Гвоздев А. А. **Художник в театре**. М.; Л.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1931. 72 с. («Искусство в массы»)

Предисловие 5 [Читать](#_Toc369607169)

Художник, драматург и режиссер 7 [Читать](#_Toc369607170)

Старое и новое в декоративном оформлении сцены 17 [Читать](#_Toc369607171)

Свет на сцене 37 [Читать](#_Toc369607172)

Художник и театральная техника 45 [Читать](#_Toc369607173)

Кино в театре 61 [Читать](#_Toc369607174)

# **{****5}** Предисловие

Работа художника советской сцены перестраивается на новых началах. Громадные общественно-политические задачи, возлагаемые на советский театр в реконструктивный период, новая социальная тематика и новый зритель революционного театра ставят по отношению к художнику требования совершенно нового порядка. Одновременно меняются и усложняются приемы его работы в связи с достижениями индустриальной техники, входящей на сцену театра с разных сторон. Индустриализация театра, введение усовершенствованной световой аппаратуры, механизация сцены, использование кино и т. п. явления, наблюдаемые в повседневной практике нашего театра, свидетельствуют о живой, творческой работе художника, вооружающегося новыми выразительными средствами для выполнения возлагаемых на него общественно-художественных заданий.

Об этих основных проблемах, поднятых оживленной жизнью нашего театра и находящих свое разнообразное разрешение в деятельности театральных художников, я идет речь в настоящей брошюре. Она рассчитана на читателя, интересующегося театром, и не предполагает у него специальных знаний в затрагиваемой области. Происходящая перестройка работы {6} театрального художника настолько значительна, что на ней должно быть сосредоточено внимание широких общественных кругов. Говоря преимущественно о работе художников советского театра, необходимо было коснуться, в некоторой части, также и западной сцены, поскольку ее технические достижения, использованные в восходящем пролетарском театре Запада, раскрывают интересные для нас возможности.

Естественно, что при ограниченных размерах брошюры нельзя было осветить работу художника на сцене во всей ее полноте. Важнее было подчеркнуть и выделить то новое, что уже накопилось в практическом опыте и что все настойчивее надвигается, вытесняя отжившие свой век навыки работы. Показать творчество художника театра в его развивающемся движении в связи с ростом советского театра сейчас важнее, чем исчерпать полностью все подробности обширно разветвленной деятельности театрального художника.

# **{****7}** Художник, драматург и режиссер

Приступая к работе над спектаклем, художник знакомится прежде всего с его темой, намеченной и разработанной автором пьесы. На художника театр возлагает ответственное задание: он должен создать вещественное оформление спектакля, т. е. найти те зрительные, располагающиеся в пространстве и во времени, образы, которые истолковали бы зрителю содержание темы и довели бы ее до зрителя в наиболее эмоционально-захватывающем виде. Но, стремясь к передаче темы пьесы зрительному залу, художник постоянно имеет в виду исполнителя и строит оформление сцены с расчетом на игру актеров. Кроме того, к художнику предъявляет свои требования режиссер — организатор спектакля, руководящий всеми сложными нитями постановки и определяющий ход идейного истолкования данной темы спектакля. Таким образом художник оказывается включенным в сложный творческий коллектив, и его работа протекает в тесном соприкосновении со всеми творческими силами театра, к которым примыкает очень часто и музыкант-композитор, создающий музыкальное сопровождение сценического действия.

Указанное положение художника в театре побуждает нас рассматривать его как соавтора того сложного {8} произведения театрального искусства, которое называется спектаклем. От работы художника зависит очень многое. Он выступает в работе театра как творец художественно-идеологических ценностей. Он не только иллюстрирует пьесу, как то может показаться на первый взгляд. Он творит в отведенной ему на сцене области и определенно влияет на идейное содержание спектакля. Его работа может способствовать, но может и помешать выявлению основной идеи пьесы. Она может раскрыть основную мысль автора, но может и исказить ее. Нет сомнения, что художник, осуществляя порученное ему задание, выполняет в то же время и задачи драматургического порядка, т. е. становится соавтором спектакля.

Отмечая самостоятельный характер творчества художника театра, мы должны, однако, предостеречь от преувеличения его роли и придания ей самодовлеющего значения. Выдвижение на первый план спектакля живописно-декоративных моментов или подчинение постановки обособившимся от общего замысла экспериментам театрального художника явно искажают идейный смысл представления, хотя бы и задуманного на содержательную тему. Такого рода крайности, кажущиеся увлекательными при наличии у художника остроумия и изобретательности, грозят опрокинуть идейное значение театра и превратить его в забавное, но чисто внешнее развлечение. Претензии художника на господствующую роль, в театре, явное преобладание декоративных моментов театрального зрелища являются признаком идеологического кризиса театра данной эпохи или отдельного театрального организма. Внешне блестящая постановочная сторона спектакля оказывается тогда только прикрытием идейной беспомощности или шаткости его.

Итак, работа художника в театре не сводится к простому иллюстрированию пьесы, а носит самостоятельный {9} драматургический характер. Но в то же время она ограничена общим идейным замыслом представления и не имеет самодовлеющего значения не может разрастаться за счет драматического смысла. Именно в силу указанных особенностей работа художника театра является особенно трудной. Она требует умения согласовать свои действия с творческими намерениями и возможностями всего театрального коллектива. Далеко не каждый художник способен, поэтому, войти в работу театра и укрепиться в нем.

От театрального художника требуется прежде всего умение прочесть пьесу. Сколь ни элементарно это требование, но все же приходится на нем настаивать. Вдумчивое, чуткое понимание драматических конфликтов, намеченных автором пьесы, является ценнейшим качеством театрального художника любого жанра, будь то драма, опера или балет. Если художник рассматривает сцену как предлог для показа своего мастерства, то рано или поздно он окажется чуждым для театра сотрудником. В особенности веским становится указанное нами требование в советском театре, поднимающем впервые новые темы классовой борьбы и истолковывающем социально-политические конфликты огромного идейного содержания. Если художник не сумеет полностью охватить вскрываемые в пьесе противоречия революционной действительности, то он невольно окажется плохим помощником театра и пой дет в разрез с его устремлениями.

Сказанное можно пояснить несколькими примерами. В пьесах советского театра нередко встречается противопоставление старого и нового быта, упадочной западной буржуазии и строящих социализм рабочих, старой собственнической и новой колхозной деревни. Работая над вещественным оформлением спектаклей, построенных на эти темы, художник должен направлять своей работой внимание зрителя и помогать ему {10} воспринимать тему в правильном освещении и революционном истолковании. Если же при контрастировании указанных выше сцен выйдет так, что художественное оформление старого быта, старой деревни или упадочной буржуазии окажется более красочным, ярким и привлекательным, чем новое, строящееся, молодое, то ясно, что спектакль получит идеологический уклон как раз в обратную сторону. Театральное представление будет (вопреки произносимым словам) агитировать за старый быт, и воздействие, произведенное им на зрителя, окажется противоречащим замыслу автора-революционера.

Если такое искажение постановки проводилось бы художником вполне сознательно, то мы имели бы право говорить в данном случае о вредительстве. Но дело в том, что сплошь и рядом художник, впадающий в подобные ошибки, творит вполне искренно и считает, что его творчество идеологически вполне выдержанно. Он мыслит себя стоящим на стороне рабочего класса и готов помогать ему в борьбе за социалистическое строительство. Однако на практике оказывается, что этого мало. Недостаточно, чтобы художник только мыслил себя стоящим в рядах пролетариата. Необходимо, чтобы все чувства и ощущения его также последовали за его мыслью. Только тогда творимые им художественные образы будут находиться в соответствии с задуманным, только тогда они станут эмоционально заражать зрителя в пользу нового и направлять против старого. В противном случае получаются результаты отрицательного порядка.

Так, например, показ «разлагающейся буржуазии» Запада преподносился в наших театрах одно время весьма некритически. Для обрисовки веселящейся в кафе и ресторанах праздной, богатой публики художники находили не мало увлекательных приемов. Нарядные модные костюмы, вспыхивающие разноцветными {11} огнями рекламы, неожиданные перестановки декораций при помощи усовершенствованной театральной техники и в соединении с ритмами джаз-банда, — все это должно было иллюстрировать «разложение» буржуазной Европы. Но на самом деле красочно-яркий показ разложения воспринимался мещанином-обывателем как заманчивый уголок «красивой жизни», перед которым бледнели все сцены из трудовой, но внешне не столь нарядной советской жизни. Художник невольно искажал замысел спектакля и придавал ему совершенно иную идеологическую направленность, чем то имели в виду автор и режиссер. Некритическое воспроизведение быта западной буржуазии, проведенное, быть может, очень близко к реальной действительности, но не освещенное революционным мировоззрением художника, опрокидывало весь замысел в обратную сторону. Сходные наблюдения можно было сделать при постановках пьес из деревенской жизни, участившихся в последний год. Здесь также намечался драматургический контраст между старой собственнической и новой колхозной деревней. Развертывалась борьба небольшой активной группы деревенской бедноты с кулацкими элементами, чинившими всяческие препятствия устройству колхоза. Но художник находил наиболее выразительные и красочные приемы при показе консервативного деревенского быта. Он черпал свои краски из веками накопленного, отстоявшегося бытового уклада старой деревни, с ее сарафанами, кокошниками, хороводными песнями и стремлением Показать свой достаток во внешнем облике. Для раскрытия же в зрительных образах заново складывающейся жизни колхоза у него не хватало красок, и характеристика ее выходила немощной и бесцветной. При таком соотношении видимых зрительных образов эмоциональное восприятие зрителей обрабатывалось в явном противоречии к идеям автора и режиссера. Подобного {12} рода промахи встречались в передовых театрах, занимающих видное место на революционном фронте театра.

Это говорит за то, что сценический показ нового, указывающего на будущее, дается художникам театра гораздо труднее, чем раскрытие старого, имеющего свои традиции и изученного во всех мелочах. Причины этого явления следует искать, в конечном счете, в мировоззрении художника. Пройденная им школа, усвоенные им профессиональные навыки, система художественных приемов, переданная ему по наследию от дореволюционного театра, — все это оказало свое влияние и проявилось в его работах. Последняя очутилась в плену у старой эстетики театра. Отсюда следует, что для успешного продвижения вперед художнику театра необходимо не только обладать профессиональными навыками, но и воспитывать себя как чуткого общественника, способного понять классовый характер искусства и театра. Многие художники успели вступить на путь разработки революционного мировоззрения, но говорить о полном благополучии в указанном отношении все же не приходится.

## \* \* \*

Работа над пьесой проводится художником в тесном сотрудничестве с режиссером. Этот этап творчества является одним из самых важных и во многом решает успех постановки. Именно здесь определяется общее направление идейного истолкования темы, данной драматургом.

