



РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПОВ «ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ» В КАЗАХСКОМ ТЕАТРЕ В 1960- 1970 ГОДАХ

МРНТИ 18.45.45

К. Сулеева¹

¹Казахская Национальная Академия искусств им.
Т. К. Жургенова,
Алматы, Казахстан

РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПОВ «ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ» В КАЗАХСКОМ ТЕАТРЕ В 1960-1970 ГОДАХ

Аннотация

В данной статье рассмотрены проблемы формообразования и преобразования сценической среды в театрах Казахстана конца 1960–1970 годов. Появление нового принципа оформления спектакля, введение нового термина «сценография», которое наиболее полное отражало роль и специфику деятельности художника в театре. Рассмотрены проблемы, с которыми столкнулось новое поколение профессиональных режиссеров и художников казахского театра. Определение понятия «сценография» усложнялось с задачами, поставленными перед театральным искусством. Сценография – сфера художественной деятельности, в равной мере относящаяся и к изобразительному искусству, и к театру. Представляя собой один из компонентов, одну из сторон синтетического искусства театра, где работа художника подчинена спектаклю, сценическому действию, сценография вместе с тем несет в себе художественные образы, воздействующие на зрителя изобразительными средствами. Изобразительный ряд сценографа исходит из идеи спектакля. В сценографии сохраняются не только принципы, но и конкретные приемы создания сценической композиции, однако в соответствии с насущными задачами они приобретают иной масштаб и звучание. В статье проанализированы пути дальнейшего развития казахского сценографического искусства.

Ключевые слова: сценография, театральное искусство, пластическая среда, действенная сценография.

Введение

Изучение современного состояния театров республики невозможно без исследования этапов развития сценографии Казахстана. Роль

сценографа как интерпретатора пространственного решения идеи спектакля определялась и диктовалась социально-исторической и культурной ситуацией. В данной статье рассмотрены

проблемы формообразования и преобразования сценической среды в 1960–1970-е годы, когда в искусстве оформления спектакля обозначился новый этап, сложилась образная система, во многом отличная от существовавших ранее декорационных форм.

Методы

В статье использованы данные о спектаклях ведущих театров республики: Казахского государственного академического театра драмы им. М. О. Ауэзова, Казахского академического театра оперы и балета им. Абая, Русского академического театра драмы им. М. Ю. Лермонтова, Государственного театра для детей и юношества Казахстана им. Г. Мусрепова, так как именно в творчестве этих коллективов процессы развития сценографии получают наиболее полное, завершённое воплощение. Выбор спектаклей определен их значимостью для развития казахской сценографии и театрального искусства в целом.

В исследованиях, посвященных театральному искусству, менее всего освещаются проблемы, связанные с пространственной образностью спектакля, его сценографическим решением. Обычно сценография спектакля рассматривалась как нечто привнесённое, поэтому о ней говорили с позиции других видов искусств, например живописи. Глубиной и панорамностью исследования отличаются монографии, проблемные статьи В. Березкина, М. Пожарской, Ф. Сыркиной, где принципы сценографического оформления спектакля прослежены как основа развития театральной культуры.

«В потоке своеобразных принципов сценического оформления... появляется тип декорации, не укладывающийся

в рамки привычных представлений, которому трудно отыскать прямые аналогии в сценографии прошлых эпох» 1, с. 152. Те особенности, что стали характерными для нового метода, возникали и нарабатывались постепенно. Исследователь В. Березкин определяет «действенную сценографию» как «воплощение средствами пластики самого существа драматического конфликта». «Самой общей чертой действенной сценографии, – пишет он, – является то, что создаваемый художником пластический образ раскрывается исключительно в процессе сценического действия» 2, с. 73. Взаимодействие режиссуры и сценографии обрело качественно новые черты, входило в новую фазу, опираясь на лучшие достижения предыдущего художественного опыта.

