

Художник в театре

15—20 лет тому назад принято было говорить о заслугах художника в театре. Мастера „Мира Искусства“ эпохи его расцвета пришли в театр и повесили на сцене свои увеличенные картины. Статическая живопись несомненно хороших художников никак не соединялась с действием спектакля, одновременно оттягивая к себе значительную долю внимания зрителей. Это, естественно, не могло идти на пользу спектакля.

Художник не оказывал никакого **физического** влияния на действие. Движения актеров не диктовались тем или иным орнаментом или цветом, как диктуются они станком или лестницей. Декорации висели. Актеры играли. И тем не менее это было засильем художника.

Засильем **не-театрального** художника, художника-живописца.

Теперь о засильи художника не говорят, хотя влияние художника на спектакль увеличилось в десятки раз против прежнего. Потому что в театре работает не случайно пришедший живописец, а тот новый театральный художник, функции которого еще не регламентированы, как и сам он еще не имеет точного названия. Об этом можно судить хотя бы по театральным афишам. „Декорации“, „установка“, „вещественное оформление“, „конструкция“, „монтаж сцены“, „монтаж аттракционов“ — все это мучительное словотворчество, все эти неуклюжие названия, из которых ни одно не может быть признано удовлетворительным, свидетельствуют об отсутствии у нас необходимой терминологии для этой части театральной продукции. Причиной этого „кризиса“ является то обстоятельство, что самая работа художника в театре получила за последнее время совершенно новые формы и границы.

Все яснее и яснее становится положение, что **театр есть не только искусство актера**. Первое относится ко второму, как целое к части целого. Выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет.

Если режиссер работает над актерами, то на долю художника падает построение всей неодушевленной части спектакля и ее организация в действии.

Постановка за постановкой год за годом на сцену проникает играющая вещь. Явление это не случайно. Причины его следует искать в кино.

Можно сказать с уверенностью, что влияние кино на психологию современного зрителя еще не достаточно учитывается театральными работниками.

Многие проводят резкую грань между театром и кино, забывая, что потребителем этих 2-х искусств является один и тот же зритель.

Что получает он в кино?

1) Неограниченную смену картин (мест действия). 2) Любую (в смысле расположения в пространстве) точку зрения на действие. 3) Крупные планы для выделения существенных деталей и 4) (самое главное) — разнообразность действующих лиц.

Если мы проследим, как выражается в кино основное действие фильма, то увидим, что проводниками этого действия, т. е. точками, на которых последовательно фиксируется внимание зрителя, являются не только люди и животные, но и все предметы видимого мира, до пейзажей включительно.

Это необычайно обогащает средства кино. Сценарий заставляет действовать любой наиболее выразительный для данного случая предмет, не стесняясь ни его размерами, ни его положением в пространстве.

При этом выбранный предмет является не фоном, не местом действия, а самым настоящим действующим лицом.

Что же видит зритель, воспитанный на этом примере, приходя в театр?

Взору его представляется картина весьма однообразная: все действие происходит исключительно среди людей.

Люди, и только люди, являются материалом театра. Еще ни один драматург не осчастливил необъятный мир вещей участием в своей пьесе.

Если вещи и упоминаются, то только в ремарках, обычно сценически безграмотных. Кажется порой, что

драматурги скованы каким-то зарокм, жестокой традицией, запрещающей вводить в действие все, что не имеет чести называться человеком. Подобная „кастовость“ приводит к однообразию драматического материала, суживает средства театральной выразительности и благотворнейшим образом влияет на сборы в кино.

Возможно, что драматурги урезают себя, считаясь с „условиями театра“. Но это ошибочно. Несмотря на печальное состояние театральной техники, театр уже сейчас перерос задания драматургов. В большинстве случаев в процессе постановки театр усложняет и развивает пьесу монтировочно. **И есть все основания полагать, что решительно все возможности кино доступны театру**, не тому театру, в котором мы сейчас работаем, но тому, который уже сейчас смог бы построить.

Вместе с тем у театра есть такие козыри против кино, что думается, что технически развившийся театр раздавит кино гораздо быстрее, чем это пытается сделать кино по отношению к театру.

