

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

„НЕГРА“ И
„ЗАГОВОРА
ЧУВСТВ“

Постановка «Негра» в Московском Камерном театре, с точки зрения актерского исполнения, безусловно является **новым шагом вперед**. Что же касается сценического оформления этой постановки, то она **остановилась** на пути новых формальных достижений, не слившись благодаря этому в единый образ спектакля, не дав органического целого. Художники В. и Г. Стенберги, являющиеся выразителями формальных исканий в декоративном творчестве МКТ, продолжают и в этом спектакле линию своей обычной работы в плоскости разработки различных теоретических проблем разрешения сценического пространства.

Для «Негра» дано оформление в плане урбанистического спектакля без того однако оттенка реализма и эмоциональности, который так ново прозвучал в актерской подаче пьесы.

В «Негре» — три «места действия». Первое из них — улица американского города с его шумами, гудками автомобилей и всевозможными световыми эффектами, вводимыми в качестве элементов сценического действия. Здесь протекают годы детства и юности героев, здесь разыгрывается первая их драма.

Коробка сцены разрешена крайне остроумно. Действие происходит на стыке двух улиц, белой и негритянской частей города. Улица белых и улица черных идут вглубь сцены: одна — вверх, другая — вниз. Высоко, под самым порталом сцены, виднеется путь воздушной железной дороги. Слышен время от времени шум катящихся поездов.

Получается огромное мрачное пространство, закрытое от лучей солнца окружающими небоскребами. Картина — бесспорно эффектная, но в целом не дающая однако образа большого города в представлении зрителя. Синтетическое разрешение в чем-то не доведено до конца. Получается скорее впечатление каких-то огромных складов торговых рядов или подвалов гигантского здания, тем более, что вначале там лежат какие-то тюки или ящики.

Прекрасен звуковой аккомпанимент, интересен прием, которым достигнуто колоссальное увеличение пространства: маленькой сцены МКТ, одного из самых тяжелых условий работы театра. Убедительна линия излома площадки, а также условный портал храма, из которого выходят после рокового венчания Элла и Джим.

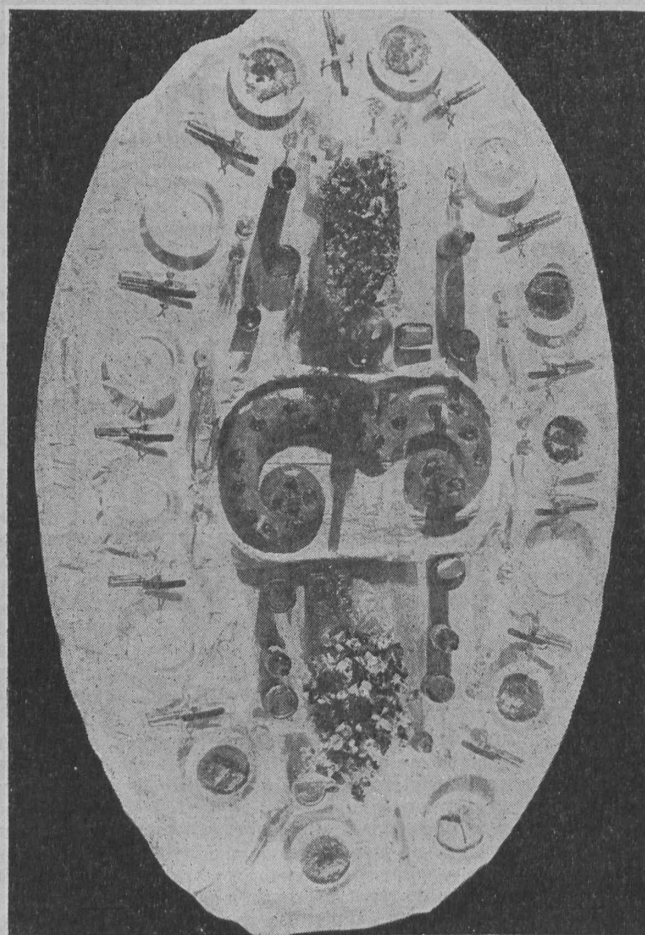
В этой сцене оформление поднимается до высоты образа.

Что же касается до третьего «места действия» — комнаты в доме Джима, — то она производит двойственное впечатление. С одной стороны, это — обычная условная комната, состоящая из ряда уходящих вглубь спущенных сукон и почти диагональных причудливых паддуг, а с другой стороны, она принадлежит к числу действительных декораций, потому что во время припадков безумия Эллы она начинает сжиматься и растягиваться, как гармония. В первый раз движение стен производит надлежащий эффект своей неожиданностью, но при повторении приема (в следующих припадках) впечатление ослабляется, и внимание зрителя рассеивается и отвлекается от актера.

