

Тайна

театрального

пространства

Йозеф Свобода



Йозеф Свобода

Тайна театрального пространства

*Лекции
по сценографии*

Москва
«ГИТИС»
2005

КНИГА ИЗДАНА ПРИ СОДЕЙСТВИИ
ПОСОЛЬСТВА ЧЕШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ В МОСКВЕ

Перевод с итальянского А. Часовниковой
Вступительная статья Л. Солнцевой

В оформлении обложки использованы фотографии спектаклей
"Фауст", Театр "Пикколо ди Милано"
и "Одиссея", Театр "Латерна магика".
Сценография Й. Свободы.

Свобода Йозеф.

Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. / Пер.
с итал. А. Часовниковой. — 2-е изд. — М.: Изд-во "ГИТИС", 2005. —
144 с., ил.

ISBN 5—7196—0236—4

Книга всемирно известного чешского художника театра Й. Свободы (1920—2002) включает "Миланскую тетрадь" — девять лекций по сценографии, прочитанных Й. Свободой в Школе драматического искусства в Милане в 1986 году. В лекциях подробно рассказывается о новейшей театральной технике, о совершенно особых световых эффектах, необычных решениях сценического пространства, которые Свобода осуществлял, ставя пьесы разных авторов в разных странах мира. Многие страницы лекций посвящены любимому детищу выдающегося сценографа — театру "Латерна магика" в Праге.

© Editio da Ubilibri, 1989

© Часовникова А. Перевод на русский
язык, 1999

© Издательство "ГИТИС", 1999, 2005

МИРОВОЙ ТЕАТР ЙОЗЕФА СВОБОДЫ

Вы держите в руках второе издание переведенного на русский язык цикла лекций, посвященных сценографии. Их прочитал в Италии выдающийся чешский художник театра Йозеф Свобода. Он был приглашен для этой цели осенью 1987 года на семинар в Школу драматического искусства Паоло Грасси в Милан.

К этому времени имя Свободы значилось на афишах самых знаменитых театров мира — "Ла Скала", "Пикколо ди Милано", "Ковент Гарден", "Олд Вик", "Одеон", МХАТ, "Фольксбюне", "Метрополитен-опера", "Шиллер Театр", "Комише-опер".

Работая над постановками спектаклей в разных странах, Свобода находил время для бесед, мастер-классов, семинаров со студентами театральных вузов и университетов.

В "Миланской тетради" Свобода объединил достигнутое им на самых разных сценических площадках мира в законченную систему, излагая аудитории суть своих сценографических открытий. Миланские лекции легли в основу итогового труда Свободы — книги, выпущенной в 1990 году на итальянском и чешском языках под характерным названием: "Тайна театрального пространства"¹.

Автора этик строк связывала с Мастером многолетняя дружба. Получив от него в подарок итальянскую книжечку и поняв, что подобного лаконичного изложения сценографических принципов Свобода даже по-чешски не обнаружил, я выступила с инициативой публикаций этих лекций на русском языке. В 1999 году издательство "ГИТИС" при поддержке Посольства Чешской республики в Москве выпустило их в свет. Это совпало с "Днями Йозефа Свободы" проходившими в Москве. Пешеходы Камергерского переулка, замедлив шаг,

¹ Это название с разрешения автора мы использовали для наст. перевода миланских лекций. — Л. С.

могли прочесть на протянутом через него полотнище: "Мировой театр Йозефа Свободы". Так сообщалось о выставке работ Мастера, которая была развернута в просторных фойе Московского Художественного театра. И это не было случайным, как и то, что открывал ее художественный руководитель театра О. Н. Ефремов... В этом театре и в режиссуре Ефремова Свобода оформил "Сон разума" Вальехо (1973) и "Обратную связь" Гельмана (1977). Мастер-класс, который он провел на этот раз в стенах МХАТа оказался последним в его биографии. 8 апреля 2002 года Йозеф Свобода ушел из жизни...

В память о нем в Италии, в городе Мачерата, летом 2003 состоялся семинар, посвященный творческому наследию Йозефа Свободы, а на сцене Оперного театра с 19 июля по 12 августа были показаны спектакли "Травиата" и "Люция ди Ламмермур" в оформлении чешского Мастера. Городские власти приняли решение о проведении ежегодных семинаров его имени.

Во Франции Лаборатория театрального искусства в Париже издала в переводе с итальянского книгу Дениса Бабле "La sena el imagine" (Турин 1970) — Denis Bablet. Josef Svoboda. Paris, 2004.

Думается, что посмертным переизданием "Миланской тетради" Свободы, русский театр отдает реально дань его творческому наследию. "Тайна театрального пространства" в первом издании стала настольной книгой для многих отечественных художников.

Он родился 10 мая 1920 года в чешском городке Часлав в семье краснодеревщика, так что с детства осваивал это ремесло в мастерской отца, начиная с изобретения собственных игрушек. В создании спектаклей в любительском театре родного городка он уже умело соединяет рукотворность с мечтой. С 1940 по 1943 годы учится в Архитектурной школе в Праге искусству оформления интерьера. Даровитость, фантазия, огромная работоспособность Й. Свободы обратили на себя внимание педагогов, и после окончания школы они рекомендуют его преподавателем рисования в Промысловую школу. Он работает там два года, одновременно оформляя спектакли в театре "На Поржи-чи". К концу 1944 года по приказу фашистских властей театр был закрыт, как и все театры Чехословакии.

После освобождения страны, завершившегося 5 мая 1945 года Пражским восстанием, группа молодых энтузиастов — режиссер Альфред Радок, композитор, дирижер и оперный режиссер Вацлав Каплик, студент первого курса Высшей художественно-промышленной

школы Йозеф Свобода основывают экспериментальный Театр им. 5 мая. В их программе продолжение эстетических завоеваний "чешского авангарда" 30-х годов, связанного с именами режиссеров Буриана, Гонзла, Фрейки, Гилара, художников Гофмана, Фейерштейна, Трестра. Двадцатипятилетний Йозеф Свобода — главный художник Театра им. 5 мая. В спектаклях этих лет нашли отклик идеи великих реформаторов сцены Г. Крега и А. Апиа, творческая практика Мейерхольда и Таирова. Не случайно Свобода определил свою работу с Радок и Капликом как первый этап сценографических поисков и открытий. Их смысл Свобода так объяснил в своей книге "Тайна театрального пространства":

"Начну от Адама. Если мы посмотрим вокруг, то обратим внимание, как по-разному обозначалось то, что создавал художник в спектакле. Немцы, а за ними и мы, чехи, характеризовали это как театральное либо сценическое оформление (Ausstattung), в англосакских странах его определяли словом сценические конструкции (stage — disigne), а французы — словом декорация. Все эти определения приговорили художника к роли "обрамителя" драматического произведения, а не его сотворца. В то же время история итальянского театра и его художников (Серлио, Палладио, Гали Бибиены) видит в них соавторов театральных акций, без которых драма не могла бы реализовываться столь полно и многогранно. Без их "чудес" итальянский театр не был бы тем, чем он стал. Поэтому я и начал пользоваться обозначением — сценография.

В 1911 году Йозеф Чапек написал: "Скорость — обязательная составляющая современного чувствования. Я бы сказал, что в восприятии моего современника скорость стала определенной эстетической категорией". Если подобным образом могли мыслить о живописи в начале века, то тем более сегодня эти слова можно отнести к сценографии"...². "Миланская тетрадь" дает возможность познакомиться с рыцарем театрального дела.

Йозеф Свобода уникален, так как был способен работать над десятком спектаклей одновременно, и за один сезон у него могло быть более 20 премьер. В зените мировой славы, получивший самые высокие награды, в том числе французский Орден Почетного Легиона, удо-

² Svoboda I. Tajemství divadelního prostoru. Nakladatelstvo Odeon v Raze. 1990. S. 219.