Изучив текст и продумав намеченный режиссером замысел постановки, художник в свою очередь приступает к разработке общего плана вещественного оформления спектакля. Если в прежнее время он мог ограничиваться рисунками-эскизами, вскрывавшими характер и расположение писанных декораций, то теперь, {13} когда работа с объемными трехмерными конструкциями стала в театре обычным явлением, художник изготовляет макет, т. е. небольшую модель сцены, наглядно иллюстрирующую все установки для отдельных частей спектакля и их смену по мере развития действия. Соблюдая в точности пропорции и учитывая размеры театра и сцены, на которой развернется спектакль, художник показывает на макете пространственное разрешение задуманной постановки и возможности использования сценической площадки в предстоящей игре актеров. Сценические объемы, техника их перестановок, их окраска, материал и освещение предстают, таким образом, в миниатюрных масштабах макета с достаточной ясностью, чтобы опытный глаз театрального работника мог учесть характер предстоящего спектакля.

Макет изготовляется художником обычно «по заданию режиссера», который дает при этом свои руководящие объяснения и раскрывает план или «экспозицию» спектакля. Приготовленный макет, в случае удачного его выполнения, «принимается» режиссером и выносится на обсуждение художественно-политического совета театра, а также на рассмотрение производственного совещания работников сцены. После одобрения, полученного со стороны различных инстанций, он поступает в мастерские театра, где по нему изготовляют остов игровой площадки и все ее отдельные части.

На всем протяжении подготовки спектакля сотрудничество художника с режиссером носит самый тесный и близкий характер. Уже приглашение режиссером того или иного художника говорит об определенном выборе сотрудника, способного «сработаться» с режиссером. В процессе изготовления макета работа художника и режиссера сплетается настолько неразрывно, что иногда невозможно провести резкую грань между их деятельностью. На этом этапе работы художник {14} нередко выполняет режиссерские «обязанности», а режиссер разрешает художнические задачи. Отдельные находки в деталях постановки, отдельные предложения, вносимые режиссером и художником в план будущего спектакля, ведут к новым поправкам и изменениям, взаимно дополняют друг друга и сплошь и рядом обязывают к перепланировке как макета, так и постановочного плана. Повторная совместная работа художника и режиссера ведет, естественно, к лучшему взаимному пониманию и нередко ускоряет ее темп. Их сотрудничество принимает иногда столь тесный характер, что имя художника выставляется на афише наряду с именем режиссера, т. е. художник открыто выступает как сорежиссер-постановщик. Так, на афишах последних лет можно было встретить имена художников Н. П. Акимова или В. В. Дмитриева наряду с именами режиссеров Н. В. Петрова, В. Н. Соловьева, Э. И. Каплана и др. Но по существу дела в каждой серьезной постановке имеются черты подобного рода сотрудничества. Поэтому трудно оправдать резкое разграничение, проводимое при подготовке молодых режиссеров и театральных художников, получающих свое образование в разных художественных учебных заведениях. По самой сути их творчества на сцене театра требуется сближение работы в самом процессе учебы тех и других.

Если в дореволюционном театре, рассчитанном на привилегированную публику, роль художника сводилась нередко к простому «декорированию» сцены, к украшению ее средствами живописи и к созданию «прекрасного зрелища для глаз» («зрительной музыки», как говорил известный перспективист-декоратор придворного театра Пьетро Гонзага), то в советском театре, обращающемся к широчайшим массам, роль художника коренным образом изменяется. Социальная динамика классовых конфликтов является здесь {15} ядром спектакля. Художник здесь не «декоратор», заботящийся об «украшательских» элементах спектакля, а ответственный творец идеологических ценностей, поставленный перед задачей повышать культурный уровень масс и оказывать им поддержку в борьбе с капитализмом и в социалистическом строительстве. Он оформляет не только сцену, но и сознание массового зрителя.

Поэтому следует приветствовать усиление творческой роли художника в советском театре и намечающееся все отчетливее его сближение с режиссерско-постановочной работой, стремление вскрыть драматическое действие в его тонких переходах, довести идейное содержание социальной драмы до сознания зрителей, дать ярко впечатляющие, наполненные веским социальным смыслом и в то же время игровые зрительные образы, — эти задачи, стоящие перед нашим театром, объединяют творчество драматурга, режиссера и художника. Но для успешного выполнения сложной коллективной работы театра необходима выработка цельного единого мировоззрения. При наличии же в нашем театре многих театральных направлений, имеющих свое особое классовое лицо, нередко случается, что организаторы спектакля мыслят по-разному. Тогда получается разрыв в работе, макет художника не принимается режиссером или же художник критически относится к работе режиссера и оказывается неспособным договориться с ним в процессе подготовки спектакля. Если конкретные условия и обстоятельства все же вынуждают театр довести постановку до премьеры, то внутренняя несогласованность ее легко подмечается зрителем. Она скажется в целом ряде пустых мест, необыгранных установок, неиспользованных возможностей макета или не доходящих до зрителя намерений режиссера. Многие постановки гибнут по тем же причинам еще до премьеры, словно корабли, не дошедшие {16} до гавани в бурную погоду. Но при правильной расстановке творческих сил, при наличии общего языка между авторами спектакля и единой направленности к общим целям революционного искусства театр достигает необычайно сильного, увлекательного воздействия на массового зрителя и становится мощным орудием в руках художников-революционеров.

# **{****17}** Старое и новое в декоративном оформлении сцены

Если сравнить убранство сценической площадки дореволюционного театра с декоративным оформлением сцены при постановке революционных пьес в передовых советских театрах, то не трудно будет подметить существенные перемены, произошедшие за последнее десятилетие. Но для того, чтобы точнее очертить новые методы работы театральных художников, необходимо вкратце ознакомиться с тем культурным наследием, которое получил советский театр от дореволюционной эпохи. Следует помнить, что на нашей сцене борются в настоящее время различные театральные направления, имеющие разное классовое лицо. Поэтому мы встретим в области декоративного оформления сцены весьма различные методы работы художников. Некоторые из них уходят своими корнями к давним традициям феодально-дворянского театра, другие скреплены с эстетическими воззрениями мелкобуржуазной дореволюционной интеллигенции, третьи выработались на практике агитационно-пропагандистского театра революционного периода, в итоге критической переработки театральных ценностей буржуазного искусства.

Наиболее традиционные формы встречаются в оперно-балетном театре, в особенности в постановках {18} старых опер и балетов, появившихся на сцене во второй половине XIX века и сохраняющихся с тех пор в репертуаре без особых изменений. На примере оперного театра можно отлично изучить театральную систему, уходящую своими корнями в глубь веков и создававшуюся в расчете на придворное, дворянское и крупно-буржуазное общество. Вся история декорационной театральной живописи развивалась главным образом в стенах оперно-балетных театров, выстраивавшихся по заказу крупных помещиков — государей, князей, герцогов и т. п. представителей аристократической верхушки старорежимного общества.

В оперном театре издавна (начиная с XVI – XVII веков) утвердилась кулисная сцена, замкнутая в коробке огромных размеров (см. рис. № 1). В этой сцене-коробке художник устанавливал большие расписанные полотна, размещая их в глубине (так называемый «задник») и по бокам сцены (на выдвижных или подвешиваемых кулисах). Применяя перспективную роспись, он создавал иллюзию (впечатление) громадных архитектурных сооружений, великолепных дворцовых зал, площадей, с уходящими в даль колоннами, или же дворцовых парков и садов, расстилающихся далеко в глубину. Несколько поколений перспективистов-декораторов передавали от отца к сыну секреты профессионального мастерства, позволявшего даже на небольших по размерам сценах создавать обманчивые впечатления великолепной и пышной дворцовой архитектуры. Для такого рода сценических картин, составлявшихся из расписанных холстов, было приспособлено все оборудование сцены. Ровное освещение, равномерно размещенное по всей сцене, было подчинено живописным задачам художника. Пользуясь кулисными станками и раздвижными «задниками», он мог сменять свои картины на глазах у зрителей, а также под прикрытием переднего занавеса, отделившего

{19}

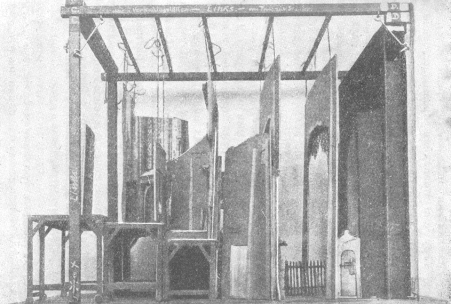


Рис. 1. Модель сцены-коробки с подвесными декорациями для «Фауста» (XIX век)

{20} сцену от зрительного зала. Созданные художником декоративные полотна только окружали актера. Исполнители появлялись среди декораций, но свою игру они проводили преимущественно на передней части сцены, на так называемой авансцене, свободной от декораций. В глубине сцены расставлялся хор, но и он выходил вперед при исполнении своих номеров. Только массы балетных танцовщиков и танцовщиц пользовались всей глубиной сцены. Однако и в балете все сольные номера проводились ближе к зрителю. В общем, сцена служила для праздничных декоративных эффектов, для парадных придворных феерий, а поскольку на ней развивалось действие, оно выдвигалось вперед на авансцену, и певцы пели «в публику», давая свой «концерт в костюмах». Такого рода сценические картины оказались с течением времени перенесенными и на сцену драматических театров. Долгое время драма пользовалась всей декорационной системой, выработанной в оперно-балетных театрах, обеспеченных поддержкой двора и аристократии. Многие исторические пьесы, показывавшие дворянскому обществу его предков и их «славное» прошлое, ставились по установившимся в опере образцам. Драматический театр усвоил те же приемы воздействия на зрителя с помощью иллюзионной сцены. И в нем утвердились красивые живописные виды, рассчитанные на пассивное, созерцательное любование избалованного привилегированного зрителя. Последней крупной школой художников, работавшей на основе такой эстетики театра, была группа «Мир искусства», работавшая на сцене накануне революции. Опираясь на вековые традиции дворянского театра, художники «Мира искусства» обновили их и приспособили к требованиям дореволюционной русской интеллигенции. Они работали в стороне от общественно-политических запросов и защищали позиции {21} так наз. «чистого» искусства. Эстетическое любование стариной, стилизация, т. е. подчинение всей постановки воспроизведению какого-либо исторического стиля, будь то придворный стиль Людовика XIV или стиль мещанского искусства XIX века, преклонение перед чисто формальными сочетаниями красок и линий, перенесение на сцену приемов станковой живописи, — все эти особенности данной школы широко вошли в практику дореволюционного театра и нашли своих почитателей не только в России, но и за границей, которая ознакомилась с творчеством этой группы художников главным образом по постановкам балетов и опер. Таким образом декоративные традиции сцены-коробки оперно-балетного театра оказались скрепленными с эстетическим театром начала XX века. Декорации А. Головина, А. Бенуа, Кустодиева, Добужинского и др. художников этой группы стали известными и советскому зрителю, так как многие театры сохранили их работы в своем репертуаре.

