

Список литературы

1. Центральная академия изящных искусств «Программа обучения на курсах масляной живописи», 1955.
2. *К. М. Максимов*. Два года, проведенных вместе с учениками из Китая.
3. *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи / Пер. с нем. и вступ. ст. А. Н. Луженкой. – М.: Изд-во АХ СССР, 1961.

Е. В. Шедова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Основные тенденции развития сценографии в русском и европейском музыкальном театре начала XX в.

Начало XX в. в музыкальном театре ознаменовано распространением сценографии-среды, дифференцирующей на жизненно-достоверную, пластическую среду, а также действенно-функциональную сценографию. Развитие принципа жизненно-достоверной среды было связано с перенесением в театр в конце XIX – начале XX в. решения пространства, характерного для станковой картины. Принцип сценической картины эстетически определен «театральностью придворного маскарада, соответствует искусству представления, жанрам оперы, балета и трагедии, влечет за собой стилизацию сценографии и сценического действия в духе спектакля-картины» [3, с. 20]. Приход в музыкальный театр станковистов-передвижников и освоение ими сценической «изобразительной режиссуры» обусловили осознание единства зрительного образа спектакля как проявление синтетической связи его компонентов, вследствие чего оформлением спектакля, включая костюмы и бутафорию, стал заниматься один художник. Впервые это произошло в 1885 г., когда В. Васнецов сочинил оформление «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова для Частной оперы С. Мамонтова.

В мамонтовском театре работали выдающиеся художники станковой живописи В. и А. Васнецовы, В. Поленов, М. Врубель, К. Коровин, И. Левитан, В. Серов и др. Их декорационные полотна оказывали огромное воздействие на зрителя, обретали те же поэтические свойства, что и музыка, «сценическая живопись становилась интерпретатором и эмоциональным резонатором музыки» [4, с. 63]. В свободной живописности манеры, масштабности и обобщенности формы, умении придать колориту эмоциональную насыщенность, в декоративной гармонии цвета, линейного ритма и музыки, выразительной игре света воплощался музыкально-театральный оформительский идеал этих мастеров. Недаром К. Коровин называл полотна мамонтовских декораторов «импрессионизмом музыкального театра». Вместе с тем это были целостные решения спектаклей. Верные художественной правде, оформители мамонтовских спектаклей требовали такой же правды и от актеров, не допускали искажения цельности общего замысла, нередко подсказывали артистам, как в действиях на сцене передавать самое важное и характерное.

По примеру мамонтовского театра, в Московской опере С. Зимина работали художники П. Кончаловский, Ф. Федоровский, С. Малютин, И. Билибин. Традиции декораторов Частной оперы получили развитие и в постановках МХТ.

Начавшиеся в 1908 г. в Париже и Лондоне «русские сезоны» С. Дягилева «покорили мир невиданным до этого синтезом новой музыки с блистательной живописью. Замечательные декорации и костюмы Бакста, Бенуа, Гончаровой, Головина, Рериха, Юона, поражающие полетом фантазии и богатством колорита, излучали атмосферу, удивительно родственную музыке» [5, с. 111]. Примечательно, что с 1917 г. в оформлении спектаклей труппы С. Дягилева участвовали классики мирового искусства XX в. П. Пикассо, А. Матисс, Ж. Брак, А. Дерен, Д. де Кирико.

Новое решение проблемы синтеза сценической картины с компонентами музыкального спектакля дали декораторы «Мира искусства». Это решение было основано на традиции маскарадности актерского костюма: кулисы, падуго, занавесы стали элементами нарядной одежды сцены. Актер в условном костюме органически сочетался с условной живописью фона. Эстетически завершенная сценическая картина от бутафорской мелочи до главного занавеса носила гармонически целостный характер. Так была создана сценографическая традиция, продолжающаяся в современном музыкальном (и драматическом) театре, для которой характерны визуальная связь сцены и зрительного зала, деление сценического пространства на игровой и фоновый планы, фронтальное построение мизансцен, маскарадная декоративность и стилизация как принцип визуального объединения всех элементов сценографии и актерской игры, живописное воплощение драматургической темы спектакля, синтез компонентов действия в единый спектакль-картину.

