстрашностью зафиксировавшей ночлежный дом 1907 года. За этой бесстрашностью фиксации барачного быта ночлежки художник увидел страшную в своей рациональной упорядоченности социально обусловленную систему существования героев пьесы. Жестко выстроенное расположение нар, ритмическая четкость их однообразной повторяемости создавали сценический образ бесчеловечных условий, в которых находятся обитатели ночлежки.

Спектакли, о которых шла речь, составляют лишь часть процесса современного освоения горьковской драматургии художниками советского театра. Будучи нацеленными на раскрытие существа драматического конфликта пьесы, темы спектакля, художники выявляли в пьесе ее самое главное, горьковское зерно. Вместе с тем Горький сегодня читается художниками в контексте широких связей со всеми пластами русской художественной культуры. Он открывает богатейшие возможности для стилистически самых разнообразных решений, и художники используют эти возможности в полную меру. Трудно представить внешне более несхожие сценические воплощения пьес одного автора, чем те, которые предлагают сегодня Васильев и Боровский, Кочергин и Бархин, Китаев и Серебровский. Они доказывают, что проблема так называемого «стиля автора» решается не через какие-либо раз и навсегда установленные внешние изобразительные черты, а с учетом постижения драматического конфликта пьесы. И если взглянуть на все эти спектакли, как на единый цикл горьковских постановок, то складывается содержательная и емкая картина, одновременно несущая в себе типические черты эпохи Горького и увиденная «свежими и нынешними глазами» театральных художников 70-х годов.

В. БЕРЕЗКИН.