Не говоря уже о слове, театр даже в чисто зрительном отношении сильнее кино. Яркость и четкость изображений, диапазон темного и светлого, пользование цветом несравнимы в театре и в кино.

Достаточно вспомнить впечатление, которое производит кусок кино-проекции, включенный в спектакль, бледный и немощный рядом с театральным светом, чтобы понять, что даже один и тот же эффект (ракурс, наплыв и т. д.) в театре гораздо выразительнее, чем в кино.

Это — принципиально.

Практически же, современный театр, остановившийся в своем развитии лет 30 тому назад, почти ничего не может показать. Корень зла заключается в той технической простоте, при которой некоторое подобие театра уже может существовать.

10 актеров, возвышение перед зрителем, занавес — и театр готов. М. б. и такой примитивный театр имеет право на существование, но вне экспериментальной работы — это кустарщина. Новый театр немислим без союза с техникой.

В кино есть известные технические гарантии. Если бы можно было, за неимением средств на пленку, снимать на полоску газетной бумаги, кино ожидало бы то же измельчение, тот же технический маразм, к которому пришел театр.

Но кино базируется на технике, и в этом залог его успеха.

Хочется думать, что большинство зрителей испытывают здоровое и законное разочарование при следующих театральных „эффектах“:

1) Гудок автомобиля за кулисами заменяет автомобиль.

2) Проходит поезд. Предусмотрительно гасится свет и зрителям предлагается поезд **вообразить**.

3) Интереснейшее действие происходит за окном и видимо актерам, но не публике (казалось бы более справедливым обратное).

Таким образом театр заранее отказывается от демонстрации иногда как раз самых действенных, самых существенных моментов.

Несомненно, иногда есть особая выгода такого приема, но лишь в том случае, когда он применяется добровольно. Вынужденное постоянное „умолчание“ производит на зрителя гнетущее впечатление бедности и беспомощности театра по сравнению с кино.

И впечатление это совершенно правильно.

Главным тормозом в развитии театра являются **современные театральные здания**. Построенные по большей части во времена совершенно иных театральных требований, они хранят и навязывают нам сцены, приспособленные для живописных декораций. Работа на этих сценах современного теа-художника — сплошное насилие над материалом. Разница между нужной нам сценой и существующей приблизительно та же, что между кино-аппаратом и детским волшебным фонарем. На существующей сцене м. б. показано с ошутительными антрактами 10—15 сцен из тех нескольких сот, которые, мгновенно чередуя, сможет показать театр ближайшего будущего. Следует помнить, что в существующем театре даже эти через пень-колоду идущие 10—15 сцен приходится воз-

можно упрощать и облегчать монтировочно. Другими словами, появляется вынужденная условность, и часто в тех случаях, когда уместнее и нужнее была бы натуралистическая трактовка этих сцен. Но даже и на существующих сценах возможно было бы проведение некоей механизации. Но тут выступает тормоз № 2. Это—техническая отсталость монтировочного аппарата. Со времен расцвета живописных декораций техника театра не только не двинулась вперед, но заметно пошла назад. Всякий театральный работник знает, как ценны в театре старые работники сцены. Воспитанные в условиях подвесных декораций, они лучше сумели приспособиться к новым требованиям театра, чем работники, пришедшие на сцену в последнее время. Возможно, что тут имеет значение легкомысленное отношение дирекций, понизивших свои требования. Во всяком случае во многих театрах рабочие сцены, которые должны вести спектакль не с меньшей ответственностью, чем актеры, обладают квалификацией грузчиков.

В результате нередки случаи, когда успех всего спектакля срывается плохой работой неподготовленного технического персонала. Подобный случай в театре Революции был даже на-днях отмечен в прессе („Правда“ № 43, ст. П. К.). Но даже и в том случае, когда по этой части все обстоит благополучно, у театра есть в запасе третий тормоз—это **косность**.

Нередки случаи, когда театр просто отказывается испробовать непривычный материал. Автору настоящей статьи пришлось с 1925 г. по 1928 год трижды предлагать 2-м разным передовым театрам использование на сцене большого зеркала для достижения ракурса и быстрой смены картин. И три раза прием этот, принятый на художественных советах этих театров, отвергался монтировочную частью театра. Недавно мы имели случай убедиться в целесообразности этого приема на спектакле И. Терентьева—„Наталья Тарпова“.

