

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

В.П.Прокопцова,
доктор искусствоведения, профессор
зав. кафедрой белорусской и мировой художественной культуры
БГУ культуры и искусств

Декорационное искусство – важная составляющая при создании зрительного образа спектакля. Декорации и костюмы, освещение и постановочная техника – все эти изобразительные средства являются органичными компонентами театрального представления, способствуют раскрытию содержания спектакля, расширению его эмоционального звучания.

Историческая панорама формирования декорационного искусства дает поливариантную картину создания визуального образа спектакля, выделяя при этом возрастающую роль художника как автора-постановщика. В театре XX века, и, в частности, в белорусском театре функции художника-декоратора в корне изменились, он стал подлинным участником режиссуры.

Вторая половина 1930-х годов в Беларуси отмечена вхождением в театральную культуру первого поколения национальных театральных художников. Среди них значимый вклад в сценографию музыкального театра внёс Павел Васильевич Маслеников, не только оформивший многие спектакли, но и оставивший теоретические размышления о декорационном искусстве и о творчестве белорусских театральных художников.

После окончания в 1938 г. Витебского художественного техникума он был направлен на работу в Минск, в оперный театр. Ему было 24 года. Перед ним открывалось необыкновенное театральное пространство, захватывающий мир большого искусства.

Первым его спектаклем была опера «Трильби» А.Юрасовского. Имя этого композитора малоизвестно, он прожил всего 26 лет и, конечно, не успел полностью раскрыть свой композиторский и драматический талант. Но в данной опере, видимо, привлек сюжет, в котором повествуется о художниках-любителях (они же английские лорды), их знакомом пианисте и композиторе, а также молодой певице Трильби. Действие завязывается в мастерской художников, возникает любовь и ревность, в результате чего девушка погибает. Знакомая история, напоминающая «Богему» Дж.Пуччини. Режиссёр О.Борисевич поручила оформление трём художникам – П.Масленикову, В.Кульвановскому, Б.Рытову. Сегодня достаточно трудно понять и объяснить, почему так случилось, но именно это обстоятельство стало одним из поводов для критики постановки. В газете «ЛіМ» от 30 февраля 1940 г. А.Ратнер писал: “К числу некоторых шероховатостей и погрешностей нужно отнести и оформление спектакля. Режиссёр не осилил подчинить и объединить работу трёх художников – с разными вкусами и разным художественным темпераментом – одной, своей цели. Чувствуется разноголосие в передаче художниками своего понимания и ощущения эпохи,

времени, костюма и т.д. Не смотря на некоторые находки оформителей, есть противоречивые детали. В первом акте – бледность и маловыразительность мастеров-художников, аляповатость портретов; нарочитая приbedнённость и скромность второго акта, комнаты лорда; то же и в показе Парижского театра. Это свидетельствует о том, что режиссёр, который должен управлять художниками в осуществлении ими его творческого замысла, не осилил сделать это” [2]. Тем не менее, по мнению критика, «не смотря на несовершенство самого произведения и отдельные недостатки постановки, спектакль в целом, благодаря высокому мастерству исполнителей, будет иметь успех у зрителя».

Также в предвоенные годы П.Маслеников выступает в качестве ассистента Б.И.Волкова в оформлении оперы «Михась Подгорный» Е.Тикоцкого (1940 г.), которая была показана на декаде белорусского искусства в Москве, а в 1941 г. оформляет «Свадьбу Фигаро» Моцарта, поставленную в оперной студии консерватории.

Работа в Белорусском государственном театре оперы и балета, прерванная годами военных лихолетий, была продолжена в 1946 году.

В период конца 1940-х–начала 1960-х годов П.Маслениковым было оформлено 16 опер и 7 балетов, а также более десятка драматических постановок. Это были спектакли, в которых раскрывалось разное историческое время, культурные традиции разных народов мира, несхожее эмоциональное состояние героев, полярный характер содержания: эпос и драма, лирика и комедия. Такой широкий диапазон места, времени и действия спектакля требовал от художника глубокого знания мировой истории, художественно-материальной культуры, особенностей национального костюма. Успешную постановку спектакля определяли не только «фактические» знания, но и умение соразмерить их с реалиями условности сценического действия.

В творческой биографии П.Масленикова появились первые балеты – «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева (1949 г.) и «Красный мак» Р.Глиэра (1950 г.). На премьеру «Красного мака» приезжал автор. Сохранилась фотография, на которой запечатлены постановщики спектакля: рядом со знаменитым композитором дирижёр А.Жоленц, режиссёр Б.Мордвинов, балетмейстер С.Дречин, художник П.Маслеников, которые по оценке критиков создали «яркий и целеустремлённый спектакль» [3].