Результаты

Начало 1960-х – плодотворнейший период для казахского театра, в том числе и для сценографии. Собственно именно тогда и возникло само понятие «сценография» – новый принцип оформления, качественно отличный от прежней декорационной системы. Именно в этом смысле слово «сценография» входит в обиход. Словом «сценография» были заменены связки «декорационное искусство», «декорационный язык», они почти исчезли из лексикона театра 60–70-х годов прошлого века. Художник театра стал называться сценографом. Сценография отделилась от других пластических искусств, стала искусством вполне суверенным, весьма влиятельным соинтерпретатором драматургии.

1960–1970-е – время поисков активных сценографических образов,

впечатляющих пространственных идей. Сценографические решения все более ориентируются на воссоздание множественности жизненных связей: возникает сложное взаимодействие режиссера, сценографа, актера. Именно тогда сложились многолетние режиссерско-сценографические содружества.

Для принципиально новых идей в режиссуре понадобились принципиально новые пластические выражения.

Казахская сценография в те годы искала свой новый язык и выработала его. Те особенности, что стали характерными для нового языка, возникали и нарабатывались постепенно. В них откristаллизовался опыт предыдущих десятилетий, они отвечали ее запросам и потребностям.

Дискуссия

В начале 1960-х театральная жизнь в Казахстане оживилась, искусство стремилось нащупать реальные конфликты. Предметом внимания стала обычная жизнь обычных людей. Искусство должно быть жизненным – требование правды являлось для той поры программным. Им вдохновлен поиск начинающего режиссера А. Мамбетова. Именно в эти годы авторитет режиссуры в советском театральном искусстве окончательно утверждается, и на этот период приходится наиболее активная творческая деятельность А. Мамбетова. Наряду с такими постановщиками, как В. Пансо, М. Туманишвили, Т. Кязимов и другие, А. Мамбетов во многом определил лицо советского многонационального сценического искусства театра 1960–1970 годов. Воюя с иллюзорно-бытовым оформлением, с ложноромантическим

пафосом в актерском искусстве, А. Мамбетов фактически не только привносил на казахскую сцену новаторство мирового театра, но и возвращал ей исконно национальные черты. Свежее прочтение старого репертуара и свобода в использовании выразительных средств помогли Мамбетову создать спектакли, ставшие для театров Казахстана стимулом, будящим собственную творческую фантазию.

Спектакли Казахского государственного академического театра драмы им. М. О. Ауэзова дают возможность проследить тенденции, типичные для сценографического искусства этих лет. Процесс обновления, поиск новых средств художественной выразительности здесь начался раньше и шел интенсивнее, чем в Театре оперы и балета, ТЮЗе, областных театрах, в особенности после того, как во главе его стал режиссер А. Мамбетов. Его спектакли «Материнское поле», «Айман-Шолпан», «Абай» прочертили основные направления, по которым в дальнейшем суждено будет развиваться казахскому театральному-декорационному искусству.

В эти годы ставилось много спектаклей. На сцене продолжали жить классические произведения, осуществлялись новые постановки казахских драматургов (К. Мухамеджанова, А. Тажибаева, К. Шангитбаева), возобновлялись старые постановки, но преобладающей была современная тематика. Театр хотел говорить со зрителем о современности понятным ему языком. Современная пьеса становилась насущной потребностью дня.

Значительную роль в обретении новых принципов, создании зрительного образа сыграло обращение театра к

комедийной драматургии. Комедии «Волчонок под шапкой» (1959), «Сваха приехала» (1961) интересны тем, что это первые работы молодых мастеров казахской сцены: драматурга К. Мухамеджанова, режиссера А. Мамбетова, художника М. Ержанова, композитора Г. Жубановой. Эти спектакли прошли с успехом во всех театрах Казахстана.

Театр 1960-х развивался своеобразно, видение пьесы становилось все более утонченным, все более усложненным. Различные отрасли искусства всегда развиваются неравномерно. Режиссура тех годов взбудоражила художников, и ни один режиссер уже не соглашался просто проиллюстрировать пьесу. Образ художника должен относиться к образу режиссера так же, как образ режиссера к образу драматурга. Режиссер в обоих случаях остается центром замысла, но замысел от этого смещения становится только выпуклее. Тем ответственнее выбор режиссером художника и тем четче должна быть поставленная им перед художником задача. Приглашая художника, режиссер уже четко должен представлять направление своих поисков и донести их до сценографа.