стоившись персональных выставок в десятках стран, в том числе в Центре Помпиду, он оформил около 700 спектаклей, лучшие из которых создавались в сотворчестве с корифеями мировых сцен — от Джорджо Стрелера до Фельзенштейна, от Лоренса Оливье до Бернстайна, от Олега Ефремова и Милоша Формана до Радока и Крейчи.

Лекции, прочитанные в Милане, позволяют ощутить обаяние личности Свободы во всей полноте, увидеть в нем человека театра, самозабвенно преданного профессии и открыто, доверительно делящегося с аудиторией опытом проникновения в ее тайны.

Однако на семинаре Й. Свобода не касался спектаклей "Чайка", "Три сестры", "Иванов" Чехова, поставленных Мастером с режиссером Отомаром Крейчей, "Последних" М. Горького, осуществленных вместе с режиссером Альфредом Радоком на чешской сцене в 60-е годы, хотя они стали, на наш взгляд, новым этапом в понимании русской классики. За бортом миланских лекций осталась и работа Свободы в советском театре 60-х — 70-х годов. А между тем "мировой театр" Й. Свободы начался с России и потому хотелось бы напомнить об этих незабываемых постановках.

Первый зарубежный спектакль Йозеф Свобода осуществил в России — в Советском Союзе — весной 1958 года. Новосибирский театр оперы и балета готовил постановку неизвестного советскому зрителю произведения Леопа Яначека "Ее падчерица", по существу открывающего русской сцене оперное творчество замечательного чешского композитора XX столетия. Поиски современного решения музыкального спектакля театр связывал с особенностями драматургии оперы, нестандартностью подхода, опирающегося на интонационные и ритмические особенности моравского народно-песенного языка.

Сценическое воплощение "Ее падчерицы" требовало от постановщиков, — режиссера Л. Д. Михайлова, дирижера А. И. Жоленца и всего коллектива — высокого профессионализма, творческой раскрепощенности, новаторской дерзости и ощущения подлинного партнерства. Деятельность Йозефа Свободы в предшествующие годы отвечала этим требованиям.

Еще до приезда в Новосибирск Свобода вызывал к себе интерес у советских театральных деятелей масштабностью мышления, способностью воспринимать пространство сцены во всей его динамической целостности, чутко выявляя при этом основную мысль произведения, его образный строй.

Достаточно упомянуть, что на сцене Пражского Национального театра он поставил совместно с советскими режиссерами ряд спектаклей: "Враги" М. Горького с режиссером В. Ф. Дудиным (1952), "Бориса Годунова" Мусоргского с режиссером Н. С. Домбровским и дирижером З. Халабалой (1954), "Руслана и Людмилу" Глинки с режиссером Р. В. Захаровым и дирижером З. Халабалой (1956), "Оптимистическую трагедию" Вс. Вишневского (1957) с режиссером Г. А. Товстоноговым, который принял и чрезвычайно высоко оценил сценографические привнесения Свободы в его уже готовую концепцию. В этом случае замысел художника существенно изменил пражский спектакль по сравнению с пьесой, уже поставленной ранее Товстоноговым в Ленинграде на сцене Академического театра им. А. С. Пушкина. "В личности Г. Товстоногова, — вспоминал позже Свобода, — я встретил то, что входило в мое представление о советском классическом авангарде. Глубочайший знаток театра, тонкий аналитик, поглощенный поиском гармонии, он во время нашей совместной работы над "Оптимистической трагедией" сумел создать атмосферу истинного творчества. Когда же спустя двадцать пять лет мне посчастливилось увидеть в Праге спектакль "История лошади" по повести Л. Н. Толстого, поставленный в его театре, впечатление от этого патриарха советской сцены возросло вдвое: передо мной возник человек, взгляд которого на окружающий мир был так свеж, будто он видел его впервые, ни тени усталости, успокоенности на достигнутом"³.

Самому Свободе в тот период исполнилось 38 лет. С 1953 года он — главный художник Пражского Национального театра, мастерские которого сумел превратить в лабораторию поиска. Лауреат Государственной премии Чехословакии, он стал обладателем нескольких высших наград Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе, прославив свою страну созданием культурной программы чехословацкого павильона. Вместе с режиссером Альфредом Радоком он предложил новый тип зрелища — "Латерна магика", — ставшего мировой сенсацией. Совершеннейшая по тем временам техническая аппаратура дала возможность соединить в самых различных комбинациях живого актера с полиэкранном кино и стереозвуком. Через несколько лет, продолжая преобразовывать технические поиски в магию искусства, Свобода станет художественным руководителем "Латерна магии" — эксперимен-

³ Svoboda I. Tajemství divadelního prostoru. S. 148.

тальной сцены Пражского Национального театра, которая в 1992 году выделилась в самостоятельный творческий организм. При этом Свобода оформлял каждый год не менее 10 спектаклей в различных театрах страны. К приезду в Новосибирск из 167 спектаклей почти половина — 72 — были оперными и три из них произведениями Леоша Яначека: "Катя Кабанова (1947), "Путешествия пана Броучека" (1948), "Записки из мертвого дома" (1958). Устремления Свободы касались здесь образного выявления сути драматического конфликта, столь характерного для творчества Яначека.

"В Национальном театре, ставя оперу, создают спектакль. Оперу переводят на сценический язык, ища в ней мысль, подчеркивая эту мысль"⁴, — не случайно именно так резюмировал свои впечатления тех лет русский режиссер Г. П. Ансимов, приглашенный в Прагу на постановку оперы С. Прокофьева "Повесть о настоящем человеке".

Дадим слово самому Мастеру:

"Режиссера Льва Дмитриевича Михайлова, — вспоминал он позже, — я впервые увидел на аэродроме в Новосибирске в 1958 году. Тогдашний Новосибирск меня покорила, заставил вспомнить юношеские мечтания о Сан-Франциско. За густым лесом подъемных кранов вставали ровными рядами многоэтажные кварталы, народ жил делами первооткрывателей, в нем ощущалось дыхание будущего. Импозантный театр вмещал две тысячи зрителей, зеркало сцены достигало восемнадцати метров в ширину. Как только я увидел все это, понял: если не сумею найти с режиссером общий язык, а следовательно общее решение спектакля, то второй акт "Ее падчерицы" (изба Дьячихи) обречен. При этом на всю работу у меня был лишь недельный срок (я опоздал с приездом из-за болезни)"⁵.

Действительно, Свобода прилетел сразу после операции. Все в театре ждали, что он придет с эскизами и чуть ли не с готовым макетом, а он явился с пустыми руками. По театру поползла тревога. А Свобода, в первый же день тщательно осмотрев сцену, каждый ее закоулок, уже мысленно решает, что можно здесь сделать. "Стало ясно, — рассказывал Михайлов, — перед нами большой знаток сцены и ее техники. А затем разговоры о композиторе, о главной мысли, о своеобразии произведения. Художник больше слушает, чем говорит, а сам на длинном рулоне

кальки, точно кадры кинофильма, рисует все новые варианты. В первый день их больше двух десятков, потом их количество неуклонно растёт. Если развернуть всю ленту, то станет видно, как рождается мысль художника, как из очень подробных и детальных первых вариантов отбрасывается все второстепенное и остается самое необходимое, что сжато и образно выражает поэтическую сущность каждой картины"⁶.

"Уже при первом разговоре с режиссером, — продолжает вспоминать Свобода, — исчезли все мои опасения. Было ясно — мы друг друга поймем. Ритмы первооткрывателей, характерные для жизни города, отличали и жизнь театра, первый раз в жизни я увидел столь слаженную работу всех театральных служб, подчиненных единой цели — высокому уровню искусства. Режиссерский анализ произведения был так точен, интерпретация самобытна и содержательна, видение столь выразительно, что мы скоро стали понимать друг друга с полуслова, и сценическое воплощение второго действия, которое я считаю весьма твердым орешком, мы придумали совместно. По моему мнению, Михайлов осуществил одну из лучших в мире постановок "Ее падчерицы"⁷.