То, чего не могли себе позволить большие театры, оказалось возможным сделать на эстраде Дома Печати.

И главный, 4-й тормоз—это взгляд на **монтировку, как на придаток к спектаклю**. Этот последний пункт, конечно, самый спорный. Думается все-же, что многие теа-работники согласятся с тем, что только **технически совершенный театр сможет использовать и объединить все достижения теа-культуры последних лет**.

Вопрос этот поднимается не преждевременно. Уже завтра будут строиться новые театры.

Уже сегодня построены 2 дома культуры с **архаическими** сценами. Пора готовиться. Надо подойти к задачам театрального строительства во всеоружии. Уже сейчас у отдельных теа-работников есть проект новых конструкций театральных зданий. Но все это разрозненно и не в вестно театральной общественности.

Нужно сделать вопросы экспериментальной театральной техники столь-же популярными, как вопросы кино и советской драматургии.

Надо установить спрос на новый театр, в буквальном значении этого слова. Иначе академическая скука заполнит театр, и последние живые люди уйдут и со сцены и из зрительного зала—в кино.

До тех же пор, пока современный театр будет обитать в родовом особняке своего дедушки, пусть продолжается экспериментальный период. И чем больше экспериментов будет произведено и чем смелее будут эти эксперименты, тем богаче мы будем впоследствии.

Н. АКИМОВ

Художник в „Росте“ и „Доходном месте“

В. А. Шуко прекрасный архитектор. Но этого далеко недостаточно для того, чтобы быть хорошим театральным художником. Последние две его работы—„Рост“ в БДТ и „Доходное место“ в Актраме блестяще подтверждают это. Собственно говоря, сюда же можно было бы присоединить „Перекоп“ и „Крепостную балерину“, но о них не стоит говорить. Вряд ли сам художник может смотреть на них серьезно.

Роль художника в театре сейчас особенно существенна. Монтировка стала активной, стала элементом действия, перестав быть просто фоном, независимым от актеров. Поэтому ряд спектаклей может отнестись значительно долю своего успеха за счет художника. Но не за счет художника в „Росте“ и „Доходном месте“. Ско-

рее наоборот, если эти спектакли смотрятся, то только потому, что актеры сумели перекрыть, иногда с над-рывом, то, что их окружает на сцене. Это так. Несмотря на аплодисменты, которые иногда адресует неприхотливый зритель художнику.

Какие задачи стоят перед художником в театре сегодняшнего дня? Перед художником всякого театра, независимо от направления, к которому он примыкает.

Прежде всего—помочь актеру. Если спектакль строится на месте, на движении, то надо создать пластическую основу для его игры. Если доминирует слово, то следует досказать недоговоренное актером. Надо **привлечь** внимание зрителя в те моменты, когда актер не в состоянии сделать этого самостоятельно, и стать незаметным, когда внимание зрителя уже сосредоточено на актере.

Кино в лучшем положении, чем театр. Оно может показывать актера, как ему вздумается. Может заставить зрителя смотреть на отдельный мускул лица, на запятку его пиджака. Театр пытается подойти к тому же, ограничивая место игры небольшой площадкой, локализованной архитектурным сооружением или светом, убирая со сцены детали и пользуясь характерными фрагментами.