Постепенно начинается меняться само понимание условности. Это уже не только модный прием, а понятие, связанное как с постижением более глубоких уровней действительности, так и с целым кругом специфических, присущих лишь искусству средств воздействия на внутренний мир человека. Опираясь на опыт 20–30-х годов XX века, театральные художники вступили в пору создания подлинно нового подхода к оформлению спектакля, который был назван «действенной сценографией» (В.

Березкин). Сложился принцип «единой пластической среды». Символика, метафоричность пространственных композиций были призваны выражать важнейшие аспекты идейно-художественного содержания спектакля. Смысловая многозначность и активная функциональная роль сценографической детали, световой партитуры, мощное эмоциональное воздействие натуральных фактур – все это помогало утверждаться внебытовому сценическому мышлению режиссеров и сценографов. Открываются возможности раздвинуть границы художественного познания мира, осмыслить его сущностные стороны с позиции всестороннего, целостного охвата явлений жизни. Стремление к высокой степени обобщенности, специфически «моделирующей» взгляд на действительность, обусловило важнейшие грани взаимодействия режиссуры и сценографии данного периода.

На сцене утверждаются различные типы единой метафорической установки. Образно преобразованное пространство определило особенности актерской пластики, изменило сам характер сценического поведения исполнителя, принципы создания им образа, что придавало более емкий смысл мизансценическому ряду, всему спектаклю в целом.

В этот период в казахском театре происходит интенсивный приток новых творческих сил, ярких личностей: режиссера Мен-Дон-Ука, художников Г. Исмаиловой, Д. Сулеева, В. Семизорова, И. Корогодина, Э. Гейдебрехта. В сценографии рядом со старшим поколением художников начинает работать сильная плеяда сценографов, окончивших вузы Москвы и Ленинграда.

Художники в разных театрах предложили решения, в которых в общих чертах уже были сформированы новые принципы оформления: в Казахском драматическом театре им. М. О. Ауэзова – «Материнское поле» (1964) А. Ненашева, «Сакен Сейфуллин» (1967) Е. Манке, «Кровь и пот» (1973) А. Кривошеина; в КазТЮЗе – «Сертке Серт» (1966), «Аль-Фараби» (1974), «Первые искры» (1967) Д. Сулеева; в русском драматическом театре – «Шестое июля» (1965) В. Семизорова. Названные выше произведения сценографов, выполненные на высоком профессиональном уровне, отличались индивидуальностью, соответствовали духу времени. Эти работы можно считать началом нового направления в искусстве декорации Казахстана.

Спектаклю «Материнское поле» (режиссер А. Мамбетов, художник А. Ненашев, композитор Г. Жубанова, 1964 год) принадлежит особая роль в истории казахского театра как первому подлинно новаторскому спектаклю. В статьях и рецензиях современников неизменно акцентировалось внимание на его идейной значимости и новаторских открытиях в области сценической формы. Декорации к спектаклю стали яркой вехой общего развития казахской сценографии. Описанные в десятках рецензий блистательные режиссерские находки А. Мамбетова, эффектные и подлинно сценические детали служили образному раскрытию мысли сцены и эпизода. Оригинальность художественных решений А. Ненашева была рождена богатством мысли и сложных ассоциативных связей, толчком к которым был литературный материал Ч. Айтматова. Союз новаторской мысли режиссера А. Мамбетова и художника А. Ненашева имел глубокий смысл с

точки зрения созревших к данному времени сдвигов в театральном искусстве. Их характеризует поворот от психологически-бытового к интерпретационному театру, отразившийся в коренном изменении понимания сценического пространства и задач театрального художника.