Балет определяет понимание специфических задач художника в этом жанре. По словам П.Масленикова, «хореографическое искусство имеет свои законы построения спектакля. Язык хореографии требует соответствующего ему стиля оформления. Мгновенные выходы масс, «освобождение» основной площади сцены от элементов оформления, характер балетной музыки обязывают художника выразить идейно-художественный замысел композитора иным языком и решать их иными техническими приёмами» [1].

В этих рассуждениях молодого художника – дипломника-искусствоведа Ленинградской академии искусств интересно и следующее: «Специфика работы театрального художника требует от него не только

полёта творческой фантазии, но и знания сложных творческих процессов, без учёта которых все чудесные замыслы художника останутся в эскизах, непригодных для реализации на сцене. Прежде, чем прийти к оформлению любого спектакля, нужно хорошо знать технические возможности сцены, всю её технику, специфические требования театра, нужно хорошо самому поучиться писать декорации, изучить бутафорию, свет и всё монтажное дело. Одним словом – необходимо овладеть «ремеслом» декоратора» [1].

В создании сценографии особое значение имеет костюм. Он решает многое. Если разработан до мельчайших подробностей, то меняет не только внешность современного человека, но и его походку, манеру двигаться, осанку, возраст – как бы пластически переносит исполнителя в другое время и пространство, страну и эпоху.

При нашей встрече замечательный бас Народный артист БССР В.М.Чернобаев вспоминал: «Иногда с пошивом костюмов запаздывали. Мы волновались, суетились, ведь в костюм надо «вжиться», привыкнуть к его историческому крою, фасону, походить в нём перед зеркалом, чтобы увидеть своего персонажа как бы со стороны. Художники волновались вместе с нами. Павел Маслеников в этом смысле был ответственным, серьёзным человеком. Всегда приходил на примерки, смотрел, как его эскиз «оживает» в материале».

Костюм к балетному спектаклю имеет ещё более строгие «канонические» рамки. Для танцовщиц – классическая пачка, или, так называемая, «шопеновская» пачка из многочисленных слоёв тончайшей «газовой» ткани, в которой иногда необходимо выразить национальный колорит; или свободная, пышная, из тонкого шёлка, но не тяжёлая, не сковывающая вращений, юбка, или хитон; обувь – если не пуанты в классическом балете, то мягкие, удобные для танцевальных движений туфли на устойчивых, определённой высоты каблукках в характерных танцах. Для танцовщиков – трико или «шальвары», собранные в нескольких местах на резинку, имеющие напуск-запас для широкого шага «жете», колет (коротенький пиджачок). Всё это надо было знать. Создавая образ героя, согласовать с балетмейстером, определить длину и ширину юбки – если в историческом контексте или в соответствии с портретной характеристикой она должна была быть облегающей, то по бокам делались разрезы, если длинной, то в такой степени, чтобы на неё не наступить. При таком ограничении «формы» костюма выручал цвет и фактура тканей. Пуанты обычно телесного цвета могли «вписываться» в общий колорит пурпурного, синего или изумрудного костюма Жар-птицы, ласточки или одной из фей, водяных, мышей, конька-горбунка.

Среди оформленных П.Маслениковым балетов особенно запомнилась «Баядерка» Л.Минкуса (1960). Картина «теней» зафиксировалась в памяти визуальным кадром сказочности ночного неба, «проглядывающего» сквозь разъём скал. Живописный, выразительно прописанный художником задник раскрывал настроение и мир сновидений главного героя – юноши, потерявшего любимую баядеру. Тяжёлые, густые бело-свинцовые облака на

фоне тёмного южного неба, лунный отсвет, пробивающийся сквозь горные ущелья, были тщательно выписаны и подсвечены. Создавалось впечатление объёмности пространства, неповторимой образности царства теней. Мастерское, эффектное свето-цветовое решение этой картины всегда вызывало бурную зрительскую реакцию, аплодисменты предвосхищали появление длинной вереницы балерин, скользящих в арабеске по горному спуску и как бы вздымающих легкое облако-видение погибшей баядерки.

