

УДК 792:8 (571.17)

И.П. Иванова, магистрант факультета искусств и дизайна

(Алтайский государственный университет, Барнаул)

И.В. Черняева, кандидат искусствоведения, доцент,

заведующий кафедрой истории искусства, костюма и текстиля

(Алтайский государственный университет, Барнаул)

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ВИЗУАЛЬНЫЙ РЯД НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРОВ КЕМЕРОВА

В статье рассматривается становление сценографического искусства в России. Анализируются особенности совместной работы сценографа с режиссером спектакля. На протяжении двух веков формируется «Театр художника» как особый вид сценического творчества, нашедший своё отражение в спектаклях театров Кемерово.

Ключевые слова: сценография, спектакли театров Кемерово, театр художника, искусство, визуальный ряд, сценический текст, художественный образ, режиссер.

I.P. Ivanova, graduate student of the faculty of art and design (Altai State University, Barnaul)

I.V. Chernyaeva, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of the History of Art, Costume and Textile (Altai State University, Barnaul)

TRANSFORMATION OF STAGE TEXT INTO VISUAL SERIES ON THE EXAMPLE OF KEMEROVO PERFORMANCES

The article deals with the formation of scenographic art in Russia. The features of the joint work of the scenographer with the Director of the play are analyzed. For two centuries, the “theater of the artist” as a special kind of scenic creativity, reflected in the performances of Kemerovo, has been formed.

Keywords: scenography, Kemerovo performances, artist's theatre, art, visual series, stage text, artistic image, Director.

Сценографическое искусство на протяжении столетий вызывает интерес практиков и теоретиков театра. Развитие данного вида искусства зависит от множества факторов. Формирование режиссерского театра содействовало толчку к модификации визуального ряда спектаклей. Сценография представляет собой поиск новых выразительных средств, создающих особую природу существования актера на сценической площадке. Связь театрального художника больше всего проявляется в тандеме с режиссером, определяющим главную идею спектакля.

В театральном искусстве особое внимание существованию актера на сцене уделял театральный режиссер К.С. Станиславский. В своей книге «Работа актера над собой» он описывает созданную им методологию достижения органического существования актера в заявленном им образе. Важным критерием для него являлась пробуждение собственного потенциала, жизненного опыта, природы человека в заданных предлагаемых обстоятельствах, которые рождали новую логику поведения уже не артиста, а героя. Это означало, что актеру удалось проникнуть в характер персонажа, ощутить внутренний мир героя. Смысл метода Станиславского заключался в полном преображении актера в новый образ, героя, действующего и мыслящего иначе самого исполнителя.

К.С. Станиславский один из первых заговорил о спектакле как о целостном художественном произведении: образ актера, сценография, музыкальное оформление и иное подчинены общей идее, смыслу. Центральное место отводилось актеру, а театральная живопись (сценография), музыка и прочее являются на сцене искусствами прикладными. Однако, считая сценографическое искусство вспомогательным компонентом, Константин Сергеевич придавал ему особое значение. Он считал, что сценография есть опора для творчества артиста, и с ее помощью добивался нужного ему сценического существования актера в предлагаемых обстоятельствах.

Сценографическое искусство долгое время находилось в некоем исследовательском вакууме. Одним из первых точное определение сценографии предоставил российский искусствовед, историк театра В.И. Берёзкин. Он определял сценографию как «...вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве» [1, с. 17]. Развитие сценографического искусства зависит от множества факторов. Главный критерий – творческий союз художника

и режиссера, определяющего главную идею постановки. Именно режиссер дает толчок художнику для создания новых выразительных средств. Условный мир, создаваемый на сценической площадке сценографом, есть метафора, заложенная режиссером в постановку. Сценография должна включать в себя не только приемы двух художников, но и видение зрителя. Так как именно он определяет сегодняшнюю картину мира.

Основа сценического воплощения представляет собой художественный образ спектакля. Он материализуется не только составляющими сценографического искусства, но и формами связей, объединяющими и выстраивающими элементы в определенные отношения. Отечественный философ и литературовед А.В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заключению, что любое «...художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [2, с. 161]. При интерпретации художественного текста в визуальную составляющую необходимо одно условие – объединение всех предполагаемых элементов произведения. Сначала появляется идея, замысел спектакля, затем происходит отбор выразительных средств, способных наиболее точно и адекватно реализовать идею автора. После происходит воплощение, материализация замысла. Режиссер интерпретирует сценический текст при помощи актеров, а сценограф – посредством материализации основного текста (текста режиссера).

В сценографии художник использует следующие выразительные средства: природный материал, предметы и фактуры быта или производства, элементы, рождающиеся в результате творческой взаимосвязи художника и режиссера (маски, свет, костюмы, сценическое пространство и пр.).

Современная сценография не просто заполняет сцену громоздкими реалистичными декорациями, обозначая место действия, она стремится создать среду заданной ситуации, определить образ спектакля и выявить режиссерскую концепцию. Сценография сегодня – это минимализм декораций, обретение нового языка и функций сценографии. Это связано не только с развитием театрального искусства и его визуальной эстетики, но и с проблемой трансформации текста в сценическое воплощение.