Главное значение спектакля «Материнское поле» видится в том, что именно в нем искусство художника А. Ненашева наиболее полно и органично соединилось с режиссурой А. Мамбетова и обрело подлинную силу сценической выразительности.

Для спектакля «Материнское поле» Ненашев создал единую для всех действий спиралевидную декорационную установку, стоящую на круге. Лучи яркого света выхватывали из огромного пространства (черная одежда сцены способствовала созданию подобного эффекта) круглый станок – основную игровую площадку. Место действия в данном случае обрело новое образно претворенное значение – круг от юрты, земля, их опора, святыня, вечная забота. Небо над материнским полем, на котором трудится Толганай, было выполнено не в виде традиционного задника, а в виде сужающегося книзу (перевернутая трапеция) экрана – небо и степь. Это полотнище – большой кусок неба, висящий над головами актеров,



Рисунок 1. А. Ненашев. Эскиз декорации к спектаклю «Материнское поле» («Ана – Жер-ана»), 1964 год



Рисунок 2. А. Ненашев. Макет к спектаклю «Материнское поле», 1964 год

создавая определенный эффект, несло и смысловую нагрузку «мы все живем под этим одним небом».

Тьма вдруг взрывалась «ослепительным светом» и начиналась цепь драматических событий, которые вбирали в себя все внимание зрителя, уже заранее подготовленного визуальной организацией сцены. Черный цвет раскрывал общую образную линию спектакля, объединял фигуры актеров, на таком фоне значение вещей было велико, они становились своеобразными знаками – символами, которые выражали лейтмотив спектакля.

Сценографическое решение «Материнского поля» обладало качеством, которое в дальнейшем еще предстояло освоить мастерам казахского театра – способностью через взаимодействие с актером образно выявлять важнейшие идейно-смысловые пласты произведения.

В подлинно театральных декорациях Е. Манке к пьесе С. Муканова «Сакен Сейфуллин», поставленной режиссером А. Утегеновым (1967), не было иллюстративности, протокольного перечисления примет места действия, художник отдал предпочтение условному решению спектакля. Штыки от винтовки, гиперболизированные по отношению к другим элементам декораций, выступают как устойчивый характерный символ, с помощью которого было создано

место действия, где разворачивались революционные события пьесы. Эта емкая и многозначительная деталь трансформировалась, компоновалась в разных ракурсах. Молодые люди, проходя сквозь строй этих штыков, вливались в мощный поток людей, поднявшихся на борьбу за установление Советской власти в Казахстане. Эта же сцена повторяется и в финале спектакля, но на штыках развеваются уже алые стяги. Флаги и знамена играли видную роль среди пластических средств в казахской сценографии, в спектаклях на революционную тему. В «Сакене Сейфуллине» представлен один из наиболее распространенных в казахском театре способов трансформации предметного мира спектакля (гиперболизация его отдельных элементов).

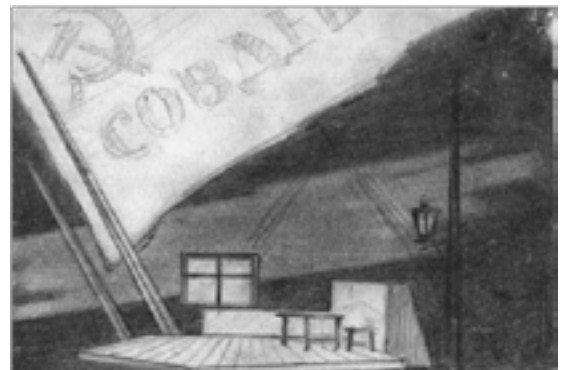


Рисунок 3. Е. Манке. Эскиз декорации к спектаклю «Сакен Сейфуллин», 1967 год

В 1966 году Д. Сулеев создает декорации к «Сертке-Серт», пьесе Ш. Хусаинова режиссера Е. Обаева. Понимая, что идея пьесы противится бытовизму и требует четких, острых приемов и красок, иных пластических средств выражения, художник отказывается от важных на взгляд драматурга кабинета парткома, кабинета секретаря райкома, портретов Ленина и т. д. Он строит на круге сцены