Но наряду с традициями оперно-балетной сцены в дореволюционном театре имелись и другие. Буржуазная драма выдвинула, начиная с 30 – 40‑х годов прошлого столетия, требование большего реализма я более точного изображения буржуазного быта, чем то допускала кулисная сцена в оперно-балетных постановках. Эти требования были поддержаны в 80‑х и 90‑х годах, т. е. в эпоху развития натурализма в литературе и в драме. Пышные дворцы и парки, рисовавшиеся художниками-перспективистами для придворных спектаклей, уступили свое место точному воспроизведению бытовых условий, в которых жила буржуазия в период развития промышленного капитализма. Появился так наз. павильон, т. е. декорация замкнутой с трех сторон комнаты, покрытой потолком. Комната (а позднее и несколько комнат) стала заставляться {22} мебелью и различной обстановкой, актеры стали выходить не «из-за кулис», как прежде, а из дверей. Они прислонялись к окнам, соприкасались с вещами и предметами, стоявшими в павильоне, и, таким образом, сцены, разыгрывавшиеся в буржуазных гостиных, столовых, спальнях и т. п., получили свое реальное отображение на подмостках драматического театра. Наиболее точное воспроизведение «среды» стало лозунгом натуралистических постановок, и сценический павильон нашел себе самое широкое распространение. Психологические драмы, рисовавшие семейную интимную жизнь буржуа, связывали все его переживания с окружающей его домашней обстановкой. Репертуар Ибсена и Чехова проходил именно в таких павильонах, ставших обычным явлением в театре. Сравнительная несложность их сооружения позволила ввести их в обиход малых провинциальных сцен, и павильон стал на долгое время «стандартным» типом оборудования сцены, которым пользуются и до настоящего времени.

Однако ряд новых художественных течений, возникших на рубеже XX века среди буржуазной интеллигенции, не мог удовольствоваться существовавшими типами убранства сцены. Мелкая буржуазия, вытесняемая со своих позиций натиском усиленно развивающегося финансового капитала, а с другой стороны, поднимающимся промышленным пролетариатом, примкнуть к которому она не решалась, стала искать в искусстве выражения присущих ей настроений. Последние характеризовались уходом в мистику, в философские потусторонние отвлечения, тяготением к символизму. На этой общественно-психологической основе возникли новые театральные искания, приведшие к отвлеченным, условным сценическим построениям. Появились сукна, заменившие прежние писанные кулисные декорации и реалистические павильоны. Художники стали составлять декорации из ряда драпировок, {23} пользуясь различными тканями. Иногда сцену застилал черный бархат, на фоне которого выделялось одно белое кресло. Иной раз окраска сукон позволяла подбирать требуемую гамму цветов, оттенки которых видоизменялись при помощи электросвета. Утонченные мистические настроения символических драм, отвлеченные построения идеалистической философии находили, таким образом, свое подкрепление в работе художника, работавшего с помощью окрашенных сукон и световых эффектов. В это время создались теории А. Аппиа, требовавшего музыкальности от красочных сочетаний на сцене, и англичанина Г. Крэга, считавшего, что театр должен изображать «невидимые вещи», как бы устанавливая связь с потусторонним миром. В постановках символистов предметы на сцене рассматривались всего лишь как символы, а актеры — как жрецы, священнодействующие в «храме искусства». После революции 1905 года символический театр появился и в России (театр В. Ф. Комиссаржевской), возглавляемый В. Мейерхольдом в начале его режиссерской деятельности (1906 – 7 г.).

В эту пору стала развиваться обостренная критика старого сценического аппарата, утвердившегося в оперно-балетном театре и переданного драматической сцене. Художники ярко ощутили несоответствие между трехмерным телом актера и плоскостными писанными декорациями кулисной сцены. Новое понимание сценического пространства вело к созданию «рельефной сцены», устроенной режиссером Г. Фуксом в Художественном театре города Мюнхена. По его замыслу, актер должен был появляться на авансцене, отчетливо выделяясь на заднем фоне, подобно рельефным скульптурным фигурам из камня или дерева. Несколько позднее на сцене появились «кубы», и декорации стали составляться из объемных трехмерных частей, из цилиндров, конусов, кубов и других фигур вокруг и {24} среди которых развивалась игра актеров. Подобного рода декоративное оформление носило отвлеченный, беспредметный характер, чуждалось реализма и служило для постановок пьес, проникнутых философским идеализмом (см. рис. № 2). Но все же следует отметить, что в этом новом понимании сценического пространства, в подчеркивании его объемности, сказывалось влияние быстро развивающейся капиталистической техники и машинной индустрии. Из этих формальных исканий развились впоследствии художественные течения, сблизившие работу художника с творчеством конструктора-инженера. Роль технической интеллигенции в формировании нового направления становится с этого времени все более заметной.

В области актерской игры к этому моменту также накопились новые взгляды и приемы работы. Отказываясь от методов психологического «разговорного» театра, позволявшего актеру проводить свои сцены, сидя на стульях и креслах, поставленных в павильоне, или же довольствоваться немногими, поясняющими слова, «комнатными» жестами, режиссеры стали вводить большее разнообразие телодвижений и заботиться об обогащении актера более подвижными приемами игры. К этому времени относятся опыты, проведенные Мейерхольдом в его студии (Петроград, 1913 – 14 гг.), стремившиеся обогатить запас актерских приемов на основе изучения старинного итальянского театра (так наз. «комедии дель арте»), пользовавшегося навыками акробатов и жонглеров при исполнении импровизированных, т. е. не имевших готового написанного текста, пьес. Эти опыты заставляли художников по-новому взглянуть на назначение сцены и сценических предметов и плане их приспособления к задачам широко развернутого актерского движения. Театральному представлению придавался игровой зрелищный характер, и эти реформы проводились под лозунгом «театрализации

{25}

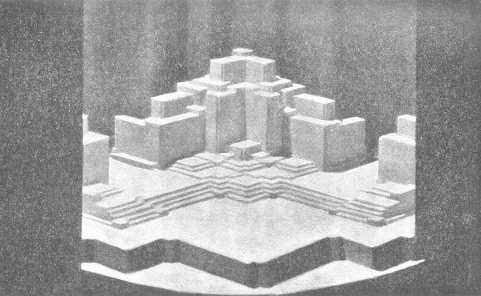


Рис. 2. Беспредметные объемные декорации на западной сцене  
для постановки «Жанны Д’Арк». Худож. Норман Бель Геддес

{26} театра». Постановка «Турандот» в театре им. Вахтангова отражает многие черты тогдашних исканий, вскрывая их в художественно-законченной форме «игрового», а не «разговорного» театра, против которого направлялся протест реформаторов дореволюционной сцены.

Но многочисленные формальные искания, наблюдавшиеся в театре накануне Октябрьской революции, были замкнуты в тесном кругу избранной публики. Ограниченные средой профессионально-художественной интеллигенции, они с неизбежностью обрекались на бесплодность.

Измышлялись все новые и новые формы, но живое, общественно-ценное содержание отсутствовало. Не случайно, что именно в это время не прекращались разговоры о кризисе театра. Кризис действительно существовал. Он заключался в оторванности театра от широких масс, в обособленности его от политики и от всех актуальных вопросов классовой борьбы. Это влекло за собой мертвящий формализм, эстетство и подход к театру, как к самодовлеющему искусству, в котором игра ведется ради игры и становится самоцелью. Поэтому для лучших передовых художников не раз наступали периоды разочарования я безверия в будущее.

Октябрьская революция открыла театру новые пути творчества. Она ввела в театр нового, рабочего, зрителя, вовлекла театр в политическую борьбу и поставила пред ним грандиозные по своему размаху и значению задачи. Мощный подъем самодеятельного творчества масс вызвал к жизни обширнейшую сеть клубных театров. Наряду со старыми театральными организмами возникли новые революционные театры. Начались переработка старого культурного наследия и создание новых форм театра, отвечающих целям рабочего класса и социалистической перестройки общества.

{27} В каком же направлении развернулась в новых условиях революционного театра работа театрального художника?

## \* \* \*

Новая социальная тематика советского театра потребовала создания новой художественной формы, отвечающей целевым установкам революционного искусства. Это означало, прежде всего, изменение характера воздействия на театрального зрителя. Если до революции возможно было декорировать сцену с расчетом на пассивно-созерцательное любование «сценической картиной» и «украшать» ее в угоду чисто эстетической настроенности зрительного зала, то общественно-политические задачи, вставшие перед революционным театром, решительно видоизменяли характер обращения художника со зрителями. Агитируя за победу пролетариата, разоблачая его врагов, передовые театры активизировали волю, мысли и чувства нового зрителя. Они направляли их к действию, к участию в борьбе на стороне пролетариата, постепенно углубляя агитацию в художественном отношении по мере расширения и осложнения политических задач и перехода от гражданской войны к культурной революции и социалистическому строительству.

Отсюда вытекала для художника необходимость убрать со сцены все, что носило только украшательский характер и служило предметом самодовлеющего любования. На сцене должны были остаться только те предметы и вещи, которые непосредственно служили социально-значительному действию. В практике театра это означало подчинение всей сцены заданиям актерской игры. На актера, как на носителя действия, стало теперь рассчитываться все убранство сцены.

Выдвинулся принцип целесообразного, экономного использования по указанному назначению всех сценических {28} предметов и самой сценической площадки. И то и другое должно «обыгрываться», не стоять неиспользованным, а вводиться в действие. Все части сцены должны были «играть», т. е. служить средством активизации зрителя.

На первых порах, когда развивалось это новое понимание задач художника, был выдвинут принцип максимальной простоты и удобства «вещественного оформления сцены», как гласил новый термин, пришедший на смену прежнему выражению «декорировать» сцену. Охотно указывали на станок циркового акробата как на образец целесообразного использования предмета в зрелищном искусстве. Любая трапеция циркового эквилибриста не имеет самодовлеющего декоративного значения, но подчиняется в своем строении тем телодвижениям, которые должен выполнять пользующийся ею цирковой артист. Таким же образом сооружались сценическая площадка и все предметы на ней. Они подчинялись заданиям актерской игры. Если в старом театре возможна была игра актера «на фоне» писанных декораций или «нейтральных» сукон, то теперь между сценической вещью и актером устанавливались самые тесные соотношения. Ничто не должно быть «нейтральным» и служить простым «фоном». На сцене театра не должно быть и тайны от зрителя. Поэтому первые революционные постановки руководившего новым движением театра Мейерхольда могли идти среди оголенных стен театральной сцены, что вызывало резкое недовольство со стороны части зрителей, привыкшей к тому, что на сцене все должно быть «красиво, как в театре». Но именно против этой традиционной «красивости» буржуазного театра и восставал художник-революционер, отказываясь от прежней декоративной системы сцены-коробки с ее писанными подвесными кулисами, паддугами, арками и т. п. «не играющими» частями.