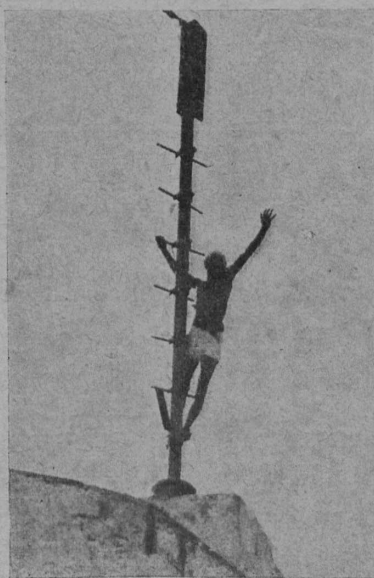
Все это делает и Шуко. Но всегда **сценически неоправданно**. Дается небольшая площадка, но она загромождается бутафорией,—получается не выдвигание актера „крупным планом“, а, наоборот, стеснение его массой вещей, вдобавок сугубо натуралистических, при условных углах декораций (3 карт. „Роста“). Гротеско подчеркивается роскошь квартиры сановника, а сам он, в камергерском мундире, вынужден бочком пробираться сквозз дверь, потому что она как следует не открывается („Доходное место“). Танец Юсова в 3 действии той же пьесы сопровождается вращением марионеток, находящихся в органе. Марионетки сами по себе превосходны. Но именно это-то и печально, потому что зритель больше смотрит на них, чем на актера, особенно вначале, когда движения его мелки. Вряд ли надо упоминать, что помещение объемных, натуральных фигур в части писанного на холсте органа немногим разнится от пресловутого живописного портрета с приклеенным к нему настоящим носом. Но это вообще не смущает Шуко. То же самое есть и в „Росте“. Что стоит один картонный завод с настоящим паром, выходящим из хлипкой фанерной топки! Это антихудожественно, и действия, по существу, не касается. Актеру он, по крайней мере, не мешает. Гораздо хуже обилие ненужных объемных вещей. Поэтому глаз отдыхает на оголенных станках 4-го акта „Доходного места“ (квартира Жадова), но и здесь убийственно будничным письменный стол заставляет ждать продолжения в виде ситцевых занавесок, канарейки и, быть может, стука проезжающего по улице экипажа. При чем же здесь станки?

Шуко обладает замечательной способностью мими-крии. Нет, кажется, ни одного приема, которого он бы не повторил, даже не пытаясь сценически оправдать его. Внешняя левизна (живописная, а не театральная), по духу ему совершенно чуждая, выражалась неоднократно в скошенном портале его прошлых постановок—„Ночь“, „Цезарь и Клеопатра“, неосуществленные „Бешеные деньги“, „Заговор императрицы“, „Орлиный бунт“, „Настанет время“. Везде один и тот же прием, театру совершенно не нужный. Теперь Шуко перешел к „активным“ установкам, словно пародируя Левина (в сценах на заводе в „Росте“ очень много от „Сэди“), не задумываясь сочетать его с неожиданным альянсом Головина и Альмедингена (1 акт „Доходного“). Это не развитие архитектурных форм удачных ранних работ художника—„Антония и Клеопатры“ и „Сарданапала“, а примитивное и внешнее повторение чужих приемов. Поистине замечательен болтающийся без толку (для динамики?) у колосников, параллельно рампе, картонный плоский кран в финале „Роста“, еще в прошлом году использованный Акимовым в пародийных „Пуприках“ в „Сатире“.

Говорят, Шуко перегружен работой. Ему некогда входить в тонкости театральной работы. Конечно четыре постановки за пол-сезона—много, тем более, что эта работа у него далеко не единственная. Но тогда почему же многие молодые, несомненно талантливые художники, уже зарекомендовавшие себя, не вовлечены в театральную работу?

А. БАРТОШЕВИЧ

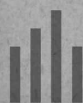
ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



№

К ВЫПУСКУ ФИЛЬМА
„ЗАКОН И ДОЛГ“
ПО НОВЕЛЛЕ СТЕФАНА ЦВЕЙГА
„А М О К“
Режиссер К. МАРДЖАНОВ

10



Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

К организации Совфила

Газеты сообщают, что на днях в Совнарком обсуждался вопрос о пересмотре постановления о ликвидации акц. общ. „Росфил“, при чем было признано необходимым ликвидировать Росфил и организовать акц. общ. „Советская Филармония“ („Совфил“) с участием Наркомпросов союзных республик. В соответствии с этим Наркомпросу РСФСР поручено выработать устав Совфила, определить совместно с Наркомфином РСФСР сумму основного капитала вновь организуемого общества, а также порядок и способы ее реализации.

Таким образом приведенным постановлением Совнаркома концертное дело трестируется во всесоюзном масштабе, подобно тому как трестированы кино-производственные и кино-прокатные предприятия, а также зрелища циркового типа.

По существу проектируемое мероприятие можно только приветствовать, так как, с одной стороны, оно свидетельствует о том, какое большое значение придает правительство правильной и планомерной организации концертного дела на территории СССР, а с другой стороны, несомненно, что с ростом музыкальной культуры в нашей стране и при все более и более возрастающей потребности в высококвалифицированной концертной продукции ограничиваться сейчас систематическим музыкальным обслуживанием лишь двух центров—Ленинград и Москва—конечно, уже невозможно.