Рисунок 4. Декорации к спектаклю «Сакен Сейфуллин», 1967 год

иную «модель» жизни. Перед зрителями – хозяйственный двор, куда свезены сани, телеги. Все решено вокруг саней и телег, так как главная тема спектакля – отправка каравана с продовольствием. Поворот круга менял ракурсы постоянного реквизита. На заднике – буран, который крутится, бушует вокруг. Немногочисленные детали помогали воспроизвести то зал заседания (стол, скатерть, стулья), то склад (весы, мешки), то площадь (лозунг, прикрепленный к задранному дышлу телеги). А постоянные телеграммы из Москвы были решены просто, но в духе всей постановки, в виде маленькой звездочки Кремля, которая пульсировала огоньком работающего телеграфа. Иллюзия движения телеги создавалась с помощью луча прожектора, направленного на колесо, под общий шум и движения бегущих рядом актеров. Проводы каравана с хлебом для голодающих России решены эффектно – зритель на спектакле не заметил, что нет лошадей. Умение художника сопоставить и выбрать частное, верно отражающее главное, отвечающее интонационному



Рисунок 5. Д. Сулеев. Эскиз декораций к спектаклю «Сертке-Серт», 1966 год



Рисунок 6. Д. Сулеев. Декорации к спектаклю «Сертке-Серт», 1966 год

строю драматургии проявилось в сценографическом прочтении пьесы «Сертке-Серт».

Принцип оформления названных спектаклей в дальнейшем получил наименование «пластическая среда». Предлагая этот термин, критик Е. Ракитина вкладывала в него следующее содержание: «Художник строит на сцене какой-то собственный мир, по своим законам, и который не обязательно сразу напомнит нам окружающее. Но который в спектакле мы начинаем ощущать как нечто вполне настоящее, подлинное, а не некую фантазию. Незузнаваемость исчезает, и он становится не только понятен, но близок, чувственно постигается, волнует. Вне его мы уже не можем представить героев, жизнь слова на сцене. Вся сцена становится естественной, пластической средой спектакля и именно средой, а не чем-то иным. Это не фон, на котором ведут свою роль актеры, а замкнутый

мир. Актеры внутри его, мир, который определяет их настроения, чувства, становится пространством их жизни...», «Пластическая среда оказывается способной выразить внутренний мир пьесы так, как его ощущают авторы спектакля», «Декорация – среда, по сути своей пластическая метафора» 3, с. 45 .

Сам термин «пластическая среда» указывал на ряд важнейших признаков явления: вещественность сценографии, ее целостность как художественного организма, поэтический принцип его создания – «среда – пластическая метафора», фиксировал его образную многозначность – «среда – вещественное окружение» и в то же время «внутренний мир спектакля». Укрепление взаимосвязи и взаимозависимости режиссуры и сценографии определяется единством понимания задач спектакля, стремлением обрести жанровое и стилевое единство всех компонентов. Выход художников театра за рамки повествовательной, живописно-иллюзорной системы декорационного искусства рождал разнообразные пути поисков в обновлении характера зрительного образа, его функций в спектакле.

Заключение

Обозначенные тенденции развития сценографии, естественно, не исчерпывают всего многообразия театральных явлений середины 1960–1970 годов, но в них наиболее полно прослеживаются характерные особенности развития театрального процесса, имеющие непосредственное отношение к обновлению образной структуры сценического произведения. В дальнейшем происходит формирование более емкой образно-метафорической системы. Лучшие спектакли второй половины 1960-х уже отмечены образной многозначностью, расширением круга художественных ассоциаций, дающих возможность глубже и всесторонне раскрывать явления действительности. В 1960–1970 годы была найдена не просто некая система приемов, а обновился способ мышления театрального художника. Создалась образная система, способная к внутреннему развитию в соответствии с потребностями театра.