Следует заметить, что Свобода вместе с новосибирскими коллегами преодолевал установившуюся при сценической реализации "Ее падчерицы" косность, исходившую из подробного описания места действия, обычаев деревенской среды, сделанных автором пьесы Габриэлой Прейсовой, которая после успеха оперы Яначека написала еще и одноименный роман. Все постановки оперы, предшествующие новосибирской, отличала этнографическая точность в создании интерьера и доскональность в передаче кроя костюмов. Сцена, как правило, была перегружена красочными деталями, присутствием излишних подробностей, связанных с местом действия.

Свобода создал мужественные, жизненно точные и эмоционально впечатляющие декорации, внеся при этом много нового и свежего в представление о современных возможностях декоративного оформления музыкального спектакля. Он смело открыл и заставил "работать" всю глубину огромной сцены театра, ранее использовавшуюся лишь в балетных спектаклях. Черная наклонная рама портала обрамляла беспрельдно глубокое небо, вздыбленную землю, холмы и дороги Моравии. Они вели в самую глубину сцены, направляя движение масс хора.

⁴ Ансимов Г. П. Чешский оперный театр, каким я его помню // Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства. М., 1970. С. 143.

⁵ Из беседы автора статьи с Йозефом Свободой.

⁶ Михайлов Л. Д. Встречи с Йозефом Свободой // Творчество. 1961. № 4. С. 18.

⁷ Из беседы автора статьи с Йозефом Свободой.

Единственная крупная деталь декорации спектакля — фасад деревянной мельницы, повернутой в глубину, — подчеркивала это движение. Цвет и свет насыщали воздух спектакля. Оранжевое свечение неба, резкое белое пятно мельницы, коричнево-красная земля создавали особое драматическое напряжение, которого требует музыка Яначека. Судьба Дьячихи с ее любовью к падчерице Енуфе, желанием спасти ее от "срама" незаконнорожденного ребенка в новосибирском спектакле решалась как трагическое заблуждение духовно цельного характера, изуродованного религиозным фанатизмом. Лидия Мясникова, которую в Новосибирске называли "сибирским Шалапиным в юбке", создала характер Дьячихи, родственный могучим женским образам в пьесах Островского (Кабаниха) и Горького (Васса Железнова). В финале певица достигла высот поистине античной трагедии в сцене покаяния Дьячихи перед народом.

Чтобы обозначить течение времени, Свобода использовал условное обозначение смены времен года: над огромным простором склонилась могучая ветвь какого-то невидимого гигантского дерева как знак вечного обновления природы: в первом акте — в буйной листве, припорошенная снегом, и одетая едва пробивающимся зеленым пухом — в последнем. Эта сценическая деталь неназойливо подчеркивала также важную для произведения Яначека мысль о движении жизни и вере художника в это движение и в эту жизнь. Стремясь создать как можно больший простор для выражения мысли режиссера, Свобода во 2 и 3 действиях вместо традиционного интерьера строит состоящую из двух площадок симультанную декорацию. Зритель видит одновременно и внутренность избы Дьячихи, и пустынную околицу села с уходящей вдаль крутой дорогой. Огромные тяжелые балки низко нависали над горницами. Они как будто угрожали людям. Уже в самих ритмах было предчувствие трагедии. Симультанность декораций давала возможность видеть события в доме Дьячихи и то, что происходило вовне, видеть, как входят люди в этот дом и как народ реагирует на происходящее. Народ воспринимался как высший судия героев. Такого рода решение придавало масштабность любому поступку действующего лица, усиливало его взаимодействие с внешним миром. Природа Моравии несла в спектакле смысловую нагрузку. Она присутствовала во всех картинах и "реагировала" на происходящие события.

Лаконизм, максимально использованный Свободой в новосибирском театре оперы и балета, плодотворно сказался на поисках совре-

менных форм сценической выразительности в советском театре тех лет. Тем более что спектакль "Ее падчерица" был привезен на гастроли в Москву. Работы Свободы подкрепляли поиски деятелей советского театра тех лет, ибо Свобода на практике утверждал в них условность как один из способов образного обобщения. Этой проблеме были посвящены многие дискуссии 1958—1960 годов. Разговор об условности оказался в центре дискуссии "Режиссура и современность" во Всероссийском театральном обществе. Особенно активно театральные деятели обращаются в эти годы к наследию В. Э. Мейерхольда. А в конце 1960 — начале 1961 годов во Всероссийском театральном обществе в Москве была устроена первая в жизни Свободы персональная выставка его работ.

Пятьдесят спектаклей, представленных в эскизах и фотографиях, отражали путь неутомимого искателя, поэта сценического пространства, экспериментатора, философа и мечтателя. Посетители выставки были потрясены темпами работы художника. Так, с 1943 по 1961 год он оформил 202 спектакля, а в один только сезон 1958/1959 — 15 спектаклей самых разных жанров.

Движение — основа творчества Й. Свободы. Если он оформлял одно и то же произведение на разных сценах, то как правило не эксплуатировал однажды найденное решение, а открывал в нем новые, непознанные ранее глубины. В своих спектаклях Свобода отводил большое место свету. "Если художник театра — живописец, то свет — моя палитра", — говорил он.

Московские зрители впервые увидели открытия сценографа в этой сфере в опере А. Дворжака "Русалка", показанной во время гастролей в СССР Пражского Национального театра в 1955 году.

В 1959 году Й. Свобода вместе с замечательным чешским дирижером З. Халабалой и режиссером О. Лихардом осуществил постановку этой оперы на сцене театра оперы и балета им. Кирова в Ленинграде. Основное выразительное средство в этой работе — свет, он помог художнику создать фантастический мир поэтической народной легенды. На сцене возникают как бы растворяющиеся в прибрежном тумане силуэты деревьев, зыбкие, призрачные видения хора русалок. На выставке в Москве экспонировалось большое количество эскизов этого оформления, хотя Свобода не считал эскиз самодовлеющей ценностью. Большое количество различных цветовых решений одной и той же картины — не поиск вариантов, из которых следует

выбрать лучший. Это — точное задание художника осветителям, обаянным передавать нюансы света.

Одним из принципиальных достижений Свободы тех лет, с восторгом отмеченных посетителями выставки в Москве, был спектакль "Гамлет", поставленный на сцене Пражского Национального театра с режиссером Я. Плескотом (1959). Сценограф развил театральную идею, предложенную Г. Крэггом Московскому Художественному Театру в 1909 году так, как более полувека назад мечтал К. С. Станиславский: "Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинаций линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь"⁸.

"В "Гамлете", — говорил Свобода, — я впервые использовал контрастный свет как основное средство выразительности"⁹.

Пространственное решение спектакля составляла система черных матовых зеркал, размещенных на пяти горизонтах разных уровней в виде лестничного марша. Двигаясь по ним и поднимаясь вверх, зеркала образуют то галереи замка, то покои, то, уходя из поля зрения, обнажают пространство сцены. Блики света, переливаясь на черной глади поверхности, отражаются от нее каким-то таинственным и загадочным мерцанием. Так создается образ холодного, равнодушно-враждебного мира, в котором живет и борется Гамлет. Призрака на сцене нет. Мы лишь слышим четкую поступь его шагов, передаваемую стереозвуком, и видим в верхней части глянцевой поверхности зеркал движение светового блика. Свет в спектакле живет, он чутко акцентирует душевные движения героя. Единая установка не воспринимается однообразной и монотонно-мрачной. Свет сообщает свой неповторимый колорит каждому эпизоду, всегда выгодно выделяя и энергично моделируя фигуру актера.