Ярчайшие сценографические достижения мамонтовской оперы, дягилевских сезонов и декораторов-миriskусников стали вдохновляющим стимулом для творчества многих художников не только русского, но и мирового музыкального театра.

Принцип жизненно-достоверной среды – проявление эволюционировавшего в творчестве художников-станковистов принципа сценической картины. Дальнейшее его развитие происходило в творчестве А. Антуана, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, когда на смену типовому павильону пришло разнообразие угловых диагональных планировок, позволяющих режиссерам создавать жизненную достоверность мизансцен.

Принцип пластической среды в начале XX в. формировался на основе сценографии народного театра с присущей ей пространственной трехмерностью – «пустым пространством», определяемым игровой площадкой. Со временем этот принцип обрел новые особенности: контуры «пустого пространства» в соединении с рельефами сценического пола приняли форму осязаемой оболочки сценического действия. Активное воздействие на развитие этого вида сценографии-среды оказали А. Аппиа и Э.Г. Крэг.

Художник и режиссер А. Аппиа в своей театральной практике и теоретических работах («Сценическое воплощение вагнеровской драмы» (1895), «Музыка и ее сценическое воплощение», 1899) выдвинул ряд положений, касающихся синтеза музыки и оформления спектакля. Он полагал, что «интерпретация музыкальной драмы состоит в создании каждой новой художественной эпохой своей сценической партитуры в дополнение к партитуре музыкальной» [1, с. 18]. Пространственная же образность спектакля является развернутой метафорой духовной

жизни персонажа, соотношением двух миров – внутреннего (носителем которого становится актер) и внешнего (создаваемого художником). Поэтому «характер декорации, ее пропорции и колорит предопределяются... внутренним миром действующих лиц» [5, с. 112].

А. Аппиа стремился к единению пространства и времени на сцене; в музыке он видел силу, способную осуществить это единение: необходимо лишь «транспортировать «музыку как время» на пространство» [2, с. 190]. При разработке сценического пространства с его трехмерностью и пластичностью учитывается то обстоятельство, что «местом» действия являются и планшет сцены, и движение актера (заданное музыкой-временем), что зоны действия, предоставляющие определенные возможности сценических движений актеру, превращаются в опорные точки будущих мизансцен. Сценический интерьер или экстерьер создается, как правило, с таким расчетом, чтобы его образная, эмоциональная сущность проявлялась вполне лишь в процессе сценического действия.

А. Аппиа предугадал то первостепенное значение, которое в европейской режиссуре XX в. приобретет понятие «ритм партитуры спектакля», в дальнейшем разработанное К. Станиславским, Э. Г. Крэггом, В. Мейерхольдом, А. Таировым, Ж. Копо. Он первым среди режиссеров-новаторов создал и «световую партитуру» постановки. Согласно воззрениям А. Аппиа, свет в театре, контрасты света и тени являются основой ритмической организации сценического пространства.

Развивая творческие идеи А. Аппиа, Э. Г. Крэгг искал единое синтезирующее начало, способное придать музыкально-драматургическому материалу ярко поэтическую окраску, занимался вопросами сценографической динамики, мечтал о создании некоего «искусства движения», которое представлялось ему как динамика пластических форм в синтезе с музыкой и архитектурой. По мысли Э. Г. Крэгга, свет, тень, движение пластических масс, сжатие и освобождение пространства рождают течение, смену мыслей и настроений – так выражается идея развития и преобразования мира. В своем творчестве А. Аппиа и Э. Г. Крэгг пытались возродить принципы создания обобщенного места действия: А. Аппиа – по отношению к музыкальной драме Р. Вагнера, Э. Г. Крэгг – по отношению к трагедиям В. Шекспира.