Оформляя оперные спектакли, П.Масленикову пришлось работать и с европейской классикой – Дж.Пуччини «Тоска» (1950), Р.Леонковалло «Паяцы» (1951), Л.Делиб «Лакме» (1952), Д.Обер «Фра-Дьяволо» (1955), И.Штраус «Цыганский барон» (1960), Дж.Верди «Бал-маскарад» (1961), Д.Понкиелли «Джиоконда» (1962); и с произведениями русских композиторов – А.Рубинштейн «Демон» (1951), П.Чайковский «Иоланта» (1952). Ему приходилось оформлять оперы славянских композиторов, постановка которых как бы символизировала многовековую, уходящую своими корнями в далёкое прошлое, связь соседних народов – Б.Сметана «Проданная невеста» (1949), С.Гулак-Артемовский «Запорожец за Дунаем» (1951), С.Монюшко «Страшный двор» (1952). Он работал над советским репертуаром – Ю.Мейтус «Молодая гвардия» (1954) и, конечно, над постановкой национальной белорусской оперы – Ю.Бельзацкий «Долина счастья» (1957), Е.Тикоцкий «Михась Подгорный» (1957), А.Туренков «Ясный рассвет» (1958).

Спектакли нового репертуара требовали особого напряжения и сосредоточения – исторического опыта по оформлению национальных опер и балетов практически не было. Необходимо было самому искать, изучать, обобщать, возвышать до символики театральной условности.

Периодика тех лет достаточно активно откликалась на события театральной жизни. Рецензенты каждый по-своему представлял возможности цветового и декорационного решения спектакля. Например, в связи с постановкой оперы «Демон» А.Рубинштейна, музыковед Н.Томашёва писала: «Молодой художник П.Маслеников в этом спектакле показал свой творческий рост. Отличные декорации во втором действии. Однако декорации к первому действию (река Арагва перед замком Гудала) – колоритные картины природы Кавказа – заполнены ненужными деталями, что создаёт впечатление хаотичности и искажает прекрасные горные пейзажи Кавказа. Несколько не понятные и вызывают удивление развалины замка Гудала, вместо которых должен быть роскошный, величественный дом князя» [6]. Композитор Е.Тикоцкий писал о новой постановке балета «Соловей» М.Крошнера: «Молодой художник театра П.Маслеников проявил в пейзажах хороший художественный вкус и ощущение красоты белорусской природы. Особенно это касается очень выразительной декорации-пейзажа 1-й картины (жытнёвое поле с хорошо выписанной лесистой далью), зимнего пейзажа в сцене с белорусской «Метелицей» и последней картины, которая происходит на фоне парка при замке Вашемирского, освещённого разноцветными фонариками» [5]. Этот же рецензент – композитор

Е.Тикоцкий – в целом критикуя новый спектакль – оперу «Лакме» Л.Делиба, высказал свои сомнения и по поводу театральных костюмов: «Не вызывают споров декорации художника П.Масленикова, в которых хорошо показана роскошь тропических индийских пейзажей. Некоторые костюмы и гримы сделаны не совсем в стиле спектакля (костюмы английских офицеров, которые в тропической Индии не могут носить красных мундиров)». В 1952 г. Е.Тикоцкий рецензировал постановку «Иоланты» П.Чайковского [4], отмечая успешную работу труппы заметил: «Красочные декорации создал для спектакля художник П.Маслеников. Сад с богатой растительностью полностью соответствует чувству удивления Иоланты. С хорошим вкусом подобраны костюмы».

В 1957 г. им была оформлена оперы Е.Тикоцкого «Михась Погорный». Этапным произведением в освоении национальной тематики стала опера А.Туренкова «Ясный рассвет» (постановка 1958 г.). История любви Миколы и Марины в контексте социальной борьбы трудящихся Западной Беларуси в преддверье сентябрьских событий 1939 г. Такова фабула содержания. Но в этой конкретной истории есть много эпизодов и картин, требующих обобщающей характеристики событий. Белорусская деревня, Двор пана Годлевского, внутренне помещение его дворца, развалины дворца, превращённые в тюрьму. На обратной стороне каждого эскизного листа бумаги рукой художника даны точные атрибуты: Опера «Яснае світанне». Карціна «Деревня». Художник, а за ним и зритель, находится как бы на вершине холма, на котором стоит серая бревенчатая белорусская хата. Она «утопает» в осенней жёлто-красной, бурой листве вековых деревьев. «Горящая» осень красочна, но не радостна. Перспектива картины уводит вниз, к реке, на противоположном берегу которой, в тумане возвышается замок-крепость. Этот пейзаж действительно отражает две жизненные реалии.

«Сцена «У Годлевского». Просторный зал с колоннами, высокие окна, перед открытой на террасу дверью в кадке стоит пальма, мягкие диваны и кресла. Тишина и пустота. В паркетном полу отражаются свето-теневые блики интерьера.