Мы с тем большим удовлетворением встречаем известие об организации Совфила, что еще 2 года назад в передовой статье „Внешторг и внуторг“ (см. № 21 „Ж. И.“ за 1926 г.) мы решительно высказывались за необходимость объединения концертного дела во всесоюзном масштабе.

Однако подробности структуры будущего Совфила пока еще неизвестны. Они еще будут только разрабатываться специальной комиссией. Поэтому мы считаем с своей стороны необходимым высказать несколько практических соображений по вопросу об организации намеченного концертного объединения.

Нам думается прежде всего, что при создании всесоюзного концертного треста нужно исходить из условий реальной обстановки, т. е. иными словами—учитывать главным образом художественно-идеологическую и хозяйственную мощь существующих концертных организаций. А их ведь пока не так много. Это—Ленинградская Гос. Ак. Филармония, Концертное бюро при Управлении гос. ак. театрами в Москве (б. Росфил), Персимфанс, Концертное бюро на Украине (в Харькове), частное Одесское Филармоническое Общество и некоторые маломощные организации в других городах нашего Союза.

Учесть сравнительную значимость каждой из этих организаций необходимо уже по одному тому, что, само собою разумеется, в акционерном обществе, каковым является будущий Совфил, входящие в его состав единицы должны иметь положение, соответствующее их художественному, идеологическому и экономическому удельному весу.

Исходя из этого соображения, нельзя не признать, что наиболее передовой по содержанию своей деятельности, наиболее продуктивной по размаху работы (за истекшие три сезона—356 концертов, из них 193 симфонических и 163 сольных), наконец, наиболее мощной в смысле организационно-хозяйственном (свое здание с 2 концертными залами, обширной библиотекой, музеем музыкальных инструментов)—является, конечно, Ленинградская Филармония, располагающая своим постоянным оркестром. Ни нынешнее московское Концертное бюро (б. Росфил), ни Персимфанс, не говоря уже о всех остальных концертных организациях, не могут, конечно, быть поставлены по количественному и качественному значению своей продукции на одну линию с Ленинградской Филармонией. Несомненно, что руководящую роль в общей музыкальной жизни страны до сих пор играла именно Ленинградская Филармония.

При обилии концертов, какого не дала ни какая другая концертная организация, Ленинградская Филармония вместе с тем была на первом месте и по количеству исполнявшихся здесь новых произведений и по интенсивности работы по приближению музыкального искусства к широким массам, чему содействовала продуманная и практически себя вполне оправдавшая система абонемента и бесплатных (в том числе и оперных) концертов.

Все вместе взятое создало то, что, благодаря необычайно развитой деятельности Филармонии, концертная жизнь Ленинграда стала гораздо более насыщенной значительными художественными событиями, чем жизнь других городов СССР (в том числе и Москвы). Ленинград стал музыкальной столицей Союза.

Это обстоятельство нужно, конечно, учесть при включении Ленинградской Филармонии в состав будущего Совфила. И мы надеемся, что Ленинградская Филармония, войдя в Совфил, приобретет то значение в будущем тресте, какое она заслужила своей предшествующей деятельностью. Она должна быть поставлена в такое положение, при котором она могла бы еще более укрепить завоеванные упорным многолетним трудом позиции. Заслуги Филармонии были признаны и совещанием ответственных работников Худ. Отд. Главнауки и Главполитпросвета, высказавшимся за предоставление Ленинградской Филармонии широкой финансово-хозяйственной автономии с увязкой производственного плана с Совфилом. С другой стороны, несомненно, что и Совфил, приобретая в лице Ленинградской Филармонии солидного пайщика, сможет учесть тот огромный организационный опыт, какой успел накопиться у Ленинградской Филармонии. Этот опыт окажет неоцененную услугу организуемому тресту при проектируемом углублении и расширении концертной работы в нашем Союзе. И особенно будут нуждаться в этом чужом опыте те маломощные организации, которые находятся еще пока в первоначальном периоде своего роста.

70/1-84

3

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