

Кравцев

Владимир Анат.

1988

Вечерний Свердловск
г. Свердловск

13 АПР 1988

ВЕ

И можно сотворить океан...

Вот вам задача: в служебном кабинете звонит телефон, хозяин кабинета снимает трубку и решает вопросы: а) крепежа металлических деталей с деревянными; б) приобретения старинного колокола; в) неожиданного появления из-под пола... автомашин.

Спрашивается: кем он работает? Инженером? Снабженцем? Фокусником - иллюзионистом?

Нет, он художник. Только не простой, которому для творчества нужны лишь краски и холст, а театральный...

Факт к размышлению: даже самые горячие поклонники театра, которые могут перечислить наизусть чуть ли не всю труппу, которые в курсе всех актерских дел, обычно не запоминают имя человека, оформившего спектакль. Хотя он называется «художником - постановщиком», то есть уравнивается в правах с режиссером - постановщиком.

— Да нам не признание нужно, нам бы — понимание! — смеется и машет рукой хозяин кабинета, главный художник Свердловского академического театра драмы В. А. Кравцев. — Чтобы зритель, придя в театр, оценивал не только игру актеров, но весь образ спектакля. Это, в конце концов, в его, зрителя, интересах — хоть немного разбираться в специфике нашего дела...

— А как бы вы определили главную задачу, которая стоит перед человеком, оформляющим спектакль?

— Ну, если я скажу, что сценография организует эстетические отношения действующих лиц между собой и предметам оформления в определенном пространственно-временном комплексе, то боюсь, что дальше нашу «беседу» читать уже никто не будет. Поэтому постараюсь быть популярным. Неправильно думать, что оформление — это только «внешняя» сторо-

на спектакля и она существует независимо от того, что в нем происходит. Нет, сценография во многом определяет поступки и события, смысл которых раскрывается через игру. Тогда и возникают «картины», развивающие фабулу. Недаром оформление часто называют «ключом» к спектаклю. Оно обладает внутренней содержательностью. Но, конечно, полностью эта содержательность может быть почувствована только в ходе сценического действия. Поэтому, например, выставки театральных художников, их эскизов и макетов, не могут дать полное представление о нашей работе. Только сам спектакль.

— Интересно, как соотносится ваше решение с решением режиссера? Вот вы оба читаете одну и ту же пьесу и, конечно, не можете воспринимать ее, а значит, и представлять ее себе на сцене совершенно одинаково...

— Ну, почему «не можем»? Иногда — можем. Так было, например, у нас с Ф. Григорьевым, когда мы начинали работать над «Чайкой». Но, конечно, полный унисон — редкость.

А бывает и совсем иначе... Вот последний пример — спектакль «Зинуля». Сначала мне он виделся так (Владимир Анатольевич достает с полки похожий на игрушку макет), словно все происходит на стройплощадке. Потом был вариант (достает другой макет), напоминающий по решению блочный дом-новостройку... В общем, не буду показывать все. Удовлетворил режиссера А. Попова и меня только вариант номер пять — вот этот.

...Белые березки устремляются ввысь тонкие ветви, а за ними, тоже устремленные ввысь, просматриваются светлые строительные конструкции, напоминающие профили высотных домов. Общее ощущение высоты, чистоты и света невольно вызывает в па-

мяти образ юной героини новой пьесы А. Гельмана — Зинули, человека чистого и непреклонного.

— Судя по всему, «диктат» режиссера для вас неоспорим!

— Безусловно. Он является первым лицом, и его замысел, идея — решающие. И все-таки, поскольку в процессе работы у художника с постановщиком контакт очень тесный, не будет «самовосхвалением» сказать, что процесс этот — взаимообогащающий.

Могу привести пример со спектаклем «Остановите Малахова!» в Нижнетагильском театре. Режиссер В. Хоркин предложил идею «замкнутого пространства», но сама фактура этого «пространства» долго оставалась неясной, пока я не побывал в местах, где отбывают заключение правонарушители (вы помните, конечно, судьбу героя пьесы — Малахова?), и предложил «одеть сцену» в серый металл...

— Владимир Анатольевич, сейчас лаконизм и образность решения, наверное, главные черты в сценографии вообще! Вот и ваши работы это подтверждают...

— Да, было время, когда на сцене тщательно «реконструировалась» вся бытовая среда, все детали и приметы реальной жизни; потом художники ударились в другие крайности — действие разворачивалось на почти пустой сцене, и декорации надо было «додумывать» самому зрителю; или ему приходилось гадать, что означают те или иные головоломные «символы»... Наверное, все это тоже способствовало тому, что нас переставали «понимать»; зритель, сидя в зале, поневоле стал абстрагироваться от работы художника... Сейчас, правда, наметился некоторый поворот: я сам слышал, как после спектакля «Океан» в группе зрителей был спор

как раз по принципу оформления: один говорил, что лучше бы на сцене был настоящий корабль, а другие возражали — нет, мол, качающийся круг — это хорошо, потому что создается ощущение палубы, водной стихии. Мне, не скрою, приятно было это слышать.

Вообще я уверен: нам надо не создавать на сцене полное жизнеподобие. И не загадывать загадки, а давать толчок, направление зрительскому воображению.

— Вот вы вспомнили об оформлении «Океана», а оно сложно технически (движущаяся площадка диаметром 7 метров на одной опоре), и тут сразу возникает вопрос: какими же знаниями должен обладать художник театра? Ведь одно дело «родить идею», другое — осуществить ее на практике...

— Надо разбираться в архитектуре, быть в дружбе с техникой, досконально знать всю «машинерию» и «инженерию» самого театра, учитывать возможности его цехов, которые отнюдь не безграничны... Да всего и не перечислишь! Театральный художник от себя не зависит.

— Насколько же легче жить, выходя, вашим коллегам, творящим в тиши своих мастерских! Вы им не завидуете — хоть иногда!

— Да нет, не завидую. Мы ведь тоже можем писать для себя. Вот недавно я сделал несколько работ, навеянных поездкой в Брянск... Зато у нас есть свои удивительные возможности. Сегодня, например, ты окупился в мир Шекспира, а завтра тебя ждет Чехов... Одно это — большое счастье!

Вела беседу
Н. ЗЕНОВА.