Эту тема достаточно актуальна, потому что сценография, наравне с актерской и режиссерской деятельностью, стала способом визуализации драматургического текста в пространстве и времени спектакля. Определение особенностей трансформации сценического текста в визуальный ряд стало целью данного исследования. Объектом исследования явилось теа-

тральное искусство России XX–XXI вв.; предмет исследования – сценографическое искусство театров Кемерова.

В диссертации А.Е. Зубова «Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945–1990 годов» под понятием «театральный художник» принято понимать художника, «создающего средствами изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры), в соответствии с замыслом и постановочным планом режиссера, зрительный образ спектакля» [3].

В.И. Берёзкин рассматривает творчество театральных художников функционально: не по объектам и предметам сценического ряда, а то, как это взаимодействует с другими компонентами и прежде всего с актерами.

До некоторых пор считалось, что любой профессиональный художник, будь то живописец-станковист или график, способен умело расставить акценты в спектакле и выстроить его сценографический рисунок. Об этом можно говорить, если задачи художника сводятся к оформлению готового спектакля, и в этот образ необходимо внести некоторые штрихи таких видов искусств, как живопись, графика и пр. Однако современный театр выдвигает особые требования к театральному художнику. Становление современного театрального художника, его роль в создании спектакля можно проследить в истории театра от самых истоков. Утверждение профессии театрального художника происходило наряду с другими профессиями (режиссер, актер и прочее). Это было связано с осознанием необходимости данного искусства. Особенно заметно это в режиссерской деятельности, которая связана с постановкой проблемы художественной целостности спектакля, требующей конкретизации визуального компонента спектакля.

«Театр художника» как особый вид сценического творчества – явление индивидуальное. Его возникновению способствует тандем художника и режиссера. В отличие от драматического театра, он существует только до тех пор, пока художник продолжает творить, и прекращает свое существование вместе с завершением сценической деятельности мастера. Новый «Театр художника» может появиться, если потребность заняться данным видом сценического искусства возникнет у художника, имеющего свой неповторимый (универсальный) язык.

«Театр художника» – индивидуальный творческий путь мастера. Важно сказать, что данная тенденция не обязательно приводила к созданию театра художника. Какой бы высокой степени ни достигала сценография в автономной значимости художника и какими бы ни казались яркими и непосредственными акции, перформансы и прочее, на практике большинство сценографов и режиссеров не стремятся выйти за пределы своих возможностей. Собственно, в таких случаях ни о каком театре художника

нет смысла говорить. Представителями «Театра художника» становились только те сценографы, которые ощутили в себе потребность высказаться «здесь и сейчас» о происходящей действительности, вынести проблему на сценическую площадку. Для сценографов переход к «театру художника» случался, когда визуальный ряд спектакля включал не только сценографические элементы, но и актеров, при этом мизансцена сценического действия становилась фигуративной.

Перспективу дальнейшего развития «Театра художника» сложно предугадать, как и его всевозможные формы выражения, высказывания, стилистические особенности. Можно смело утверждать – «Театр художника» как особый вид сценического творчества уже не может исчезнуть, потому что его влияние на визуальную составляющую и взаимодействие с режиссером и актерами в сценических постановках проявляется все сильнее и значимее. «Театр художника» есть трансформация сценического теста в визуальный ряд.

В Кемеровской области сценографическая школа начинает существование с деятельности педагога Марка Ривина, который является основателем в 1974 г. первой театрально-декорационной мастерской в Кемеровском художественном училище. Его деятельность оказала огромное влияние на становление ни одного поколения театральных художников.

В статье Е.О. Щербаковой о сценографической школе М.Т. Ривина говорится: «Он всегда требовал создания образа, а не правдоподобия... уделял очень серьезное внимание макету как возможности уходить от плоскости, от бумаги, работать в реальном объемном пространстве с формой, с материалом, с фактурой...» [4, с. 87]. Особенность его обучения, как вспоминают ученики, в том, что он старался вложить в каждого понятие об образно-пластическом решении спектакля, знаковости явлений и предметов. Один из его учеников, Н. Вагин, активно пользовался ранее полученными знаниями. Это позволяет нам говорить о «Театре художника».

Мы проанализировали работу художника С.В. Нестеровой, получившей столичное образование, работающей в Театре для детей и молодежи Кемерова. Для изучения были выбраны спектакли под названием «Что случилось с крокодилом» и «Я боюсь любви» этого театра.

В спектакле «Что случилось с крокодилом» актеры воссоздают на возвышенном пандусе, наполненном песком, имитированным из листов бумаги, целую историю. Листы бумаги на сцене изображают различных животных: это верблюды, движущиеся караваном, жирафы, слоны, птицы и проч. Необходимо заметить, что действие в пьесе длится продолжительное время, за которое крокодил успеваеt высидеть яйцо, а в спектакле это случается намного быстрее благодаря постоянной смене героев, которая

позволяет удержать внимание детей. Тесная связь режиссера и художника позволила воссоздать привычную среду обитания главного героя – Африку, где таится множество опасностей, встретившихся на пути у крокодила и высиженного им птенца.