Часто средством, помогающим художнику объединить в единый образ эпизоды многокартинного спектакля, становится фактура сценического оформления. Так, например, в "Драгомире" И.-К. Тыла (1960) выделанные под шершавое неструганое дерево элементы декораций, лапидарные и тяжеловесные, передают атмосферу Чехии периода ран-

него средневековья. Система цветных занавесов в "Комике" Д. Осборна (1957) прочно связывает героя пьесы — актера варьете — с его профессией.

Техник, искатель, экспериментатор, стремящийся использовать в театре смежные искусства, чтобы сделать его язык актуальным, гибким, эмоционально выразительным, — таким предстал Свобода на выставке своих работ в Москве в 1960 — 1961 годах.

"Й. Свобода — настоящий художник XX века, — было написано в книге отзывов, — его эстетика включает душу современного человека и тот мир, в котором он живет..."¹⁰.

"Талантливых художников очень много и писать о том, что это талантливо, замечательно и т. д. — значит ничего не сказать, — написал в той же книге московский режиссер, один из посетителей выставки. — Для меня самое главное в том, что я увидел, — это полное отсутствие намека на шаблон. Каждый спектакль — достижение. Это не идеальное использование имеющихся художественных и технических возможностей, а развитие их. Одна эта выставка — университет для всех театральных художников"¹¹.

Выставка в Москве помогла Йозефу Свободе подвести итог своей деятельности, понять, что более всего нуждается в развитии и чего нельзя утратить в стремительном движении вперед.

Для деятелей советского театра эта выставка стала событием, активизирующим движение театральной мысли, продемонстрировала им характер развития собственных традиций в искусстве чешского Мастера — от монтажа Эйзенштейна и наследия конструктивистов до художников Камерного театра. Уместно здесь вспомнить и утверждение самого Свободы, который молодым человеком в ателье пражского архитектора случайно обнаружил сундук с советскими театральными журналами 20-х—30-х годов. "Имена театральных художников — Рышдина, Татлина, Гончаровой, Экстер, режиссеров Таирова, Мейерхольда, Станиславского, Охлопкова я уже к тому времени знал, но в журналах были фотографии спектаклей, их описания в статьях критиков, высказывания самих режиссеров. Никогда, ни до, ни после я не занимался столь прилежно иностранным языком, как в этот раз, чтобы быстрее читать эти журналы"¹².

⁸ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 343.

⁹ Svoboda I. Tajemství divadelního prostoru. S. 63.

¹⁰ Книга отзывов Выставки театральных работ Йозефа Свободы.

¹¹ Там же.

¹² Svoboda I. Tajemství divadelního prostoru. S. 18.

Последовавшие за выставкой встречи Свободы с русским театром происходили в Москве. Контражурный свет, принцип светового занавеса, получивший в мировой практике наименование "рампа Свободы", стали не без его помощи использоваться и на столичных подмостках.

В 1961 году сотрудничавший со Свободой Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко впервые применил световой занавес в постановке оперы словацкого композитора Э. Сухона "Крутява" (в русском переводе "Водоворот жизни"). Й. Свобода, чутко воспринимавший мысль режиссера театра Л. Д. Михайлова, создал на сцене при помощи подвижной световой партитуры такой тип "драматической местности", который дал возможность исполнителям ярко выявить этическую суть произведения, его эстетическую полифонию.

После совместной работы в Праге было продолжено сотрудничество чехословацкого сценографа с режиссером Г. П. Ансимовым над опереттой Оффенбаха "Орфей в аду" на сцене Московского театра оперетты в 1965 году, а затем, как уже говорилось выше, с режиссером О. Н. Ефремовым на сцене МХАТа в постановках пьесы Б. Вальехо "Сон разума" в 1973 году и пьесы А. Гельмана "Обратная связь" в 1977 году. Каждая из них приносила много нового, неожиданного в трактовку произведения, оставляя существенный след в творческой биографии каждого режиссера.

Понять искусство Свободы невозможно, если рассматривать предложенную им сценографию в статике, как сумму проявлений, где отдельно взятая часть обладала бы полнотой информации о целом. Образный смысл спектакля, предлагаемый Свободой, складывается в зрительском восприятии от сопоставлений, от соотношений находящихся на сцене предметов и простора драматического действия. И чем многозначней сценографический образ, тем содержательней и глубже прочтение Мастером текста произведения. Свобода определил существо этого образа как "психопластическое пространство". Вот как развил свою мысль художник в одном из разговоров с автором этих строк:

"Декорация не может быть неизменной, но и не должна говорить всего сразу. Разве комната, где двое объясняются в любви, и эта же комната, где эти же двое извергают друг на друга проклятья, одинакова? Конечно же нет. Вот почему следует создавать такую сценическую среду, которая обладает качеством динамичности, которая способна выражать меняющиеся отношения, чувства и настроения. Это совсем

не означает, что идеально решение, при котором элементы оформления буквально физически передвигаются.

Кинетическая декорация в моем представлении — это не передвигающаяся декорация, но динамическая среда, способная изменяться и выражать меняющиеся отношения, чувства, настроения с помощью тех средств, которые я избрал для воплощения именно данной пьесы".

Йозеф Свобода — бесконечный искатель, хотя поиск для него никогда не был самоцелью. Даже самыми крупными достижениями он дорожил не как результатом, а как трамплином для новых поисков. Вся его жизнь до предела насыщена трудом. Он был полон идей и проектов, всегда связанных с привлечением в театр самой новейшей техники, включая лазер и голографию. Свои большие знания в области других искусств он щедро отдавал театру, делая его язык адекватным движению времени. Образы, созданные Свободой, энергично воздействуют на зрителя, убеждая, а подчас и переубеждая его. В каждом спектакле бьется напряженная эмоциональная мысль художника.

Все прошедшие годы творческая деятельность Свободы находила отражение на страницах российской печати. О ней писали Р. Агамерзян, Г. Ансимов, В. Березкин, О. Дзюбинская, Н. Друзина, Г. Коваленко, Н. Крымова, А. Михайлова, Л. Михайлов, Л. Солнцева, Е. Шамович.

Персональная выставка Свободы на Пражском quadriennale 1995 года (международной выставке театрально-декорационного искусства), представляющем 42 страны — стала событием, подводящим итог сценографии XX века. Экспозиция работ чешского Мастера называлась "Путь к свету". На ней впервые обстоятельно, разнообразно и наглядно демонстрировалось творчество Свободы дома и за рубежом. Характерно, что многие посетители, сравнивая увиденное с работами участников других стран, сходились во мнении, что представленное сценографами сегодня как открытие, для Свободы — пройденный этап.

Персональная выставка Свободы в Москве в 1999 году осуществлялась в рамках проходившей в эти же дни Пражской quadriennale.

Перед создателями экспозиции стояла сложнейшая задача: из 700 работ мастера отобрать 50 наиболее ярко показывающих все разнообразие его решений сценического пространства, всю гамму его сценографических и технологических открытий. Открывал экспозицию спектакль 1948 года ("Сказки Гофмана" Оффенбаха, режиссер А. Радок, Театр им. 5 мая), а завершал поставленный О. Крейчей в 1937 году "Фауст" Гете (Национальный театр Праги).

Во время мастер-класса, проводимого тогда в Москве, Й. Свобода на конкретных примерах объяснил аудитории суть своего метода организации сценического пространства, законы, по которым оно способно изменяться, оказывать физиологическое и психическое воздействие на зрителя и актера.

Имя Йозефа Свободы стало понятием. В его искусстве сконцентрировались многие достижения XX века во имя утверждения на сцене жизни человеческого духа.