Список использованных источников:

1. Пожарская М. Сценография советского театра сегодня / В сб.: Советские художники театра и кино. М., 1977. – С. 152.
2. Березкин В. Новые принципы образного моделирования в искусстве театрального художника / В сб.: Советское искусствознание-75. М.: Советский художник, 1976. – С. 73.
3. Ракитина Е. В зеркале сцены. М.: Знание, 1975. – С. 28, 45.
4. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. – С. 246
5. Khalykov K. Intentionality As A New Phenomenological Approach In Scenography // Central Asian Journal of Art Studies. – 2016. – №1(1). –p. 86.

Қ. Сулеева

Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер Академиясы, Алматы, Қазақстан

ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНДА 1960-70 ЖЫЛДАРЫ «ӘРЕКЕТТІ СЦЕНОГРАФИЯ» ПРИНЦИПТЕРІНІНІҢ ДАМУЫ

Аңдатпа

Қазақ театрында 1960-70 жылдардың соңында форма құру мен сахналық ортаның жасалу мәселелері қарастырылған. Спектакльді көркемдеудің жаңа принциптерінің пайда болуы, «сценография» терминінің енуі театр суретшісінің рөлі мен ерекшелігінің қызметін толық көрінісін анықтады. Қазақ театрындағы жаңа ұрпақ кәсіби режиссерлар мен суретшілері қақтығысқан мәселелері қаралады. «Сценография» ұғымын анықтау міндеттері қойылымдағы театр өнерімен күрделенді. Сценография – бұл театрға, бейнелеу өнеріне бірдей қатынастағы көркем қызметі екендігіне тоқталған. Құрамдарының бірі өзімен бірге тараптардың біріне синтетикалық өнер театры, қойылымға бағынышты суретшінің жұмысы сахналық іс-қимыл, сценография, сонымен бірге көркем бейнелер және бейнелеу құралдарымен көрерменге әсер ететіндігі көрсетілген. Сценографтың бейнелік қатары спектакльдің идеясынан туындайды. Сценографияда принциптер ғана сақталып қоймайды, сонымен қатар сахна композициясын жасауды нақты тәсілдері де қолданылады, бірақ күнделікті міндеттерге сәйкес кең ауқымдылық пен дыбысталуға ие болады. Мақалада қазақ сценография өнерінің болашақтағы даму жолдары талданады.

Трек сөздер: сценография, театр өнері, пластикалық орта, әрекетті сценография.

K. Suleyeva

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of arts

DEVELOPMENT OF “ACTION SCENOGRAPHY” PRINCIPLES IN THE KAZAKH THEATRE IN 1960-70 YEARS

Abstract

The 1960-70s marked a new stage in performance art design of the Kazakh Theatre. A new term – “scenography” appeared at that time which meant a new principle of a performance. The scenography was separated from the other plastic arts, has become an independent art, an influential interpreter of drama. Young directors, artists who offered new solutions to the artistic productions of the play come to the Kazakh Theatre. The principle of “unified plastic medium” was formed. The definition of the concept of “scenography” became more complicated with the tasks posed to theatre art. Scenography - the sphere of artistic activity, equally relevant to the fine arts and to the theatre. Representing one of the components, one of the sides of the synthetic art of the theatre, where the artist’s work is subordinated to the performance, the stage design, at the same time, carries the artistic images that affect the viewer with visual means. The pictorial series of the set designer proceeds from the idea of the play. In the scenography are preserved not only the principles, but also the specific techniques for

creating a stage composition, but in accordance with the urgent tasks acquire a different scale and sound.

Keywords: scenography, theatrical art, plastic media, effective scenography.

Author’s data: K. D. Suleyeva, Candidate of art studies, associate professor of the Design department at the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

e-mail: suley_k@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Сулеева Қ.Д. - өнертану кандидаты, Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер Академиясы, «Дизайн» кафедрасының доценті.

e-mail: suley_k@mail.ru

Сведения об авторе: Сулеева К. Д. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жүргенова.

e-mail: suley_k@mail.ru