Художественная значимость каждого из двух значительнейших в истории музыкального театра художественных направлений – сценографии русского музыкального театра и сценографии А. Аппиа и его последователей – «оказалась следствием глубокого проникновения в драматургический смысл и поэтику партитуры» [5, с. 14].

Поиски новых решений в действенно-функциональной сценографии осуществлялись В. Мейерхольдом, А. Таировым, Е. Вахтанговым, М. Рейнгардом, Э. Пискатором, Б. Брехтом. Их сценография носила знаковый характер, в ней сохранялись функциональная активность вещи по отношению к актеру, действительное значение предмета – партнера исполнителя, многозначная специфика визуального образа и т. п. Синтез действенности, функциональности, знаковости и многозначности динамики образов характеризует этот сценографический принцип.

Огромное влияние на формирование принципа действенно-функциональной сценографии оказали три мощных художественных течения – кубизм, экспрессионизм и конструктивизм, которые вторглись на сцену музыкального театра из обла-

сти изобразительного искусства. Так, один из основных принципов кубизма – принцип расколотой формы – позволяет театральным художникам показать лишь ее часть, самую существенную для действия, по-новому организовать фрагменты расчлененной формы. Экспрессионисты с помощью особых композиционных средств открыли новые возможности обострения выразительности и усиления динамичности пластического ритма. Исключительное значение для музыкального театра имеет то обстоятельство, что экспрессионисты углубили внимание к соответствию формы стилистике, четко разделив оформление на комедийное, драматическое, сатирическое, гротескное и т. д. Конструктивизм внес новое понимание проблемы пространства, в частности, вертикали. Идеи подвижности элементов оформления, усиливающих динамичность спектакля, введения кинопроекции также принадлежат конструктивистам. В новой форме возрожден принцип шекспировской бездекорационной сцены, в которой знак заменяет подробное описание места действия.

Сценография в музыкальном театре – один из органичных компонентов спектакля, средствами изобразительного искусства содействующий раскрытию содержания постановки, усиливающий ее эмоциональное звучание и идейно-художественное воздействие. Выступая как совокупность пространственного решения спектакля, сценография в начале XX в. переживала период активизации роли художника в создании сценической версии музыкально-театрального произведения. Сценограф с равной ответственностью начал участвовать в создании смысловой и исполнительской концепции музыкального спектакля, образной его системы. Именно художник стал закладывать основы пластического рисунка постановки, искать пространственную композицию, которая способствовала бы воплощению глубинной сущности музыкально-драматического конфликта.

Таким образом, в начале XX в. художники оказали огромное воздействие на развитие музыкального театра. Для этого времени характерно новое взаимодействие профессиональной режиссуры и художника, определившее рождение новой театральной эстетики. Жанровое и стилистическое богатство музыкального театра обусловило применение различных типов сценографического оформления (архитектурного, живописного, архитектурно-живописного, функционального, условного и т. д.), требующих соответствующего диапазона визуальных форм и приемов.

Список литературы

1. *Аппиа, А.* Живое искусство: сб. ст. / А. Аппиа; пер. с фр., сост. и коммент. А. Бобылевой. – М.: ГИТИС, 1993. – 101 с.
2. *Горович, Б.* Оперный театр / Б. Горович; пер. с польск. М. Малькова. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 224 с.
3. *Николаева, Г. В.* Эволюция принципов сценографии драматического спектакля: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 / Г. В. Николаева. – М., 1987. – 183 с.
4. *Россихина, В. П.* Оперный театр С.Мамонтова / В.П. Россихина; ред. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. – М.: Музыка, 1985. – 238 с.
5. *Ротбаум, Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение: записки режиссера / Л. Д. Ротбаум; ред. и вступ. ст. Е. Грошевой. – М.: Сов. композитор, 1980. – 262 с.