{29}

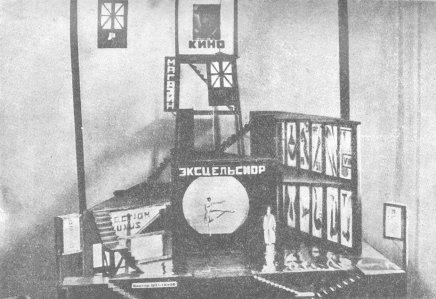


Рис. 3. «Озеро Люль» в Театре Революции. Конструкция В. Шестакова

{30} На этой основе мог развиваться агитационный спектакль, организующий волю зрителя. Но вместе с тем шло глубокое видоизменение в понимании актерской игры, выразительных средств и техники исполнения. В революционном театре не было места для красивых поз актера или живописных, но невыразительных движений. Театр должен был давать бодрую зарядку зрителю, и эта зарядка могла исходить только от физически здорового, в совершенстве владеющего своим телом актера, который был бы способен точно управлять своими телодвижениями, выполняя задания режиссера и драматурга. Разверстка телодвижений актера на сцене театра стала поэтому также входить в расчеты художника, сооружающего сцену. В особенности это было важно при постановке пьес, требовавших выступления множества участников для изображения массовых сцен. А именно в этом направлении советская драматургия давала обширнейший материал, обрисовывая выступления масс и их коллективные действия.

Революционный театр не склонен был ограничиваться разговорными пьесами, при исполнении которых актеры могли оставаться неподвижными и вести беседу за столом или в креслах. К натуралистическому и психологическому театру установилось отношение, закрепленное В. Маяковским в известных стихах, прочитанных в прологе, перед представлением его «Мистерии-буфф». «Смотришь и видишь: гнусят на диване тети Мани, дяди Вани. А нас не интересуют ни дяди, ни тети, — теть и дядь и дома найдете». В отличие от таких картин, агитационно-пропагандистский театр хотел вскрыть иные образы: «Мы тоже покажем настоящую жизнь, но она в зрелище необычайное театром превращена».

В поисках нового оформления сцены, приспособленной для игры актера революционного театра, художники {31} перешли от писанных декорации и натуралистических павильонов к сценическим конструкциям, к сооружениям, составляемым из объемных лесенок, платформ, мостов, скатов и т. п. частей, позволявших развернуть движения актера и исполнительских масс (см. рис. №№ 3 и 4). Первоначально эти конструкции не обозначали никакого конкретного места действия (беспредметный конструктивизм). Они мыслились как чисто театральные сооружения. Позднее конструкции стали условно обозначать то или иное место действия (изобразительный или реалистический конструктивизм) (см. рис. № 5). Это изменение было вызвано стремлением пойти навстречу массовому зрителю, которому отвлеченные сооружения на сцене затрудняли понимание происходящего действия. С другой стороны, этому способствовала тематика советской драматургии, часто изображавшая события, протекающие на производстве, на фабриках и заводах, так что конструктивные части новой сцены оказались в соответствии с лестницами, платформами и мостами, встречающимися в заводских и фабричных постройках и т. д. (см. рис. № 6). Далее, конструкции стали входить в сочетание с некоторыми живописно-декоративными приемами убранства сцены, так что применение их нашло свое широкое и вместе с тем разнородное распространение. Но так или иначе, объемная конструктивная форма сцены приобрела в советском театре упроченное важное значение. Из драматического театра она проникает постепенно и на оперно-балетную сцену, подвергаясь здесь видоизменениям в соответствии с особенностями музыкального театра, до известной степени ограничивающими свободу передвижения певцов и хора. В практике передвижного и клубного театра конструкции утвердились достаточно прочно, вопреки всем предсказаниям деятелей старого театра, недоверчиво относившихся к новым достижениям художников-конструкторов.

{32}

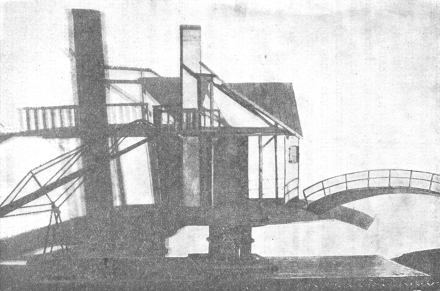


Рис. 4. «Саламанская пещера» в оперной студии Ленинградской консерватории.  
Постановка Э. И. Каплана. Конструкция перед железным занавесом

{33}

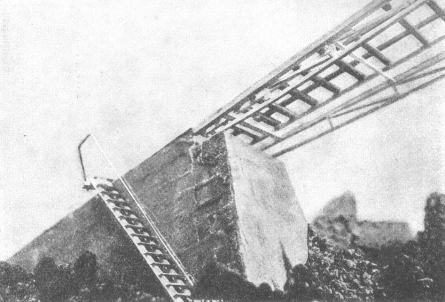


Рис. 5. «Бронепоезд». Ленинград. Гос. драма. Худ. Н. П. Акимов

{34} Использование конструкций вело прежде всего к усилению динамики сценического действия. Получалась возможность развертывать действие не только в горизонтальном плане, в глубину или в ширину сцены, но и в высоту ее, пользуясь различными платформами,



Рис. 6. «Разлом» в театре им. Вахтангова в Москве.  
Худ. Н. П. Акимов

расположенными в вертикальном плане (см. рис. № 7). Это обогащало спектакль зрелищными и игровыми моментами, совершенно неиспользованными на старой сцене с писанными декорациями. Так, например, расстановка масс нередко проводится на мосту

{35}

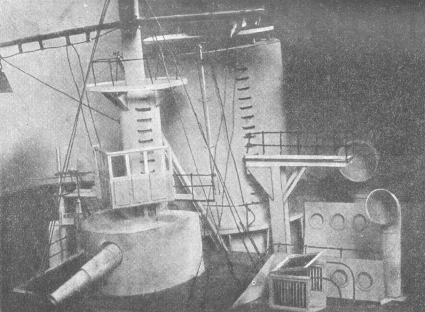


Рис. 7. «Разлом» в театре им. Вахтангова в Москве.  
Худ. Н. П. Акимов

{36} или лестнице, дугой перекидываемых через всю сцену. Характерным образцом может служить лестница в постановке «Командарм 2» в театре имени Мейерхольда. Она позволяет сосредоточить на ней массу партизан и провести их бурный митинг, и в то же время она является местом выхода, ухода и разыгрывания отдельных сцен для главных персонажей трагедии. В других спектаклях конструкция позволяет быстро переносить место действия на различные ее части, освещаемые в начале данного эпизода, при чем открываются иногда две или три части конструкции, и действие развивается одновременно на разных плоскостях и на разной высоте. Единый конструктивный остов сцены, изготовляемый на весь спектакль, вступает иногда в действие не сразу, а по частям, раскрывая перед зрителем все новые сочетания игровых площадок.

Таково в своей основе современное оформление сценической площадки. Неполное его использование художником для театральных целей станет понятным только в связи с некоторыми другими достижениями сценического искусства, именно в соединении с новыми способами электроосвещения и завоеваниями новейшей театральной техники. Об этом и пойдет речь в следующих главах.

# **{****37}** Свет на сцене

В старинном театре, развивавшемся в непосредственной близости к княжескому двору, свет на сцене служил для праздничной иллюминации. Даже трагедии с мрачным содержанием шли при ярко освещенной сцене, сиявшей многоцветными огнями. Эти традиции долго удерживались на оперно-балетной сцене, обслуживавшей привилегированное дворянское общество. Придворные художники-декораторы, сочинявшие пышные фейерверки для разного рода торжеств, считали своим долгом и на сцене театра поддерживать показной блеск и внешнее величие двора.

Реалистический театр буржуазии XIX века вытеснил в драме эти традиции и установил новые. Свет на сцене стал служить средством создания настроений.

Чем больше драматурги углублялись в различные оттенки интимно-личных переживаний утонченно чувствующих персонажей психологических пьес, тем более тщательно заботились художники о насыщении сцены «атмосферой» соответствующей изображаемой среде и ее настроенности. В эпоху мистико-символических исканий, охвативших интеллигенцию в дореволюционные годы, театр импрессионистов и символистов пользовался светом для раскрытия музыкально-лирических, {38} «потусторонних» настроении, призывавших к уходу от жизни и к погружению в пассивное эстетическое созерцание. Эти традиции дольше всего сохранились в системе МХТ’а и его студий.

Революционный театр, выразитель и истолкователь классовой борьбы, не мог довольствоваться ни парадной иллюминацией сцены, ни ее погружением в безвольные «настроения». Он должен был выработать свой метод работы со светом, подчинив его новым боевым задачам революционного искусства. Свет на сцене стал активным участником драматического действия, частью сценической динамики, создателем новых ритмов спектакля. Он стал играть драматическую роль, помогая созданию волнующего напряжения и динамики действия. Художники воспользовались светом как самым сильным выразительным средством и придали ему исключительно важное, первенствующее значение в художественном оформлении современного спектакля. Свет все время «играет», вовлекается в действие, оформляет его, создает контрасты, определяет взволнованную ритмику спектакля. Любая постановка ТРАМ’а или ТИМ’а может служить в данном случае показательным примером.

Разработка сценического света, как активного драматического фактора, далась художникам, конечно, не сразу. Потребовался ряд долгих опытов и исканий, прежде чем установился тот сравнительно высокий художественный уровень, которым отличается световое оформление наших спектаклей. Кроме того, необходимы были и новые технические завоевания в области электроаппаратуры, обеспечившие возможность применения разнообразных методов использования света в целях драматизации спектакля.

Старый театр подчинял свет задачам освещения писанных на холсте декораций и выступавших на фоне их актеров. Сцена должна была освещаться неизменно {39} ровным светом, падавшим из верхних и боковых софит, размещенных на разных планах сцены, а также от рампы, выходившей за линию переднего занавеса. Этим равным распределением источников света обеспечивалась видимость писанных на холсте (перспективных) декораций, и уничтожались тени, падавшие от актера и грозившие разрушением декоративных эффектов. Такой способ освещения имел на сцене-коробке вековую давность, и последующие переходы от масла и свечей к газу (в 20‑х и 30‑х гг. XIX века), а от газа к электрическому свету (в 80‑х годах) в сущности не видоизменяли установленной системы.