Сам же корифей мировой сценографии не уставал повторять: "Когда я сижу в пустом зале и вглядываюсь в темноту пространства сцены, мной овладевает страх, что в этот раз я не проникну в его тайну. Но в то же время я не хочу, чтобы этот страх меня покинул. Без вечного поиска ключа к таинству творчества не может быть творчества. Каждый раз нужно начинать заново — это прекрасно"¹³.

Свою давнюю мечту — создать инструмент, способный менять в одну секунду обстановку сцены, — Свобода осуществил: в сезон 2000—2001 года на сцене "Латерна магии" состоялась премьера спектакля, основанного на открытых Свободой принципах виртуального пространства. Так художник встретил XXI век.

Его открытия: световой занавес, кинетическая декорация, принципы "Латерна магии", полиэкран, использование лазера и голографии служат и долго будут служить людям театра.

Лариса Солнцева

¹³ Svoboda J. Tajemství divadelního prostoru. S. 18.

Лекция 1

СЦЕНОГРАФИЯ КАК ПРОЕКТ. ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Прежде всего хочу заметить: я не теоретик и мой подход к сценографии не является единственно возможным.

Театр — это коллективное творчество, сравнимое с оркестром, где режиссер — это дирижер, а сценография — один из инструментов этого оркестра и потому должна звучать в унисон со всеми другими инструментами или, если это необходимо, исполнять соло, а иногда держать паузу или даже уходить со сцены.

Сценографы не конструируют образы, а если и делают это, значит они — посредственные специалисты: сценография — это создание драматического пространства. Она может существовать только в соединении со всеми другими компонентами: пьесой, драматическим исполнением, пением, танцем, режиссурой, музыкой и т. д.

Не следует ставить на сцене произведение, если неясно, зачем обращаются к нему именно *сейчас*. Только когда твердо определена *цель*, можно надеяться, что удастся установить контакт с публикой. То есть создать актуальный спектакль, подлинное театральное событие. Я не люблю слово "современный". Этот термин представляется мне неточным. Можно говорить о современных туфлях или о современной одежде, но не о современном театре: театр должен быть актуальным. Для него обязательна определенная идея, которую необходимо донести до зрителя.

Я никогда не учился в настоящей сценографической школе. Я архитектор. Именно в Университете я приобрел все дополнительные знания для театра — в области истории, литературы, музыки и т. д. Впрочем, я убежден, что никакая специализированная школа не может научить профессии сценографа.

Это не означает, что в такой школе нельзя получить основополагающих знаний, но необходимо продолжать учиться. Всегда. Как гуманитарным дисциплинам, так и техническим. Потому что невозможно обращаться к сложным технологиям, если не владеешь техническими знаниями. Технология — это материал, такой же, как, дерево, камень или металл. Можно сделать хорошую статую из песчаника, если он окажется наиболее подходящим для данного случая: однако скульптор должен создать проект, знать, для какой скульптуры подойдет песча-

ник, а для какой бронза, исходя из возможностей одного и другого материала.

То же самое в сценографии. Если я хочу использовать лазер, то прежде всего я должен знать, что это такое. И во-вторых, я должен представлять, почему я хочу использовать лазер именно сейчас, именно для этого спектакля. Ведь сценография — это не сумма эффектов. Напротив, она имеет определенную функцию и существует только как составная часть целостного произведения.

Можно утверждать, что хороший спектакль не может существовать без специально для него созданной сценографии и что хорошая сценография не может существовать вне конкретного спектакля, без актеров, в нем занятых, режиссера, всей рабочей обстановки.

Далее: не существует никаких ограничений в использовании материалов. Для своих сценографических работ я применяю очень часто самые различные технологии, обращаясь, например, к электронике, к другим областям науки и т. д., и я убежден, что для сценографии можно использовать любой материал — даже сыр! — почему нет? — если вы полагаете, что он наиболее подходящ для спектакля, над которым вы работаете. Можно соорудить декорации даже из бумаги. Обычно думают, что бумага используется для того, чтобы только писать на ней, но это не так. Если вы ее свернете, а потом снова растянете, то все складки, которые образовались, сформируют иную поверхность: бумага приобретет другой внешний вид. Каждый материал имеет свои собственные возможности, которые должны исследоваться и эксплуатироваться наилучшим образом. Единственно важная вещь — это знать, являются ли материалы, которые вы предпочли, наиболее подходящими для готовящейся постановки. Это основополагающее правило.

Иначе говоря, если на сцене я применяю зеркало, то оно мне нужно для раскрытия драматургии спектакля. Использовать зеркало только для эффекта, чтобы люди могли сказать: "о, как красиво!" или чтобы в нем увидеть отраженным собственный облик или облик актеров, — недостаточно: это дает только внешний эффект.

К примеру, открывается занавес и я вижу интересную сценографию. Интересную — на 10 минут. Но через 10 минут я себя спрашиваю: "Для чего все это?" Уже сам вопрос свидетельствует, что что-то не срабатывает. Значит, сценография спектакля не удалась.

Я убежден, что всегда можно найти решение, адекватное постановке, каким бы ни был сложным ее замысел. Слово "невозможно" для

меня не существует. Даже в том случае, когда имеются весьма незначительные средства для выбора материалов, я стараюсь найти единственно верное решение.

Я очень люблю расписанные декорации. Но когда поднимается занавес, я должен видеть не только то, что сценограф изучил старые книги и учебники и их скопировал (тогда речь идет уже не об искусстве, а о плагиате). Я должен, напротив, убедиться, что декорации созданы мастером, который работает с современными средствами, в соответствии с сегодняшними ощущениями, следуя ритму нашей эпохи — ибо не только музыка имеет свой ритм, но и каждая эпоха имеет свой особый ритм. Конечно, можно воспользоваться живописью соответствующей эпохи и нарисовать все точно так, как это делалось в то время, но я должен видеть руку современного мастера. Ведь сегодня сценическое пространство и драматургическая установка понимаются уже иначе — и эти факторы невозможно игнорировать.

Одно время я предпочитал расписывать все сам. Так было, например, с "Риголетто", поставленным в Праге в оперном театре им. 5 мая в 1947 году.

Сейчас я тоже могу проектировать сценографию с расписанными задниками, но расписывают их для меня уже другие; или же я могу создать эскиз, сфотографировать его и потом спроектировать или же сразу написать его непосредственно на стекле пластины. Это намного лучше, потому что более точно. Но для того, чтобы реализовать свой замысел, я должен глубоко разбираться в проекционной технике.

Ко всем сценическим элементам нужно подходить профессионально. Можно, например, прийти к мысли, что для некоего драматического текста является наиболее подходящим решением поставить на сцене два грузовика, полных мусора. Все возможно. Но есть одна вещь, которую я должен видеть обязательно: что это не произведение самодеятельного любителя, а результат творческой работы художника. А это совсем разные вещи.

Искусство рождается только там, где действует истинный художник. Короче — я хочу видеть соответствие первоначальной идеи конечному результату. Кроме того, сценическая реализация идеи должна способствовать созданию драматического пространства.

Часто случается, что сценографы выбирают внешние сценические эффекты как самый простой путь решения задачи. Но при этом иногда обнаруживается, что они даже просто не умеют рисовать.

Для таких случаев у меня только один ответ: "Наш язык — это рисунок!"

Мои рисунки должны быть столь точны, чтобы даже где-нибудь в Японии персонал театра сумел бы превосходно, безошибочно "прочитать" их и выполнить по ним все необходимые конструкции. Поэтому я утверждаю: сценограф — это представитель изобразительного искусства, который избрал стезю Человека театра. И наш общий язык — рисунок.

Это не означает, что сценограф должен писать декорации, которые, как живописные произведения, потом выставлялись бы на выставке Академии изящных искусств. Потому что это не картины, это проекты. И первое не имеет ничего общего со вторым.