Оформление «Негра» интересно тем, что оно стоит на распутьи, на пороге какого-то нового момента в жизни театра: МКТ в настоящее время, видимо, возвращается к потерянному им за последние годы искусству создания образа, к стремлению органической слитности всех элементов спектакля, как это не раз бывало в истории МКТ («Федра», «Брамбилла», «Жирофле», «Саломея», где давался убедительный образ, связанный именно с данной пьесой).

«Негр» только нацупывает этот образ, но еще не дает его.

Формальное разрешение первой и последней картины не является с эмоциональностью, которой насыщен спектакль, и оставляет возможность мыслить данную пьесу в ином декоративном оформлении не только в другом театре, но и в том же самом, лишь в иной комбинации формальных элементов.



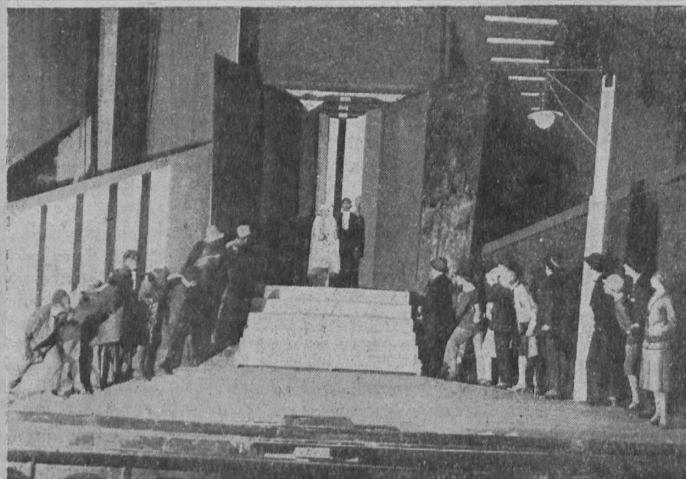
„Заговор чувств“

Театр им. Вахтангова

«Заговор чувств» в театре имени Е. Б. Вахтангова (художник Н. Акимов) стоит в совершенно иной плоскости. Театр очень гибок в своих сценических оформлениях. «Заговор чувств», как спектакль, интересен разнообразием переплетающихся в нем тем, и театр сумел ответить на каждую из них, сохранив при этом целостность зрелища. Театр сумел интерпретировать разнородные элементы, из которых складывается динамика пьесы, применяя различные методы изобразительного выражения к каждому из них, сохраняя общий тон добродушной иронии.

Так, новатор, строитель новой жизни, но узкий специалист Андрей Бабичев нашел свое изобразительное выражение в оформлении его квартиры в стиле архитектора Корбюзье или его единомышленников. Взял самый обыкновенный железобетонный дом, которыми застраивается теперь Западная Европа. Много света, воздуха; все гигиенично, рационально; лесенка на крышу, где, наверное, есть садик и где (видно через окно) Андрей Бабичев делает гимнастику. Подход — натуралистический.

Вторая тема: старый мир с примесами и подушками, задыхающийся в чаду общей кухни, где копошатся увязшие в своих мелких и нелепых страстишках люди. Для передачи затхлости и замкнутости этой жизни театр прибег к интересному приему. Вся сцена от рампы до портала затянута металлической тонкой сеткой, на которой изображены следы плесени и через которую видна вся жизнь кухни и ее обитателей. Металлическая сетка — благодарный материал. Регулированием света чадный туман кухни то сгущается, то разрежается. Все оформление сцены сделано снова в плане чистого натурализма, где сетка вдобавок играет роль пресловутой «четвертой стены», которой так добивался в свои натуралистические времена МХТ I. Однако в данном случае эти подчеркнутые грани натурализма отлично координируются с самой темой сценического действия.



„Негр“

Худ. В. и Г. Стенберг Моск. Камерный театр

Дальше — сцена «Сон Кавалерова». Нелепость этого сна также доведена до предела, но сценическое разрешение его нельзя признать до конца удачным. Кошмар Кавалерова не так уж страшен и смешон. Хитроумные режиссерские выдумки теряются в мало приемлемом для глаза сочетании цветов на декорации, состоящей из бесчисленного количества расходящихся от центра черно-красных кружков, меняющих свои цвета благодаря освещению. И когда средняя часть фона начинает крутиться вместе с самим героем, то вспоминается слишком скоро пущенная фильма кино, когда все сливается в одну движущуюся массу и когда публика сидит с закрытыми глазами, изредка поглядывая на экран в ожидании, не кончилось ли кружение.