«Финал». Улица, вымощенная камнем, распахнутые кованые ворота, прикреплённые к тяжёлой каменной арке. Слева – стена и зарешёченные окна тюрьмы, устроенной в полуразрушенном замке. Над воротами надпись с едва уловимым латинским шрифтом. На брусчатку двора падает тень развалин. Но на верхушках строений – отблески восходящего солнца, за воротами – чистое небо ясного рассвета.

Органичность звучания музыки и декорационной живописи усиливает содержательное значение спектакля, акцентирует визуальное воздействие театрального синтетического искусства. Умение художника найти внутреннюю динамику живописных аккордов, их созвучие содержательной сущности сценического произведения определяли действенность декораций П.Масленикова.

Активная работа художника-декоратора инициировала искусствоведческое осмысление сценографической практики.

В 1952 г. в газете “Літаратура і мастацтва” П.Маслеников опубликовал статью “Оформление спектакля”. Это одна из первых попыток в белорусском искусствоведении (если не первая), в которой поднимались вопросы практики и теории сценографии. Речь шла о роли театрального художника в создании синтетического искусства, о гармонии творческих устремлений композитора, драматурга, режиссёра, о “создании единого стиля и настроения всего спектакля”. “И тут – писал П.В.Маслеников – важное значение имеет культура эскиза. Эскиз, как и картина, должен быть художественно самостоятельным. Театральному художнику, как и станковисту, необходимо ежедневно писать с натуры, повышать своё мастерство, обогащать себя впечатлениями и всегда по-новому подходить к решению оформления спектакля, чтобы избежать штампа. Штамп часто прикрывается в декорациях так называемой “театральностью”, “условностью”, которая является не чем иным, как беспомощностью, слабостью кадров технических цехов постановочной части. Между тем, даже графическое, не живописное оформление не может быть реалистическим, если оно не отражает действительности, а стилизуется под неё. Техническая завершённость эскиза определяет качество оформления. Исключительное значение приобретает завершённость эскиза оперных спектаклей, где всё оформление строится на живописи, где цветовая полидра должна передать звучание музыкальной полидры оркестра. Только по законченному эскизу художник-исполнитель может довести мысль и мастерство автора до зрителя”. Далее в статье он предпринимает попытку выделить возможные варианты сотрудничества режиссёра и художника. “От совместной, дружной работы художника и режиссёра, их взаимопонимания в значительной мере зависит успех спектакля. Есть режиссёры, которые навязывают художникам свою волю. В таких условиях художник теряет самостоятельность, творческую инициативу, чувство ответственности перед зрителем. Есть режиссёры, которые дают художнику точную планировку и от неё никогда не отступают. Такая работа избавляет художника от творческой инициативы и часто вынуждает допускать архитектурные и стилистические неточности”, также есть режиссёры, которые выжидают “пока художник напишет эскизы,...и вся их активность проявляется тогда, когда на сцене появляются декорации.... Начинается ломка, перестановка деталей, а часто и всего оформления. ...Для таких режиссёров художник и актёры – люди, которые мешают ему реализовать замысел”.

В итоге размышлений, основанных на опыте театрального художника, автор статьи приходит к выводу: “Правильное раскрытие идеи музыкального или драматического спектакля зависит от режиссёра, художника и актёра, каждый из которых своими средствами доносят эту идею до зрителя. Сдерживание инициативы художника, подчинение его своей диктаторской воле является ненормальным явлением. Работа театральных художников ещё усложняется тем, что профессиональное теоретическое рассмотрение их творчества отсутствует” [7].

Это писалось в начале 1950-х годов. Многое, конечно, изменилось, но следует также признать, что обозначенные П.В.Маслениковым проблемы, не утратили своей актуальности и сегодня.

Сноски:

1. Домашний архив семьи художника П.В.Масленикова
2. «Літаратура і мистецтва», 1940, № 20, 30 февраля
3. «Літаратура і мистецтва», 1950, №18, 30 апреля.
4. «Літаратура і мистецтва», 1950, № 40, 4 октября.
5. «Літаратура і мистецтва», 1950, № 50, 9 декабря.
6. «Літаратура і мистецтва», 1950, №52, 23 декабря
7. «Літаратура і мистецтва», 1952, № 40, 1 ноября
8. «Літаратура і мистецтва», 1952, № 50, 9 декабря
9. «Літаратура і мистецтва», 1953, №19, 9 января.

Аннотация

На основе творчества и искусствоведческих размышлений театрального художника П.Масленикова раскрываются проблемы практической деятельности сценографа как одного из авторов-создателей музыкального спектакля.

Abstract

On the basis of the creative work and artistic reflection of a theatrical artist P. Maslennikov there reveal the problems of practical activity of a scenographer who is traditionally considered as one of the authors of a musical performance.