Я столкнулся с этими проблемами очень давно, потому что испытал их лично, начиная как художник. Преданный живописи, когда я начал заниматься театром, я писал чудесные декорации, которые обнаруживали между тем малую сценическую эффективность. У меня возник своего рода комплекс, и я должен был избавиться от него.

Прежде всего необходимо было сделать выбор и действовать в соответствии с ним: оставаться художником или стать сценографом. И работать последовательно в избранном направлении.

Если вы хотите специализироваться на каком-либо особенном типе театра, то вам не понадобятся слишком обширные знания. К примеру, вы выбираете Комедию дель'арте — прекрасную театральную форму, диапазон которой достаточно ограничен, тогда вы должны стать хорошими мастерами изобразительного искусства и располагать углубленными знаниями традиций комических искусств.

Если, как это делаю я, вас привлекает работа с разными стилями, разными типами театра, а также в разных областях — будь то опера, балет, драма, кабаре, выставки, сооружение театральных зданий — тогда вы должны знать гораздо больше.

А если вы хотите также знать технику сцены, работу мастеровских — от столярной до железоконструкций, — если вы хотите быть способными нарисовать самостоятельно задник в стиле барокко, романтизма или импрессионизма, тогда вы должны владеть всеми этими областями и необходимой техникой. И если вы хотите добиться наилучшего результата, вы должны действовать таким образом, чтобы ваши сотрудники были уверены, что вы настоящий мастер; они должны знать, что, в их отсутствие, вы сможете их заменить, потому что вы в

состоянии развернуть работу по крайней мере настолько же хорошо, как они. Это важно в театре.

В Лондоне, в "Олд Вик", мы с Лоренсом Оливье репетировали в 1970 году "Идиота" Достоевского и режиссер заболел. Такое может случиться, и тогда директор, если он действительно человек театра, должен быть в состоянии занять место режиссера. Именно так случилось со мной. Если возникает подобная ситуация, я знаю, что в состоянии завершить режиссуру спектакля. Не могу сказать, что делаю это охотно, но если в театре, которым я руковожу, случается неприятность, если режиссер болеет, как бы то ни было, но я должен "дебютировать" в роли режиссера, потому что иначе театр подвергается огромным экономическим или рабочим потерям. И тогда я без колебаний беру в руки бразды правления над спектаклем.

Я принадлежу к старой школе и нахожу, что сейчас имеет место чрезмерная специализация, как в медицине. Но даже и в медицине прежде всего необходимо получить степень по общей медицине. А потом уже специализироваться. Для меня в театре аналогом врача по общей медицине является архитектор. Для вас, может быть, художник. Или скульптор. Но тогда изучайте одну из этих дисциплин от А до Я, становясь действительно зрелыми мастерами, чтобы суметь разработать ваш собственный метод. Только таким образом вы достигнете глубинного понимания важности законов, которые управляют этой дисциплиной, и сумеете донести духовную суть произведения искусства, его внутреннюю логику. И это вы можете изучить только сейчас, пока вы молоды и только овладеваете профессией.

Итак, сценография — это проект. Она имеет точную функцию. И чтобы соответствовать этой функции, недостаточно прочитать либретто оперы или текст пьесы и договориться с режиссером. Необходимо проработать инсценировку вместе с режиссером, почти как в кино: только тогда возможно создать настоящую сценографию.

Из сотни эскизов и набросков еще не рождается театр. Сценографию можно оценить только тогда, когда поднимается занавес: с этого момента она становится произведением искусства. И она должна на него работать.

В 15 лет я как любитель сотрудничал в театре и режиссер спектакля, который мы ставили, сказал мне: "Нарисуй мне пейзаж для этой пьесы". Я создал рисованную сценографию — очень драматичную. Но

уже с самого начала, когда поднимался занавес и зритель видел танцующих в радостной атмосфере детей, становилось ясно, что на самом деле в этой сцене должно было бы светить солнце. Мы пробовали изменить освещение сцены, но сценографический образ, который был создан, продолжал оставаться неизменным. Сценография же, напротив, должна развиваться в течение драматического времени, должна меняться, эволюционируя по ходу сценического действия, чтобы охватить все ситуации, предусмотренные текстом и режиссурой.

Поэтому я и разработал кинетику в сценографии, чтобы располагать гибким инструментом, который видоизменяется бесшумно и синхронно с мизансценой. Это касается и архитектурных элементов, которые имеют объем. Со светом все проще, потому что это материал бесплотный, с бесконечными возможностями. Но и в отношении света очень важно достичь абсолютного владения этим средством. Недостаточно различать источник света и световой пучок, необходимо знать обо всем этом гораздо больше, иметь глубокие познания — о поглощении, об отражении, о разнообразных техниках для создания разного цвета, о температуре цвета, о лазере и т. д. И нужно также понимать, как свет проходит сквозь пространство. Нужно знать, что воздух полон пыли, влажности...; это также важные факторы, которые мы можем изменить, если того желаем, делая атмосферу более плотной или более разреженной.

Все эти вещи связаны с технологией. Но есть и другие элементы, которые мы должны принимать во внимание. Например, работу в театральных мастерских, и тот факт, что в репертуарном театре, где каждый день идут разные спектакли, обычно имеется в распоряжении максимум два часа на монтаж сцены и столько же на демонтаж. Таким образом, сценография должна учитывать необходимость уложить все передвижения в эти рамки. Следовательно, нужно располагать еще и знаниями всех типов конструкций. И, конечно, иметь театральный опыт.

Я люблю математику, но в театре один плюс один не всегда равняется двум. Именно за это я и люблю театр. У меня есть опыт спектаклей, для которых я консультировался с научными экспертами — например, чтобы использовать новые технологии, связанные с лазером, аэрозолями или проекциями. Но специалисты говорят на языке, полностью отличным от нашего: делая сообщение в строгих параметрах, они утверждают, например, что для проекции на экране необходимо 2000

люкс. Но это не всегда верно. В кино, когда проецируется фильм, зал всегда погружен в темноту и обычно отсутствуют факторы, нарушающие изображение. В театре, напротив, свет не только присутствует на сцене, но и меняется, и актеры двигаются, так что следует учитывать разные условия, при которых используется изображение, и может случиться, что именно из-за этих изменяющихся факторов оно не будет безупречным, как если бы было спроецировано в кинозале.

Поэтому нужно окружить себя сотрудниками, которые обладают особой восприимчивостью искусства и способностью к непрерывному творческому поиску, чтобы суметь найти решения, приемлемые для театра.

В эпоху, когда я создал с Альфредом Радоком "Латерна магику", не существовало еще проекционных аппаратов с высокой световой интенсивностью, какие существуют сегодня. Когда использовалась проекция на сцене, освещался и актер, находящийся перед экраном, поэтому проецируемый образ оказывался слабым, так как, попадая на актера, свет рассеивался — и происходило то, что я называю "паразитическим светом" — вплоть до уничтожения проецируемого изображения. Необходимо было, следовательно, искать новую геометрию для осветительной техники, чтобы не производить слишком много "паразитического света". Можно было уменьшить его, добившись, чтобы поверхность сцены абсорбировала свет или же попытаться заставить свет отражаться в определенных направлениях с помощью особых материалов. Чтобы воспрепятствовать рассеиванию света на экране, я пришел к необходимости отделять заднюю часть костюмов черным бархатом. И в конце концов мы добились приемлемого изображения — на 50% из 100%. Но этого было еще недостаточно. Потому что нам нужно было поглощение этого рассеянного света на 70% из 100%. Я советовался со специалистами, объясняя необходимость устранения этого недостатка, но они исключили возможность решения проблемы, добавив при этом, что зрители, сидящие в ложах и ярусах, то есть с боку от сцены, не смогут получить приемлемого изображения. Таким образом, мы были вынуждены сами полностью наладить экран, который отражал образ с наибольшим направленным эффектом.