Коренной переворот в приемах театрального освещения произошел не так давно, после отказа от писанных декораций, в связи с быстрым развитием электротехники и новой световой аппаратуры, нашедшей свое широкое использование в кино. Прожекторы с мощным концентрированным лучом света видоизменили сценическую картину. Вместо прежнего ровного освещения всей глубины и широты сценической площадки, появилось освещение отдельных ее частей сильным собранным светом, который можно направлять из любой точки как самой сцены, так и зрительного зала. Попадая под луч прожектора, действие может переноситься на любой отрез площадки, происходить наверху и внизу, выходить в зрительный зал, словом, свободно передвигаться по усмотрению постановщика, в то время как остальные части сцены, оставаясь неосвещенными, выпадают из поля зрения зрителя, вниманием которого руководит направление луча прожектора.

Тем самым в распоряжении художника театра оказалось новое, гибкое и необычайно разнообразное средство художественной выразительности. Располагая лучом света в несколько тысяч свечей, он мог по-новому «строить» сцену, с тем расчетом, что любое намеченное {40} им пространство будет «вырезано» из общего объема сцены и «донесено» до восприятия зрителя. Различные части пьесы могли теперь разыгрываться в быстрой смене на любых отрезах сценической площадки, при желании — на нескольких местах одновременно, располагаясь то в вертикальном плане, то в горизонтальном. Лучи прожекторов свободно нащупывали заранее заготовленные установки, мгновенно освещая их и вводя в действие. В то же время на погруженных в темноту частях сцены могли происходить приготовления, незаметные для зрителей. Таким образом обеспечивалось разделение спектакля на серии быстро чередующихся эпизодов или применение крупного первого плана, т. е. приемов построения зрелища, о которых мы говорим в другом месте. Динамика драматического действия находила свое подкрепление в светомонтаже, приобретавшем таким образом драматическое значение.

Мощный луч прожектора давал возможность не только выделять части сцены и помещенные на ней предметы, но до известной степени и влиять на изменение их окраски. Одни я те же предметы кажутся иначе окрашенными при различной силе света, падающего на них от прожектора. Кроме того, фактура вещей видоизменяет свой вид при различных ступенях мощного, концентрированного освещения. Опираясь на подобные наблюдения, художник театра получал различные способы видоизменять окраску и даже формы предметов на сцене. Но новейшая светоаппаратура снабжает его еще большим разнообразием окрашенного света и позволяет ему рисовать светом, как прежде масляными красками, только с большим богатством технически усовершенствованных приемов.

Окраска света любой мощности достигается сравнительно простым способом (для изобретения которого потребовалась, однако, не малая изобретательность {41} со стороны химиков и физиков). В переднюю часть прожектора вставляются светофильтры (целоновые листы), которые окрашивают световой сноп в различные цвета. Проведенное таким способом подкрашивание сцены стало теперь обычным в практике театра. Это дает возможность пользоваться разнообразными красочными сочетаниями, так как под лучом окрашенного света сценические предметы обретают добавочные цветовые оттенки. Ткани, дерево, жесть, стекло, цветная бумага и т. д. предстают пред взором зрителя в самых неожиданных красочных сочетаниях, когда их освещают снопами света различной окраски. Изучая все эти особенности, художник современного театра получает в свое распоряжение новую световую палитру красок, поддающуюся точному учету и механическому регулированию.

В соединении с мягким или твердым куполообразным «горизонтом», охватывающим весь задний план сцены белым экраном, количество красочных сочетаний значительно увеличивается. Раньше «горизонтом» пользовались для создания впечатления воздушной дали («воздуха») при ландшафтных декорациях, написанных на полотне. Теперь горизонт служит для проекции световых декораций. Нанесенный на кусок стекла рисунок художника отбрасывается (как при обычных диапозитивах) на горизонт и освещается окрашенным светом лампионов. Путем сложных сочетаний светоокраски различных источников света и сложения цветов на самом экране достигается богатейшее разнообразие красочных тональностей. На сцене больших западных театров, где горизонтальная система освещения получила широкое распространение за последние годы, художник распоряжается около 80 различными цветами, что позволяет создавать несчетное число красочных комбинаций. Так, например, когда при помощи «тучевого аппарата» на горизонте проецируются {42} нарисованные на стекле облака, приводимые в движение благодаря медленному вращению самого аппарата, то зритель наблюдает тончайшие переходы в окраске облаков, и это впечатление смело соперничает (по чистоте и прозрачности красок, а также по их разнообразию) с видами, открывающимися с высоких гор на рассвете или при закате солнца.

Такого рода эффекты стали возможными, когда были изобретены лампы накаливания с высокой силой света, заменившие дуговые прожекторы. Помогли и механизация и централизация управления всеми источниками света. Не нужно было приставлять к каждому прожектору особый осветитель, регулирующий свет, а можно было подвешивать прожекторы на любом месте, например под люстрой зрительного зала, и управлять ими из центральной будки светомеханика. Механизировалась и смена окрашенных листов целона (светофильтров), вставляемых в прожекторы, так что осветитель стал распоряжаться (находясь в своей будке) всеми красочными сочетаниями, получающимися в итоге применения богато разветвленной аппаратуры современного театра. Сколь мощно и обширно световое оборудование новейших театров, можно судить по следующим данным. Лет сорок тому назад сцена оперного театра в Берлине освещалась 1.580 лампами, с общей силой света в 50 тысяч свечей. При перестройке театра в 1928 г. для освещения одного только горизонта была введена сила света в 260 тысяч свечей, а каждый из шести планов сцены оказался снабженным источниками света в 36 тыс. свечей. Бесчисленное количество прожекторов разного типа может быть включено на этой сцене в 265 пунктах. Эти цифры дают некоторое представление о том перевороте, который происходит на сцене по мере того, как в театр проникают завоевания современной индустриальной техники. Естественно, что эти достижения ставят перед

{43}

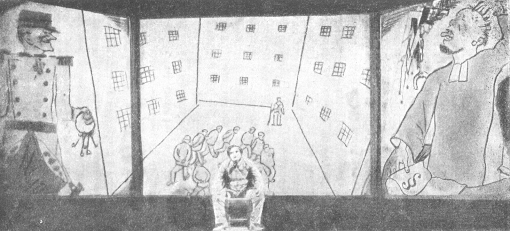


Рис. 8. Проецированные декорации в постановке Пискатора. Рис. худ. Г. Гросса

{44} художником требование отказаться от прежних кустарных методов работы и вооружиться новым запасом технических знаний, дабы овладеть усовершенствованным аппаратом современной сцены.

Указанные нами явления далеко не исчерпывают, а лишь намечают возможности и условия работы художника со светом. Индустриальная техника дает ему в руки усовершенствованное светооборудование, своего рода «световой орган», из которого он может извлекать богатейшие тона. На очереди стоит дальнейшая разработка новых методов работы со световыми декорациями. Здесь следует хотя бы вкратце отметить богатые перспективы, открывающиеся перед проецированными декорациями, все чаще находящими свое применение в театре (см. рис. № 8). Помимо новизны художественных впечатлений, они сулят дать громадную экономию средств. Опыт Венского бург-театра показал, что при постановке сложной пьесы Ибсена «Пер Гюнт» можно было достичь экономии в два десятка тысяч рублей, так как обычная роспись «задника» в 120 кв. метров заменяется разрисованным диапозитивом, величиной в 13 x 18 сантиметров.

Далее, дожидаются своей разработки применяемые частично на практике фосфоресцирующие краски. Нанесенные на обычные декорации или костюмы, они остаются невидимыми до того момента, когда их осветят особым снопом света (с ультрафиолетовыми лучами). Тогда они начинают светиться. Это позволяет совершать перемены декораций и костюмов на глазах у зрителей, путем простого переключения источника света. Благодаря новейшей световой аппаратуре достигаются совершенно новые эффекты при теневых декорациях с окрашиванием транспарантных теней и т. п. Изобразительная динамика света на сцене столь разнообразна, что можно считать свет одним из важнейших орудий художника современного театра.

# **{****45}** Художник и театральная техника

Работа театрального художника тесно связана с техническим оборудованием сцены. Творя декоративное оформление спектакля, он опирается на технику сцены, которой располагает данный театр. Если она стоит на высоте, его работа в значительной мере облегчается. В противном случае ему приходится терять много времени и труда, чтобы своими силами восполнять пробелы и добиваться необходимого разнообразия и быстроты в смене сценических картин.

Совершенство театральной техники выдвинулось, как особо настойчивое требование, в советском революционном театре. Это вполне понятно. В периоды спокойного течения художественно-общественной жизни художники могли опираться на веками закрепленные традиции, как на нечто раз навсегда данное. Так, художники XIX века в течение долгих десятилетий писали свои декорации с расчетом на кулисную сцену-коробку с подвесными арками, перспективными «задниками», пристановками и пратикаблями и т. п. прочно установившимися частями определенной декоративной системы. Но в эпоху революционных сдвигов, когда происходит переоценка театральных ценностей, такой консерватизм становится невозможным. Меняются социальные задачи театра, его темы, его зритель, и в {46} страстных исканиях обретаются новые формы театра. Социальная динамика советского репертуара, раскрывающего сложные конфликты классовых боев, потребовала несравненно более сложных и совершенных средств сценического оборудования спектакля, предназначенного удовлетворять запросы подлинно массового зрителя, впервые пришедшего в театр после Октябрьской революции. Отсюда возникает характерное для нашего театра столкновение художника с отсталым техническим оборудованием большинства наших театров, доставшихся нам по наследию от прошлого. В своих замыслах и намерениях художники невольно опережают реально представленные им возможности в старых театральных зданиях, перестройка которых не поспевает за новыми, быстро развивающимися требованиями.

А между тем, в силу постепенного проникновения на сцену театра новейшей индустриальной техники, перед художником открываются самые заманчивые перспективы. Возьмем один из многих возможных примеров. Каждый, жому приходилось близко стоять к театральному делу, знает, как мало времени предоставляется художнику для так называемых монтировочных репетиций готовящегося нового спектакля. Сцена всегда занята приготовлениями к очередному вечернему представлению. Для репетиций, на которых необходимо проверить все декоративные планы художника, с большим трудом вырывают два‑три дня. Нередки случаи, когда монтировочная репетиция совпадает с генеральной. Это значит, что актеры впервые ходят по незнакомым им конструкциям, а художник впервые видит на сцене заготовленное им вещественное оформление.