В спектакле нет определенных реплик, а только звуки, произносимые актерами. И перед художником была поставлена непростая задача – воссоздать не только место действия, но и определить актеров как действующий визуальный рисунок в спектакле.

В спектакле «Я боюсь любви» довольно интересное сценографическое решение. Все построено на метафорах. Зритель с самого начала видит разбросанные яблоки в серебряных тонах, некоторые из них свисают с проволоки. Своеобразно решено пространство сцены, на которой мы видим три огромных качели, они представляют собой некую лестницу, которая символизирует карьерную лестницу главной героини. Потолок представляет собой большой прямоугольный белый стенд, в котором не достает некоторых прямоугольников, здесь можно говорить о внутренней дисгармонии героини, которая долго не может решиться на выбор: карьера или любовь. Все предметы окрашены в серебряный цвет. Так, например, в кафе одна пара выясняет отношения, и в то же время каждый из них держит пустую серебряную посуду, что говорит о неискренности чувств. Многие сцены решены подобным приемом, показывая, что мало осталось настоящих/истинных чувств друг к другу. Ближе к финалу есть сцена, где главная героиня разговаривает с Кулаковым, бывшим своим одноклассником, о настоящей дружбе и любви. Он в это время чистит «серебряное» яблоко, подобное тем, что разбросаны по всей сцене, он его тем самым «оголяет» себя, и говорит ей то, что есть на самом деле у него на душе. Он перед ней оголяет свою душу/чувства. Выбранные тона, элемент декора (яблоко – символ искушения) все способствовало приданию спектаклю иных красок. В спектакле нет привычных нам повседневных сценографических решений, все построено на метафоре и ведет к главной цели – сверхзадаче. Тесный тандем художника и режиссера способствовал нахождению иных визуальных рисунков, что также помогло актерам наиболее точно передать внутренний мир своих персонажей.

Анализ спектаклей помог выявить особенности художественной выразительности визуального ряда С.В. Нестеровой. Он зависит от творческих взглядов, возраста, профессиональных навыков, степени и особенности мастерства постановщика, а также от предлагаемых обстоятельств сегодняшнего дня. Тандем режиссера И.Н. Латынниковой и С.В. Нестеровой – идеальный союз для создания целостного спектакля. При создании визуального ряда должен быть целенаправленный отбор событий и произо-

шедших обстоятельств для построения верного «скелета» спектакля. Нестерова очень тонко улавливает задумку/проекцию режиссера. Сценографические решения С.В. Нестеровой многогранны. Данный художник находится в постоянном поиске визуального ряда, но можно заметить одну важную особенность – нахождение главного символа произведения, на котором основывается целостная визуальная композиция. Отсутствие масштабных декораций, как в спектакле «Что случилось с крокодилом», дает актеру возможность для импровизации, он не находится в жестких визуальных рамках, определяющих точное место действия. Сценография С.В. Нестеровой – это оформление, основанное на символах и метафоре. Постоянный поиск новых средств выразительности, присущий данному художнику. Все это позволяет говорить о ней в контексте «Театра художника».

Рассматривая сценографическую деятельность художника Театра для детей и молодежи г. Кемерово С.В. Нестеровой, можно утверждать, что сценографического искусство в городе не стоит на месте. Происходит постоянный поиск нового художественного опыта, новых выразительных форм, пространство сцены представляет образно-пластическое решение общей задумки режиссера и художника. Сценография имеет четко выстроенную структуру. В спектаклях действующими лицами становятся не только актеры, но и визуальные атрибуты, что позволяет при помощи импровизации каждый раз находить новые краски в спектакле.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра : в 2 кн. Книга первая: от истоков до начала XX века. Книга вторая: первая половина XX века. М., 1997. 544 с.
2. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. СПб., 2000. 447 с.
3. Зубов А.Е. Соединение двух загадок. Художники новосибирских театров. Очерк творчества. Новосибирск, 2008. 104 с.
4. Щербакова Е.О. Сценографическая школа М.Т. Ривина в творчестве современных театральных художников Сибири // Культура и искусство: поиски и открытия. 2013. С. 86–92.

BIBLIOGRAPHY

1. Berezkin V. I. the art of scenography of the world theater [Text] in two books. Book one: from the origins to the early twentieth century. Book two: the first half of the twentieth century. M., 1997. 544 c.
2. Gulyga A.V. Aesthetics in the light of axiology. SPb., 2000. 447 p.
3. Teeth A. E. the Union of two mysteries. The artists of the Novosibirsk theatres. Essay creativity. Novosibirsk, 2008. 104 s.

4. Shcherbakova E.O. M.T. Rivin's Scenographic school in the works of contemporary theatre artists of Siberia // Culture and art: searches and discoveries. 2013. Pp. 86–92.