Хочу сказать, что когда имеется проблема, не всегда решение находится там, где думают его найти, в данном случае — в проекторе, в затемняющих пятнах или в лампе... Решение иной раз — совсем в другом. Значит, чтобы иметь реальные возможности для решения про-

блем, которые возникают в театре, нужно располагать знаниями и информацией из разных областей техники. Ясно, что невозможно быть физиками, химиками или специалистами по статике и математике. Я, конечно, восхищаюсь универсальностью знаний, которая характеризует деятелей эпохи Возрождения, но на сегодняшний день это утопия. Однако то, что нужно иметь без сомнения — это базовые знания, которые позволят разговаривать со специалистами на их языке, потому что именно таким образом возможно добиться хороших результатов.

ДИЛЕТАНТИЗМ И ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

Я сказал вам, что я архитектор. Я преподаю также в Высшей школе прикладного искусства в Праге, но не сценографию, а архитектуру. Сценографию я преподаю только как спецкурс в Школе искусств Бенффа в Канаде. Я провожу также регулярно семинары и циклы лекций по архитектуре, особенно по театральным сооружениям, а также по сценографии — в американских университетах и, в частности, в Вестерн Университи в Мичигане, в Денисон Университи в Грэнвилле, Охайо, и в Королевском колледже в Лондоне.

Кроме того я был техническим директором и главным сценографом Национального театра Праги в течение 35 лет, имея максимальную свободу действий в отношении всего того, что мне казалось необходимым по части сценографии. Я мог располагать годовым бюджетом и организовал работу так, чтобы от сезона к сезону добиваться новых достижений сценографии. Я мог приглашать лучших сценографов, наиболее квалифицированных техников, я имел возможность приобретать наиболее функциональную аппаратуру и, таким, образом, создавать мало-помалу новый театр. Это была организационная работа, которая занимала 40% моего времени. 40% — это много. Но могу сказать вам, что игра стоила свеч. Потому что таким образом, я сумел реализовать вещи, порой немыслимые, укладываясь в реальные театральные сроки. Если театр, в котором вы работаете, не организован по-настоящему, то вы будете тратить в любом случае 40% вашего времени, борясь с сиюминутными требованиями, и, несмотря на это, будете все время в трудном положении, в состоянии постоянного стресса.

С моими подчиненными — а их более 400 в разных цехах: сцена, мастерские, инвентарь и т. д. — я был всегда очень строг. Потому что мне нужны были люди умелые, подготовленные, способные думать, а

не простые исполнители. Поэтому я смог достичь определенных результатов.

Важно правильно организовать работу многих людей, иметь программу — и не только на один год, а на 4-5 лет — и определить цель собственных творческих поисков. Иначе не будет успеха. Более того, нужно иметь ежедневную программу, и тогда каждый работник будет выполнять все, что требуется, до конца. Без твердой программы люди всегда немного недорабатывают. Кроме того, важно иметь дело с такими сотрудниками, которые заинтересованы в выполнении программы так, словно бы речь идет об их собственном проекте. И сами сотрудники должны суметь реализоваться в работе, которую они делают. А это возможно, только создавая команду, в которой каждый является специалистом в своей области и чувствует, что его участие необходимо, а потому может сказать: "Моя работа важна для результата, которого мы хотим добиться" — вот это и есть самый настоящий стимул. В противном случае вы не добьетесь никакого результата. А если все-таки добьетесь, скорее всего это будет плохой результат.

В профессиональных театрах, в которых действует сложившийся персонал, способный работать самостоятельно, дело обстоит легче. Они четко выполняют директивы, и тогда достаточно осуществлять только функцию контроля. В театрах, где работают "приблизительно", используя всегда одни и те же методы, никогда не будет возможности добиться хороших результатов.

Когда я прихожу в театр как зритель и смотрю на сцену, то с первого момента для меня очевидно, где люди думают, а где они занимаются пустяками. Все компоненты сцены должны способствовать созданию организованного пространства. Возьмем, например, потолочные покрытия: они должны подчиняться определенной логике, должны обеспечивать освещение. Но если они плохо подвешены, со складками или волнами, то они будут вызывать появление "паразитического света", создавая неприятную игру света и тени. На самом деле лучше всего, чтобы это была идеально гладкая, прекрасно натянутая черная поверхность, без каких-либо дефектов. Подобный же подход применим и к созданию всего сценического пространства, которое тогда приобретает строгую определенность и разграниченность, и благодаря этому разные сценические элементы создают желаемый рельеф.

Я не выношу дилетантизма. С профессионалами легко работать, они обычно хорошие сотрудники, достойные доверия. Дилетанты же

утверждают, что знают все, но за несколько минут вы обнаруживаете, что они не знают абсолютно ничего. С людьми подобного рода невозможно работать.

Я очень люблю музыку, потому что, раз написанная, она остается неизменной в течение времени. И если ее играют плохо, то виноват исполнитель, но не композитор.

В театре я иногда создаю как бы партитуру освещения определенного типа, но уже через три дня все может измениться. То есть освещение окажется измененным полностью, отчасти потому, что персонал не исполнил с точностью предложенной партитуры. В качестве генерального секретаря ОИСТТ — международной организации сценографов и техников театра — я прилагал усилия в решении этой проблемы в течение 20 лет на международном уровне, чтобы добиться максимальной точности. Сейчас можно сказать, что дело сделано, результаты компьютеризированы и снабжены памятью. Сейчас мы знаем, что с соответствующей программой мы можем достичь всегда одного и того же светового эффекта: каждый вечер световой источник будет давать свет абсолютно одинаковый, двигаться и фокусироваться идентичным образом, как в предыдущий вечер, так и в последующий. Каждый раз определенным образом будет меняться освещение, из комбинации трех основных цветов — красного, зеленого и синего.

Тот, кто работает в какой-нибудь из художественных сфер театра, должен ставить себе обязательные вопросы: Чего я хочу достигнуть? Какими средствами? Чему необходимо научиться? Что я должен для этого знать?

Если вы не хотите задавать себе подобных вопросов, выберете себе другую, независимую не от кого работу — мастера, скульптора, художника и т. п. Тогда вы будете предоставлены самому себе в вашей мастерской и отдавать отчет также только себе. Но в театре вы зависите от многих сотрудников. У вас обширный инструментарий. И вы вынуждены требовать дисциплины от себя и от других.

Никогда не ждите чуда, не надейтесь, что решение само придет в руки: именно вам предстоит искать его. Иногда это трудно, а вернее трудно всегда.

Факторы, которые играют роль в каждой ситуации, — многочисленны, а порой на помощь приходит случай. Только никогда нельзя быть уверенным, что это счастливый случай.

Так как театр творчество коллективное, вы должны найти единомышленников, тех, с кем можете сотрудничать. Если вы не имеете организационных способностей, нужно привлечь настоящего организатора. Без этого вы не достигните своих целей.

Я предпочитаю иметь дело с архитекторами потому, что как раз они умеют организовывать все безупречно и безусловно ответственны, иначе здание, которое они спроектировали, рухнет самым жалким образом.

СЦЕНОГРАФИЯ И АКУСТИКА

Фактор, который я считаю составной частью сценографии, — это акустика, естественно, особенно в оперном театре, где выбор материала чрезвычайно ответственный момент.

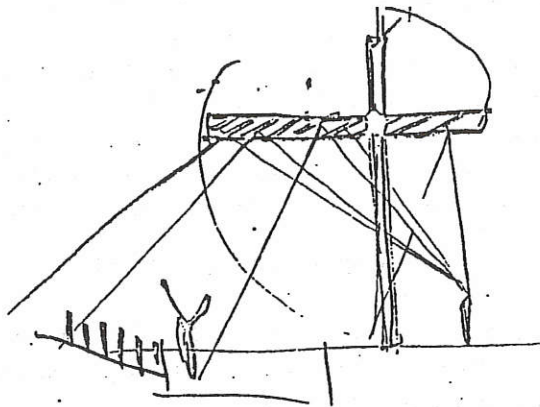
Если создается сценография для спектакля на открытом воздухе, важно, чтобы она осуществлялась таким образом и с такими материалами, которые бы обеспечили возможно лучшую акустику.