Между тем современная техника допускает полное устранение многочисленных затруднений, вызываемых указанными выше обстоятельствами. В новейших {47} театрах Запада возможно держать наготове перед началом спектакля до шести полностью оборудованных сценических площадок. Последние размещаются в боковых подвальных помещениях здания, и к моменту начала данного акта первая сценическая площадка выкатывается при помощи гидравлических прессов и поднимается на уровень рампы. По окончании акта площадка поднимается наверх или откатывается в глубину сцены, а на ее месте появляется из подвала следующая, с полным декоративным оформлением для второго акта и т. д. Такая механизация сцены введена в новом оперном театре «Унтер ден Линден» в Берлине, выстроенном по проектам архитектора А. Линнебаха в 1928 г.

Подобного рода технические усовершенствования допускают быструю смену заранее заготовленных сценических картин и в то же время разгружают сцену на дневное время, предоставляя ее для репетиций, так как очередной вечерний спектакль заготавливается в другом, подвальном или боковом, помещении. В старых же театральных зданиях сплошь и рядом отсутствуют какие-либо добавочные помещения для хранения декоративных установок, накопляющихся по мере расширения репертуара. Так, в театре им. Мейерхольда приходится подвешивать тяжелые конструкции на самой сцене, за неимением более подходящего места для их хранения.

Подобных недочетов много, и поэтому приходится с особым вниманием присматриваться к театральной технике индустриального Запада, успевшего ввести в обиход театра многие технические достижения. Но техническое совершенство сцены еще не обеспечивает полноты ее использования в художественном отношении. Наши художники, работающие на технически более отсталых сценах, достигают сплошь и рядом впечатлений, которым удивляется Запад. Тем более на нас возлагается {48} обязанность обеспечить нашим художникам возможность пользоваться наилучше оборудованной сценой, что и должно найти себе место в развивающемся у нас театральном строительстве.

Современный театр знает три типа передвижной сцены. Это прежде всего — вращающаяся сцена. Известная уже в XVIII веке японскому театру, она нашла свое применение в немецких театрах с конца XIX столетия и была введена у нас сперва в московском Малом театре, а затеи в МХТ и в некоторых других театрах. Художественное использование ее нашло свою первичную разработку в импрессионистских постановках (в особенности в театре Макса Рейнхардта в Германии), когда требовалось показать живописные вырезы из природы или романтические узенькие улички старинных городов. Вращение округлой сцены, разбитой на секторы, на каждом из которых стоят новые декорации, позволяет быстро сменять сценические картины, изготовляемые во время действия на скрытых от взора зрителей секторах. Но вращающаяся сцена удобна для постановок далеко не всех типов и жанров. Так, например, она ставит препятствия для развития массовых сцен на всем пространстве площадки, ибо глубина сцены здесь занята декоративными установками, предназначаемыми для следующего акта или картины. Введение массивных конструкций современного театра также сталкивается с преимуществами, которые дает вращающаяся сцена. Но все же мы могли видеть искусное ее использование в постановке «Лизистраты» (Музыкальная студия МХТ’а), а также в «Любовь Яровая» (моек. Малый театр). Характерным при этом явилось и в той и другой постановке, что вращающаяся сцена служила не только для ускорения смены сценических картин. Она продолжала вращаться и во время действия, в нужный момент усиливая динамику драматического действия.

{49} Второй тип сцены пользуется для заготовки декораций выдвижными площадками. Обыгранная во время действия площадка отодвигается на рельсах (подобно трамвайной платформе) в боковые части сцены, откуда на ее место выезжает другая, с новыми, заранее заготовленными установками. Так как выездная площадка занимает лишь часть общего пространства сцены, то это дает возможность использовать прилегающие неподвижные части планшета для массовых сцен. Такое устройство требует наличия свободных боковых помещений и значительно облегчает перемены. Известно оно уже давно, и его применение можно встретить в театрах со сравнительно старым техническим оборудованием, как, например, в Гос. драматическом театре в Берлине. Интересное использование данного принципа в несколько измененном виде было дано Мейерхольдом в постановке «Ревизора» (см. рис. № 9). Здесь площадки с декоративными установками выезжали не со стороны, а из глубины, из раскрывавшихся каждый раз дверей задней стены. Снабженные освещением и сопровождаемые музыкальным аккомпанементом при выезде, площадки подвергались театрализации в самом их появлении. Они устанавливались затем на краю авансцены, в непосредственной близости к зрителю и служили здесь для действия, которое разыгрывалось как бы крупным, первым планом. Принцип выкатывания площадок нашел в разнообразных видоизменениях свое довольно широкое применение ша советской сцене, как в драме, так и в опере.

Третий тип сцены — это подъемная площадка, поднимающаяся из трюма, подобно кабинке лифта. Принцип подъема вещей и декоративных установок из люка (прорезанного в полу сцены отверстия), давно известный в театре, был перенесен на всю сцену, которая как бы превратилась в сплошной, громадный {50} люк. Такое устройство позволяет поднимать (при помощи гидравлических прессов) площадки с полным декоративным оборудованием и исполнителями из подвальных помещений театра, где происходит заготовка декораций. По окончании данного акта площадка или уходит назад, в трюм, или поднимается наверх, или откатывается вглубь, предоставляя свое место для декораций следующего акта. Подъемные площадки нашли свое применение в театрах новейшей конструкции на Западе. У нас этот принцип применяется лишь частично, для подъема отдельных вещей из трюма, т. е. в порядке игрового использования люка старой сцены.

Указанные три типа сцены могут входить между собой в различные сочетания, раскрывающие разнообразные возможности их использования. Применение гидравлических прессов и электродвигателей обеспечивает подъем громадных тяжестей, их быстрый и бесшумный ход. Все управление движущимися площадками и отдельными частями их централизовано в будке механика, который проводит все перестановки путем простого поворота соответствующих рычагов.

Введение подобных способов передвижения площадок с большой нагрузкой подсказало современным архитекторам и художникам театра возможность применения тех же принципов и по отношению к зрительному залу. Так, в проектах нового театрального здания, составленных Пискатором и Гропиусом (Германия), предусмотрена возможность приводить в движение платформы с местами для зрителей. Таким образом, в течение представления может меняться сама форма зрительного зала. Партер становится передвижным и может быть перестроен из обычной формы в подобие циркового амфитеатра и обратно. Принимая во внимание новые требования, предъявляемые к театральному залу при постановке массовых революционных инсценировок и массовых празднеств, указанные возможности

{51}



Рис. 9. «Ревизор» в Москве, в театре Мейерхольда

{52} перестроения зрительного зала естественно интересуют и наших архитекторов театра. Мейерхольд неоднократно указывал на возможность такого построения театрального здания, при котором через весь театр могла бы пройти демонстрация или же проехать трамвай, автомобиль и т. п. Эти мысли, находящие подкрепление в достижениях новейшей западной техники, нашли свое отражение в проектах нового сценического оборудования, представленных некоторыми из наших театральных художников. В настоящее время в Москве работает особая комиссия по проектированию нового массового театрального здания, которая учитывает все новые перспективы, открываемые перед театральным строительством новейшей индустриальной техникой, и потребности революционного массового зрелища.

Особенностью новейших сцен является еще так называемый разборный планшет (см. рис. № 10). На старой сцене пол делался всегда неподвижным. Только вырезы в нем, предназначенные для люков, могли подниматься и опускаться. Все декорации, возвышавшиеся над полом, строились каждый раз заново. При развитии конструктивных постановок, работающих с трехмерными объемными установками, пол сцены оказался сломанным. Его ровная поверхность превратилась в ряд плоскостей, лежащих на разной высоте. Платформы, лесенки и станки привели к развитию действия на разной высоте. Но все эти сооружения художнику приходится строить заново, для каждой отдельной постановки. Между тем возможно такое устройство сцены, которое значительно облегчало бы работу художника-конструктора. В целом ряде; западных театров пол сцены сделан так, что отдельные его квадраты или полосы (параллельные линии рампы) могут быть подняты на любую высоту. Таким образам художник может получить необходимое ему

{53}

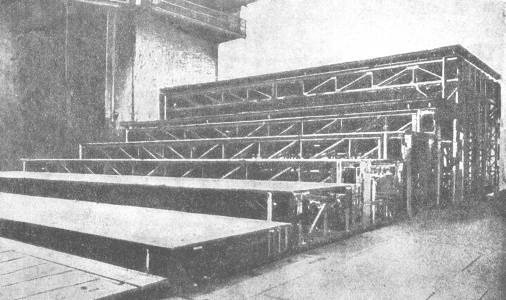


Рис. 10. Разборный планшет театра в Гамбурге

{54}

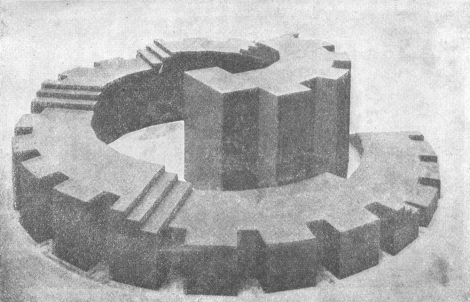


Рис. 11. Вращающаяся сцена с квадратами и лестницами.  
Худ. Э. Штурм (Дюссельдорф)

{55}

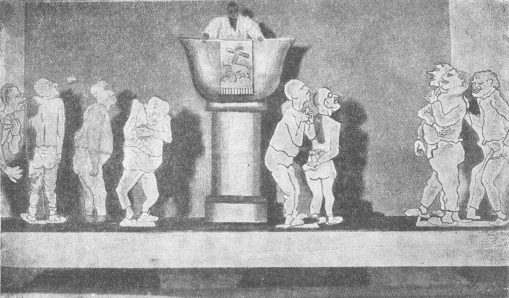


Рис. 12. «Швейк» в театре Э. Пискатора в Берлине. Куклы по рис. Г. Гросса

{56} сочетание платформы на разной высоте путем простого механического передвижения частей сцены. Последняя образует как бы клавиатуру больших размеров, отдельные клавиши которой, будучи подняты, дают все новые площадки для игры актеров и для установки декоративных частей. Например, всю сцену можно в несколько секунд превратить в огромную лестницу, поднимающуюся в глубине. Постройка же такой лестницы ручным способом требует (например, в новой постановке Евгения Онегина, III акт, в ленингр. Гос. опере) не менее 40 – 45 минут, на каковое время и задерживается антракт. Разборный и подъемный планшет введен у нас в новом здании Одесского театра.