Зато крайне удачно взят прием кино в сцене именин Елены Павловны. Применен самый метод кино. Не фильма, как это часто делается в других театрах (т. Революции или Мейерхольда), а только самый прием, самый способ изобразительного выражения.

Черный занавес. На нем с правой стороны — большой овальный стол с тарелками, бутылками, яствами, словом, со всеми

аттрибутами именинного благополучия. Стол как бы взят большим планом и висит в воздухе, то перпендикулярно к полу, как это делается в кино или изображается на картинах Д. Штеренберга. Затем стол начинает медленно опускаться вглубь сцены, и из-за него вырастают сидящие вокруг него гости. Слово кадр из фильма. Трюк со столом, конечно — только трюк, но он нов, занятен, и в смысле оформления эта сцена является лучшей в спектакле.

Последнее действие (футбольный матч) выполнено в плане обычных полунатуралистических конструкций, являясь также некоторой иронией над штампованностью оформления современных пьес.

Вообще весь юмор, которым проникнуто оформление спектакля, удачно гармонирует с сюжетом пьесы, кроме только сна Кавалерова, в котором не учтен момент зрительного восприятия публикой и который сведен к цветовому и световому аттракциону.

Н. ГИЛЯРОВСКАЯ

„АРСЕНАЛ“ И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФИЛЬМЫ

Блестящая картина Довженко замечательна не только как образец украинского кинематографического творчества, не как собрание лишь любопытнейших формально-технических приемов. Она чрезвычайно важна потому, что пытается по-новому поставить проблему советской исторической фильма. Историческая фильма для нас обязательно является картиной, ставящей социальные конфликты, а двигателем социальных конфликтов является масса. Проблема советской исторической картины вырастает, таким образом, в проблему социальной массовой фильма. Это — жанр, не имеющий корней в буржуазных стандартах. Мы становимся свидетелями различнейших попыток советских кино-режиссеров нащупать формы этого жанра. Оставляя в стороне качественные различия и не занимаясь сравнениями, можно заметить здесь две основные линии.

Первая условно представлена «Октябрем». Здесь задача массовой социальной фильма берется, так сказать, в упор. На протяжении всей картины действуют массы, борющиеся стороны даны стагнирующими коллективами, динамика исторических событий разворачивается в непрерывности конфликтов. Этот метод на опыте оказался очень трудным для зрителя, так как эмоциональная сторона здесь до крайности отодвинута, поглощена диалектическим разворачиванием фактов. Это — крайне недоходчивый, хотя и в высокой степени серьезный жанр.

На другом полюсе можно поставить (опять-таки условно) «Мятеж». Линия массовых конфликтов протекает здесь рядом с фабулой, охватывающей ограниченное число проходящих через всю картину героев-одиночек. При этом сама фабула неизбежно приобретает авантурный характер. Такому жанру нельзя отказать в занимательности и напряжении, но и то и другое покупается ценою ослабления социального размаха картины, ценою сведения ее к единичному, частному событию, ценою привнесения в нее элементов буржуазной мелодрамы. Это — не стандарт для советских исторических картин.

В «Арсенале» Довженко нет сказочной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков авантюризма. Но, в отличие от «Октября», здесь нет также столкновения безличных массовых сил. Метод Довженко в основном заключается в том, что он берет отдельных героев и придает им обобщенные социальные и классовые черты, поднимая их, таким образом, до символической высоты. Эти символические фигуры — солдат-рабочий, мать-крестьянка, белый офицер — ставятся им далее в эмоциональные отношения друг к другу, но отношения такого рода, которые имеют опять-таки не случайно авантурный, а обобщенный, символический смысл. Так создаются уже не фигуры-символы, а символические действия. Сцена крушения поезда, руководимого стихийным и безудержным порывом демобилизуемой солдатской массы, сцена поединка рабочего и белого офицера, заключительная сцена расстрела рабочего-арсенальщика, от голого тела которого отлетают пули, — вот примеры такого рода символических действий. Поданные в чистом виде, они могли бы сойти за холодные аллегории, но художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигаем в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов. Крушению поезда предпосылается огромный трамплин, показывается ход поезда, вызывающий сочувствие к едущим в нем солдатам, и только после такой подготовки дается заключительная катастрофа. На подобных же приемах сложных игровых сцен построены и остальные символические узлы картины. Это дает возможность зрителю воспринимать их помимо отвлеченного смысла, также непосредственно драматически. Каждый из подобных эпизодов взят лаконично. Довженко избегает характеристики явлений несколь-

кими мелкими, последовательными чертами. Он выбирает одну какую-либо и со смелой гиперболичностью, с чудовищным увеличением доводит ее до размера монументальности.