Указанные нами нововведения стоят в тесной зависимости от самой архитектуры театра. Они требуют больших затрат и поэтому лишь медленно вводятся в обиход. Но и в пределах существующего театрального здания возможны многочисленные технические усовершенствования, открывающие новые пути художнику театра. Так, вместо громоздкого многоярусного барабана вращающейся сцены во многих театрах введен накладной вращающийся круг, допускающий вполне сходные эффекты (см. рис. 11). В зависимости от нагрузки круг приводится в движение ручным способом или мотором. Он служит не только для ускорения перемен декораций, но и для усиления динамики действия, когда вращение его проводится во время представления, допуская прохождение перед зрителем многообразных декоративных установок в непрерывном движении, при чем часть исполнителей размещается на движущихся, часть — на неподвижных планах сцены. В применении к оперным постановкам (в б. Михайловском театре в Ленинграде) вращающийся круг позволил показать убыстренные темпы жизни большого капиталистического города в операх

{57}

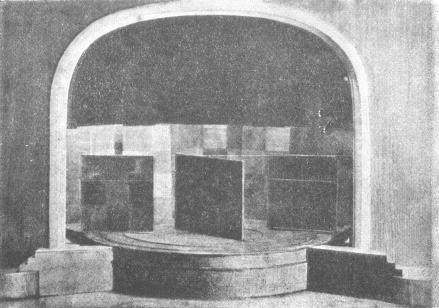


Рис. 13. «Мандат» в театре им. Мейерхольда. Худ. И. Шлепянов

{58} Э. Кшенека (художник В. Дмитриев) и тем самым способствовал оживлению оперных спектаклей.

Иногда в движение приводится не весь круг, а только концентрически расположенные полосы его. На этих движущихся тротуарах устанавливаются вещи и располагаются исполнители. Выезд их в начале эпизода создает постепенно развертывающуюся перед зрителем обстановку, характеризованную немногими выразительными предметами. В конце эпизода движение вещей, откатывающихся «за кулисы», создает эффектную концовку действия. По этому принципу проведена была постановка Мейерхольдом пьесы Б. Эрдмана «Мандат» (худ. И. Шлепянов), где выезжавшие вещи метко обрисовывали сатиру на косное мещанство. Движущимся параллельно линии рампы тротуаром воспользовался и германский режиссер Э. Пискатор в постановке «Похождений бравого солдата Швейка», при чем здесь выезжали карикатуры-куклы художника Г. Гросса, создавшего яркую сатиру на милитаризм (см. рис. № 12). Далее следует указать на раздвижной просцениум, которым довольно часто пользуются наши режиссеры. Отдельные квадраты авансцены делаются раздвижными, так что они могут съезжаться и разъезжаться в разнообразных сочетаниях. Это допускает быструю перепланировку сцены для игры актеров и большое разнообразие в работе художника театра. Сравнительно несложное оборудование раздвижного просцениума позволило ввести его даже на небольших клубных сценах (см. рис. № 13).

Из нашего краткого обзора важнейших моментов театральной техники видно, что художнику современного театра все чаще и чаще приходится иметь дело с движущимися, передвижными (находящимися даже во время действия в движении) частями сцены. В настоящее время прежнее понимание сцены как неподвижной

{59}

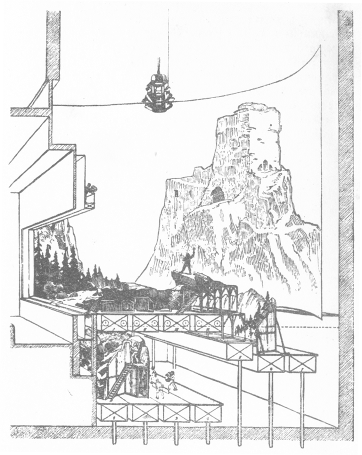


Рис. 14. Оборудование сцены Дрезденской оперы по системе архит. М. Хозант.  
Установка дверей для «Золота Рейна» Вагнера

{60} сценической картины исчезает и заменяется новым, более динамичным и теснейшим образом связанным с самим драматическим движением театрального действия. На помощь театральному художнику приходит индустриальная техника, и по мере ее внедрения на сцену перестраивается и работа художника. Мы находимся накануне интереснейших и важных нововведений, которые помогут создать новую техническую базу для обширных и боевых заданий политически-актуального массового театра (см. рис. № 14).

# **{****61}** Кино в театре

Поставленный перед задачей отображения сложных конфликтов классовой борьбы, театр неизбежно должен был искать новых выразительных средств и расширять свои способы воздействия на зрителя. На этом пути кино оказало театру громадные услуги. Введенное в театр, оно позволило вовлечь в театральное представление необозримую серию явлений, ранее не поддававшихся охвату одними лишь театральными средствами. Вместе с тем оно подсказало театру ряд новых приемов построения спектакля. Художник театра получил таким образом новые, широкие возможности развивать свою деятельность на сцене, что в свою очередь потребовало от него разработки новых навыков художественного оформления зрелища.

Кино вошло в театр прежде всего как метод построения спектакля. На театральное представление были перенесены принципы киномонтажа, чередование крупных (первых) и общих планов, оформление отдельных частей сцены наподобие кинокадров, стремительная динамика быстро сменяющихся «эпизодов» и так наз. «наплывы». В одних случаях художники театра открыто и сознательно ориентировались на приемы киноискусства, в других — они невольно применяли методы его, так как кино научило их «видеть» по-новому. {62} Но и в том и в другом случае Кино подсказывало им новые выразительные средства для трактовки обширных и сложных тем, выдвинутых пролетарской революцией.

Современный театр охотно отказывается от традиционного деления пьес на пять (или на три) действий или актов. Он расчленяет представление на серии быстро сменяющих друг друга «эпизодов», свободно перенося действие во времени и пространстве. Такая структура драмы требует от художника умения расчленить сценическую площадку таким образом, чтобы отдельные «эпизоды» могли беспрепятственно следовать друг за другом в быстром темпе. Вместе с тем отдельные ряды «эпизодов» нередко оказываются связанными между собой и отмежеванными от соседних, что также требует четкого оформления в зрительных образах для того, чтобы зритель мог легко улавливать развитие иногда очень сложно переплетающегося действия. В разных рядах «эпизодов» выступают различные, обычно борющиеся между собой, действующие лица, носители враждующих классовых идеологий, и художнику важно дать ясное разграничение их в пределах сценической площадки.

Примером такого построения спектакля, где драматическая структура нашла свое выражение в ясно очерченном и четком художественном оформлении, может служить «Лес» Островского в постановке театра имени Мейерхольда. Вместо обычных «актов» спектакль был разбит на 33 «эпизода», при чем в разных сериях «эпизодов» были выведены группы действующих лиц с различными идейными устремлениями (Несчастливцев и Аркашка, Петр и Аксюша, помещица Гурмыжская и ее окружение). Вещественное оформление спектакля отчетливо выделяло эпизоды с Несчастливцевым и Аркашкой, развертывавшиеся на высоком мосту, дугой опускавшемся сверху и заходившем частично {63} в зрительный зал. От них были отделены «эпизоды», рисовавшие помещичий быт имения Гурмыжской и строившиеся под мостом, на оставшемся свободном пространстве сцены. Перенесение света на ту или иную часть сцены осуществляло смену «декораций», сосредотачивало внимание зрителя на данном эпизоде и помогало рисовать контрасты общественного порядка, на которых строился спектакль. Для более отчетливого расчленения «эпизодов» перед началом каждого из них появлялся экран с надписью, характеризовавшей данную подтему спектакля (например: «Молится и объегоривает, объегоривает и молится» перед «эпизодом» продажи леса Восмибратовым). Эти надписи, напоминавшие «титры» кинотеатра, играли определенную агитационную роль, руководили настроением зрителя и подсказывали ему отношение к происходящему на сцене. В то же время они заменяли собой обычный театральный занавес, спускаясь при смене «эпизодов». Монтаж «эпизодов» прочно вошел в практику советского театра и оказал большие услуги при постановках политических обозрений и инсценировок, требовавших быстрой смены многочисленных кратких картин. В применении к особому жанру политобозрений он получил свое распространение, как наиболее динамичный прием агитационного театра, позволявший быстро откликаться на актуальные политические события. В этой области художники советского театра проявили огромную изобретательность и достигли с помощью простейших материальных средств интереснейших театральных эффектов. В некоторых театральных постановках намечалось даже явное стремление вступить в соревнование с кино в области стремительно-быстрой смены картин-«кадров» и разнообразия зрительных образов. Но, конечно, «догнать» кино здесь не удавалось да и не могло удаться, так как {64} театр не располагает одинаковой с киноэкраном гибкостью при переброске действия во времени и пространстве. Но нет сомнения, что кино натолкнуло театральных художников на усиление динамики действия и подсказало им многие новые способы охвата современной социальной действительности и показа классовой борьбы.

В этом отношении особенно показательно использование театром так наз. «наплывов». Каждому посетителю кино хорошо известны сцены «воспоминаний» или же «мечтаний», когда перед зрителем встают образы и происходят события, относящиеся к прошлому или будущему по отношению к совершающемуся действию. Кинокартина свободно забегает вперед или возвращается назад, рассказывая о том, что отделено от протекающего на экране действия большими промежутками времени. В театр этот прием был введен впервые Мейерхольдом в «Ревизоре», в сцене, где Анна Андреевна рассказывает об офицере, ухаживавшем за ней в молодости. Ее рассказ наглядно иллюстрировался неожиданным появлением группы офицеров, распевавших любовный романс и преподнесших ей цветы. Но эта группа, равно как и весь эпизод с офицерами, разрывала последовательный ход действия и обращала его вспять, подобно воспоминаниям в кинокартинах.

Этот метод показа был углублен в постановках Театра рабочей молодежи (Лгр.), придавшего ему социальную активность. Его можно встретить в последних спектаклях ТРАМ’а: «Плавятся дни», «Клеш задумчивый», «Целина». Вмонтированные в основное действие «наплывы» помогают театру обрисовывать противоречия классового порядка, показывать борьбу контрастных тенденций в одной и той же личности и вскрывать во всей полноте борющиеся в советской действительности силы. На художника театра возлагается при такой трактовке темы нахождение особых выразительных {65} средств, которые способны выделить сцены «наплывов» из общего течения действия. Необходимо придать им некоторую легкость и фантастичность, дабы оттенить, что данная сцена протекает только как «воспоминание» или как воображаемое или возможное в будущем событие. В «Клеше задумчивом» «наплывы» осуществлялись при помощи большого стекла, в котором отражались исполнители, появлявшиеся как бы в некотором туманном отдалении, что создавало определенный контраст с остальными, выдержанными в реалистических тонах, картинами. Умелое использование света играет при этом решающую роль и обеспечивает эмоциональную заразительность «наплывов», благодаря которым в ТРАМ’е создается особый, второй план действия, служащий для вскрытия диалектического подхода к теме спектакля. Поиски подобных приемов исходят из необходимости динамически показать сложную классовую борьбу. Новая тематика комсомольского театра решительным образом изменяет и художественные театральные методы работы. Механическое перенесение их в театры с иными театральными традициями лишает их, однако, убедительности. Так, «наплывы» стали применяться и в академическом театре Госдрамы (Лгр.), где художник Н. П. Акимов ввел их в постановки «Тартюфа» и «Ярости», т. е. в спектакли, глубоко отличные друг от друга по своему характеру. В «Тартюфе» прием «наплыва» помогал инсценировке политических интермедий, а в «Ярости» на фоне современной деревни «всплывали» (во время беседы двух крестьян) очертания индустриализованного сельского хозяйства будущего, с заводами и машинами. Внося большое разнообразие в построение зрелища, эти приемы не сливались здесь органически в единое художественное целое, а носили скорее внешний характер. Тем не менее самый факт их применения в академическом театре {66} весьма показателен для совершающихся на советской сцене художественно-идеологических сдвигов, неизбежно сказывающихся и в работе художника театра.

Существенно важную роль сыграло в театре и применение принципа первого крупного плана, разработка которого для сцены шла под явным влиянием кино. Экран приучил нас рассматривать людей и предметы совершенно иначе, чем то было возможно на театральной сцене. Он показал нам их в громадном увеличении, так что мельчайшие детали, незаметные для невооруженного глаза, стали доступными для наблюдения. Обычно отдаленные предметы оказались приближенными к зрителю и сделались носителями чувств и мыслей. Рука, заснятая крупным планом, заговорила выразительным языком. Эти впечатления, легко воспринимаемые теперь каждым кинозрителем, научили его видеть мир природы по-новому. Отсюда неизбежно шло влияние и на театральную сцену, работавшую искони в совершенно иных оптических условиях и показывавшую человека и вещи только в отдалении или, говоря на языке кино, только «общим», мелким планом. Декорации, костюм, грим, — весь сценический аппарат театра имел именно такую установку: их видели издали, смотря из лож и кресел обширного зрительного зала, порой достигавшего громадных размеров. С учетом подобной театральной оптики работало несколько поколений перспективистов-декораторов театра, устанавливавших свои писанные холсты на сцене-коробке. Пассивно-эстетическая созерцательность, характерная для восприятия зрителя дореволюционного театра, могла удовлетворяться подобным зрелищем. Но когда, после Октябрьской революции, в театр пришел новый зритель с совершенно иным восприятием и театр стал политически актуализироваться, то появилась потребность гораздо ближе {67} подойти к зрителю, теснее слить сцену и зрительный зал.

Сценически действие стремится поэтому выйти из сцены-коробки, перекинуться в зрительный зал, вплотную соприкоснуться со зрителем. Вслед за уничтожением рампы и переднего занавеса появляются мизансцены, проводимые на мостиках и площадках, выстраиваемых перед порталом сцены и заходящих в зрительный зал, или же действие переносится непосредственно в среду зрителей. На этой почве и протекает влияние кино с его «крупным планом», подсказывающее передовым театрам новые способы оформления выдвигаемого ближе к зрителю представления. Появляются все чаще постановки, в которых игра ведется перед линией прежней рампы, и при этом не на всей широте обычной или заново выстроенной авансцены, а только на отдельном отрезе ее. Яркий, концентрированный луч прожектора, наведенный на отдельного актера или на группу исполнителей, позволяет создать впечатление кино-«кадра», в котором отчетливо вырисовываются отдельные, немногие предметы или же фигуры и части фигур актеров. Иногда луч света падает только на лицо актера, стоящего на затемненной сцене, иногда он освещает один какой-либо предмет, вырезая его из темноты и «вынося» в зрительный зал. Чередование таких сценических картин также можно сравнить со сменой кадров на киноэкране, тем более, что число их при раздроблении спектакля на «эпизоды» иногда очень значительно. Понятно, что подобный способ оформления театрального зрелища коренным образом меняет приемы работы художника. Выдвинутые к зрителю персонажи и детали предметов, костюма и грима требуют совершенно иного набора красок, иных сочетаний линий и форм, чем обычная постановка на равномерно освещенной и уходящей в глубину сцене-коробке старого театра.

{68} Примером тщательно продуманной постановки по принципу «крупного плана» может служить «Ревизор» и театре им. Мейерхольда, где действие сосредоточивалось на небольших площадках (3,5 x 4,2 метров), выкатывавшихся яз темной глубины сцены и затем внезапно освещавшихся на авансцене. Отдельные эпизоды вспыхивали, таким образом, подобно кадрам киноэкрана, вскрывая графически четкие группировки действующих лиц. Отсюда тянутся линии к другим вариантам того же принципа, иллюстрировать который можно многочисленными примерами, так как эти приемы нашли свое широкое распространение на советской сцене. Отметим проведенное художником Н. П. Акимовым расчленение спектакля на «кадры» в «Разломе» (театр им. Вахтангова), где отдельные группы действующих лиц появлялись как бы в диафрагме фотоаппарата, что придавало необычайную четкость мимике, жесту и внешнему облику актеров и в то же время служило средством разграничения.

Но не только методы киноискусства нашли свое применение и разработку в театре. Киноэкран, как таковой, с разнообразными жанрами кинокартин, все чаще и крепче вводится на сцене революционного театра. Использование его в театральном представлении составляет одну из интереснейших и в то же время труднейших проблем современного театра. Так как опыты, проведенные германским режиссером Э. Пискатором совместно с художниками Т. Мюллером и Г. Гроссом, получили довольно широкую известность, то позволено будет остановиться на них в первую очередь.

Способы применения кинокартин в театре носят весьма различный характер. Прежде всего кинокартина обогащает спектакль объективными фактами как современными, так и историческими. Она сообщает зрителю необходимые знания, поучает его и расширяет

{69}



Рис. 15. Использование киноэкранов в постановке «Гоп ля! мы живем».  
Театр Э. Пискатора в Берлине

{70} тему спектакля. Киноэкран помогает постановщику показывать изображаемое событие как неизбежное, закономерное следствие многовекового исторического развития. Пискатор вскрывал на экране историю царизма и показывал угнетение народа как предпосылку революции 1917 года, так что появление актера и произнесение им первых реплик оказывались подготовленным показом кино-«кадров». Слова и действия исполнителей получали свою временную атмосферу (постановка «Распутин» по пьесе Щеголева «Заговор императрицы»).

Далее, кинокартина вмешивается в развитие драматического действия, становится участником драмы, заменяет собой отдельные драматические сцены. Но вместо подробных разъяснений в словесном диалоге фильм освещает в быстрых картинах ситуацию пьесы. Мятеж солдат обрисовывается брошенными винтовками, революция — красным флагом на мчащемся автомобиле. Кино-«кадры» проецируются на тюлевый или сетчатый экран, находящийся между сценой и зрителями, и налагаются (одновременно) на происходящее на сцене действие. В постановке Пискатора «Гоп ля! мы живем» конструкция включала в себя несколько экранов на разной высоте (см. рис. № 15). При изображении перестукивания заключенных в тюрьме коммунистов слова переходили от камеры к камере в виде букв, скользивших по экрану одновременно со стуком.

Далее, фильм сопровождает действие, комментирует его, обращаясь непосредственно к зрителю, сосредотачивая его внимание на важных моментах представления, выступая с критикой, обвинениями и защитой. Такое использование фильма позволило немецкой критике сравнивать его роль с античным трагедийным хором, так как здесь фильм говорил от лица массы, коллектива создавая окружение для судеб отдельных {71} личностей драмы, указывая на будущее, вскрывая судьбу, но, конечно, не в смысле зависимости ее от «богов», а в плане марксистского понимания истории.

Большой успех имело применение мультипликационного, трюкового фильма, использованного Пискатором в постановке «Похождения бравого солдата Швейка» (по роману Гашека). Сатирический замысел спектакля нашел свое блестящее воплощение в рисунках известного немецкого карикатуриста Георга Гросса, создавшего политико-сатирический мультипликационный фильм, искусно вмонтированный в постановку. Рисунки Г. Гросса придали спектаклю боевую актуальность, так как обрисованные им фигуры военных врачей, офицеров, адвокатов и т. п. показывали персонажи, живущие и действующие в современной Пруссии. Г. Гросс приветствовал инициативу Пискатора, открывшего, по его мнению, новое поле деятельности для художника-графика, желающего говорить с массой. Он обратился к молодым художникам-иллюстраторам с призывом перенести свою работу в театр. При этом он подчеркнул, что на этом поприще требуется новая манера рисунка, «ясная, четкая, простая, свободная от импрессионистской беглости», т. е. понятная массам. Это новое поле деятельности рисовальщика он считает более увлекательным и заманчивым, чем изготовление изысканных библиофильских завитушек в книгах, читаемых привилегированной публикой.

Работа с киноэкраном на сцене театра требует от художника большой изобретательности и находчивости. Приходится преодолевать не мало технических затруднений, так как старые театральные здания совершенно не приспособлены для свободного и безопасного обращения с кинопроекционным аппаратом. А между тем для удачного использования кино иногда приходится выстраивать не одну, а несколько будок для киномеханика, не только в зрительном зале, {72} но и за сценой. Поэтому проекты новых театральных зданий, предполагаемых к постройке, включают в свои расчеты особо приноровленные помещения, обеспечивающие применение кинопроекции с различных пунктов и в различных вариантах. Но пока приходится приноравливаться к реально существующим условиям сцены, нередко мешающим осуществлению интересно задуманного художественного плана.

В советском театре кино нашло широкое распространение в самом различном применении. В театре им. Мейерхольда, в Театре революции, в ТРАМ’е, а также в театре Юных зрителей (Лгр.) я в Госдраме (Лгр.) кинопроекция стала обычным явлением за последние 5 – 6 лет. По образцу театра Пискатора введен был и мультипликационный фильм. Так, в постановке Б. Драматического театра (Лгр.) «Человек с портфелем» впечатление движения поезда создавалось отброшенным на тюлевый экран изображением движущихся телеграфных столбов и проводов (худож. М. И. Левин). В сценических жанрах, в особенности в живых газетах, кинопроекция также завоевала себе прочное место.

Исключительно широкие возможности, раскрываемые применением фильма в театре, дали повод критике говорить о кинофикации театра, как о процессе, ведущем к перерождению театра на новых технических основах. Но следует отметить, что мы имеем дело еще только с первыми, относительно робкими, опытами. Предстоят еще развитие звукового и говорящего кино и его использование в театре. Открывающиеся здесь перспективы трудно предугадать, но несомненно, что художнику театра ближайшего будущего придется овладеть всеми выразительными средствами, которые предоставляет в его распоряжение быстро развивающееся киноискусство, введенное в театр.