Так слагаются символы не только положительные, героические, но и сатирические, отрицательные. На них ведется вся та линия «Арсенала», которая направлена на обличение украинского шовинизма и буржуазного азарта. Манифестация киевской буржуазии, показанная на галерее тупых и шутовских социальных масок, в особенности же превосходная по силе символической сатиры сцена, где «Шевченко», выходя из своего портрета, задувает лампаду, зажженную оголтелым патриотом — примеры этих приемов.

Каково же место «Арсенала» в развитии советской исторической фильму? Думается, что чрезвычайно большое. Больше, чем можно предполагать. Правда, в картине Довженко есть ряд трудностей, объясняемых своеобразием патетического языка режиссера. Есть и ряд темнот, вытекающих из особенностей местного украинского материала. Но эти трудности и темноты могут быть преодолены, и они не ослабляют основного. А основное — в том, что метод Довженко позволяет передавать исторические события, отнюдь не снижая их смысла, не искажая социальной зависимости между ними, не прибегая для этой цели к мелодраматическим авантурным приемам. И в то же время показ этих исторических событий через обобщенные, по-человечески волнующие и по-человечески эмоциональные образы позволяет художнику перекинуть к зрителю огромный мост непосредственного сочувствия. Метод исторической символической, раскрытый в «Арсенале», окажется, вероятно, центральным в создании советских исторических картин на ближайшее время. В этом — его огромное значение, далеко выходящее за границы украинского лишь кинематографического достижения.

Адр. ПИОТРОВСКИЙ



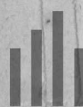
Кадр из фильма «АРСЕНАЛ»

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



ВИЛЬЯМС ТРУЦЦИ
(к 30 летнему юбилею)

№
16
1929



14 АПРЕЛЯ 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

ЛЕНИНГРАД II—ПР. 25 ОКТЯБРЯ, 28,
3-й ЭТАЖ, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 1-36-75
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 1-36-75. РЕДАКЦИИ
ОТКРЫТА ОТ 12—6, КОНТОРА ОТ 11—5

МОСКВА 9—СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, Д. 2. ТЕЛЕФОН 2-61-45
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: НА ГОД—12 РУБ., НА ПОЛГОДА—6 Р.,
НА 3 М.—3 Р., НА 1 М.—1 Р., ЗА ГРАНИЦУ—1 ДОЛЛАР В МЕС.
ОРГАН ЛЕНИНГР. ОБЛНО. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

К 7-му С'ЕЗДУ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ

Началась выборная кампания к 7-му с'езду Всерабиса. Она предполагает необходимость проявления максимальной активности профсоюзной массы, разработки отчетливых предложений и принятия определенных наказов для избираемых на с'езд делегатов.

В первую очередь должен быть поставлен и обсужден вопрос о введении плановости в художественную работу в целом. Пятилетний план наших руководящих органов в хозяйственно-экономической жизни диктует, на наш взгляд, необходимость разработки такой же пятилетки в деле развития и социалистического искусства. Только поставив себе конечные задачи, которые должны быть выполнены к концу этого периода, — задачи, конечно, не утопические и не произвольно намечаемые, а основанные на изучении всей конкретной обстановки и тенденций развития, — можно развернуть определенную стройную программу, тесно увязанную с перспективами хозяйственного развития, с тем, чтобы осуществлять эту программу планомерно из года в год, а не жить если не «сегодняшним днем», то «текущим сезоном», как это практикуется сейчас. Разработкой такой программы должно, прежде всего, заняться, конечно, Главискусство, но работники искусства, их с'езд и исполнительные органы должны быть во всеоружии, чтобы принять участие в этом важном и ответственном деле.

Естественно, что самая возможность плановой работы предполагает, прежде всего, наличие единого руководства художественной жизнью. Несмотря на существование центрального органа (или, вернее, благодаря тому, что мы имеем пока лишь центральный орган) — Главискусство — такого единства еще нет. Между тем, множественность руководства часто приводит к тому, что фактически места не чувствуют никакого руководства вовсе. Организация единого руководства всей художественной работой на местах была бы огромным шагом вперед и не мало содействовала бы возможности планирования.

Настоящая на этом, с'езд одновременно должен был бы наметить и основные черты будущего плана (связанные, как уже сказано, с перспективами хозяйственно-экономического развития).

Сюда должны относиться вопросы развертывания (планового, а не хаотического) театральной сети, постепенного расширения так наз. рабочей полосы в театрах; сюда же относятся тесно с этим связанные вопросы материального положения театров, финансирования их, вопросы налогового характера и т. п.

Необходимо, конечно, в таком ориентировочном плане выяснить, каковы тенденции колебания цифры безработных в союзе Рабис и наметить меры к уменьшению безработицы.

Само собой понятно, что более строгий отбор, построенный на справедливых (а не искусственно повышенных) квалификационных требованиях, имел бы большое значение в этом отношении. Но это еще целиком не решает вопроса. Даже при наличии такого отбора, после отсева цифра безработных может быть достаточно велика, если будет продолжаться такое положение, при котором многие подчас крупные пункты нашего Союза, не умея или не желая вести театральное дело, оставляют трудящихся данного города без театра, заставляя довольствоваться плохоньким кино и заезжими халтурными «гастролирующими» труппами.

С'езд работников искусств может и должен со всей категоричностью поставить вопрос о ненормальности такого положения, так как наличие театров и необходимость их надо рассматривать далеко не с точки зрения личного блага членов Рабиса, а с точки зрения чрезвычайной важности театра при каждом мало-мальски мощном УТЭП с целью осуществления важнейших культурных задач.

Есть еще ряд крупных вопросов, требующих обсуждения на с'езде: укрепление и усиление влияния местных комитетов, производственных, подтягивание зарплаты отстающим группам, активное содействие развитию социалистического театра, меры

к обновлению театров оперных и балетных, положение эстрадных, ИЗО-работников и т. д. и т. д.

Особо следует остановиться на вопросах культработы.

Кажется совершенно парадоксальным тот факт, что работники искусств, являющиеся проводниками культуры в массы, сами с силой да рядом отстают от массы в своем культурном развитии. Такому явлению, как принято обычно думать, способствуют производственно-бытовые условия, которые мешают какой-либо дополнительной «нагрузке».

Конечно, такая точка зрения, имеющая почтенную давность, ни на чем не основана.

Примером могут служить хотя бы передовые молодые театры, ведущие, наряду с производственной, и широкую политпросветительную работу среди членов своих коллективов.

А между тем их производственная деятельность по своей интенсивности вряд ли может считаться ниже таковой же деятельности в других театрах.

Вопрос о систематической плановой работе этого типа среди работников искусств надо поставить во всей широте и не только поставить, но, наконец, и разрешить, немедленно проведя его в жизнь.

Проведение его в организационном отношении будет несколько более затруднено по отношению к тем группам, которые по самому характеру своего производства выступают изолированно (каковы, напр., эстрадники), но в объединенных коллективной работой театральных предприятиях это дело наладить можно без особых затруднений, если при этом учесть то простое обстоятельство, что самая производственная работа (готовящаяся к постановке каждая пьеса) может и должна стать тем стержнем, вокруг которого так легко можно плодотворно развернуть ряд политико-просветительных мероприятий для участников.

Есть еще вопрос, на который хотелось бы обратить внимание предстоящего с'езда Всерабиса: это — вопрос о смене.

В данный момент этот вопрос, как кажется, уже недостаточно уложить в прежние рамки, рассматривая его под углом зрения выдвижения молодежи. Правда, нельзя забывать и об этой стороне, так как на имеющихся достижениях успокаиваться рано. Но здесь нужно серьезно призадуматься и о подготовке смены, или, вернее, двух смен одновременно: как учащихся, так и педагогов.

Было бы совершенно непростительной маниловщиной утверждать, что мы уже сейчас в имеющихся учебных заведениях, из которых выпускаются будущие члены Рабиса, готовим (по мировоззрению и техническим навыкам) смену — строителей социалистического искусства.

Старые «традиции» дают себя чувствовать здесь в полной мере и, надо сознаться, в громадном большинстве случаев мы получаем новые кадры людей, молодых лишь по возрасту и стажу.

Максимальное образование музыкальных, театральных и других учебных заведений, готовящих работников искусств — очередная и неотложная задача.

Но наряду с этим надо подумать и о пересмотре программ этих учреждений, а также и о подготовке новых преподавательских кадров.

Эта последняя задача еще вовсе не была поставлена в порядок дня. Мы еще до сих пор, довольствуемся привлечением в качестве педагогов людей с практическим стажем, с педагогическими наклонностями, не заботясь о методах преподавания, мы до сих пор не имеем такого учебного заведения (кроме Консерватории, где есть инструкторско-педагогический факультет), где бы готовились марксистски образованные педагоги для нашей молодежи.

На этот крупнейший пробел надо обратить серьезнейшее внимание, чтобы не затормозить наше наступательное движение на фронте социалистического искусства.