Конечно, выбор сложен. Акустика — это фактор, зависящий от хрупкого равновесия, и иногда могут сыграть роль маленькие хитрости. В других случаях, напротив, блестящие сценографические решения обнаруживают непродуктивность с акустической точки зрения.

В 1966 году я принял приглашение Вальтера Фельзенштейна — одного из лучших оперных дирижеров — осуществить сценографию одного из двух спектаклей для торжественного открытия только что отреставрированной "Комисе опер" в Восточном Берлине. Ставились "Дон Жуан" Моцарта и "Трубадур" Верди. С режиссером Готцем Фридрихом я делал уже второй спектакль и имел успех. Но произошло вот что. Для "Трубадура" Фридрих решил отказаться от занавеса и заменить его чем-нибудь особенным, что закрывало бы портал сцены — большой дверью или высокой плоскостью наподобие железобетонной стены.

Я сделал занавес из дерева, который открывался, вращаясь на шарнире и создавая как бы потолочное покрытие над оркестром.

За месяц до премьеры мне позвонил Фельзенштейн: "Немедленно приезжайте в Берлин, мы репетируем "Дон Жуана" (чья премьера была предусмотрена для первого дня открытия, в то время как "Трубадур" стоял в программе второго дня, так что начало наших репетиций должно было состояться на две недели позже), но сейчас возникли огромные сложности с акустикой. Мы проконсультировались со спе-



Эскиз "Трубадура".

циалистами, теоретиками, математиками, но нам не удастся найти приемлемого решения. В старом театре не было этих проблем, но после реконструкции акустика очень ухудшилась. Короче, надо срочно внести изменения в сценографию "Трубадура".

Я ответил, что уже выполнил все расчеты на этот случай и что, следовательно, с "Трубадуром" не будет никаких осложнений. В действительности я не был так спокоен и, хотя был занят другой срочной работой, сразу бросился снова все контролировать, повторил расчеты и увидел, что сказал правду: все было прекрасно. Результат оказался превосходным, в частности и с точки зрения акустики, так что "Трубадур" стал для меня, помимо всего прочего, еще одним аргументом в пользу того, чтобы начать заниматься акустикой.

ТЕАТР И ТЕХНИЧЕСКИЕ НОВОВВЕДЕНИЯ

В течение моей деятельности я нашел много новых решений для театра. Однако сначала я опробовал их в других сферах, например, на международных выставках, где отпущенные финансовые средства всегда гораздо значительнее, чем в театре. Таким способом мне удалось испробовать новые решения, которые потом я применил в театре.

Театр беден, и в глубине души я не думаю, что это плохо. Театр должен оставаться последним в мире производством, где можно осуществить то, что мы сами сотворили. В театре все рождается в узком кру-

гу людей, работающих в тесном контакте, потому что театр — это команда, и таковой останется всегда. Наша возможность выжить определяется хорошими пьесами, хорошими актерами, хорошими идеями и большой жизнестойкостью. И еще — пригодными для театра зданиями. Сооружать театральные здания на 4 тысячи мест — это безумие. Это не театры, это цирки. Напротив, драматический театр — на 600, максимум 800 мест, а оперный театр — на 1200 мест — редчайший случай, чудо.

Для театрального здания не нужны слишком большие сценические механизмы, которые для каждодневной практики излишне громоздки. Я считаю, что существующие сегодня сценические механизмы не стоят вложенных в них затрат. В театрах всего мира они — ужасное недоразумение.

Ведь поразив каким-нибудь трюком один раз, они оказываются в дальнейшем бесполезными, потому что трюк уже всем известен, и эффект неожиданности пропал. Кроме того, в большинстве своем, они слишком медленны и шумны. А, например, когда хотят прибегнуть к кинетической сценографии, эти машины часто непригодны. Да и вообще лучше спроектировать собственную модулируемую машинную систему. Что мы и сделали в Национальном театре Праги.

К тому же сценическое оборудование дорого, если речь идет о механизмах, уже имеющихся в продаже, включенных в производственный план профессиональных фирм. Когда в Национальном театре я осуществлял сценографию для одного спектакля, я должен был сделать ее в соответствии с годовым бюджетом. Сумма казалась небольшой, но мы сумели в нее уложиться, потому что создавали сами, в мастерских театра оборудование для спектакля, проектируя и конструируя его постепенно на средства, которыми располагали.

Таким образом, сейчас на наших складах большое число двигателей и легких приспособлений, удобных для переноса на сцену, где они комбинируются между собой и могут производить необходимые движения. Они не дороги, и сцена остается свободной, как и пространство под сценой, иначе они превратились бы в механические джунгли.

Конечно, когда в театре мы сможем обратиться к голографии, наши возможности станут безграничными: в моей студии в Праге я провел эксперименты с голографическими моделями, которые, если их привести в театральные спектакли, откроют новые непредвиденные

возможности. К сожалению, они еще не выполнимы в большом масштабе.

Посчитав, что мне не удастся увидеть использование голографии, потому что необходимы еще длительные исследования, я решил оставить этот путь. Театр обычно располагает слишком незначительными средствами и не может финансировать развитие технологии. Существуют другие сферы искусства, призванные сделать это: кино и телевидение. Для них сроки реализации, в том числе голографии, — относительно коротки. Через 10 лет наши телевизоры будут передавать трехмерные изображения, разумеется, в размерах телевизионного экрана, а не на поверхности 15х15 м!

СЦЕНОГРАФИЯ И РЕЖИССЕР

По моему мнению, режиссер — это тот, кто держит нити постановки, как дирижер оркестра.

Обычно именно режиссер подбирает себе сотрудников: сценографа, хореографа, композитора и т. д., и это имеет значение как для драматического, так и для оперного театра.

Если меня выбирают для сотрудничества в спектакле, я должен, прежде всего, прочесть текст и попытаться найти ключ к нему. Поразмьшлять прежде всего над его актуальностью: определить для себя, "говорит" ли мне что-нибудь этот текст, нравится он мне или нет, хочу ли я его поставить. Может так случиться, что именно в этот момент, в данной ситуации он мне не созвучен. И поэтому в момент встречи с режиссером, я честно говорю ему: "Этот материал мне неинтересен". Это вовсе не значит, что создалась или должна создаться конфликтная ситуация. Он может просто ответить: "Встретимся в другой раз для другой постановки".

Бывает и наоборот: разговаривая с режиссером, мы вырабатываем общий подход к пьесе, приемлемый для обоих. Это значит, что мы настроены на одну волну.

А иногда понимание нами текста кардинально расходится, и тогда не исключен отказ от сотрудничества.

Я говорю об этих вещах, потому что они важны. Потому что невозможно сделать хороший спектакль, если нет общей идеи постановки или нет "влюбленности" в текст, который нужно поставить. Единственный способ сделать стоящий театр — это осуществлять его с пол-

ной самоотдачей, отдаваясь делу целиком, без компромиссов. Что касается режиссера и сценографа, важно, чтобы это стремление было обоюдным. Только тогда достигается наиболее плодотворное сотрудничество, которое в каждом случае разное и зависит от темперамента вовлеченных людей.

По моему мнению, сценограф должен быть сценографом на все 100% и еще на 50% режиссером, а режиссер, в свою очередь, должен быть 100%-ным режиссером и на 50% сценографом. Если это так, то они говорят на одном языке. И у них есть реальная возможность добиться создания хорошего спектакля.

От режиссера я всегда стараюсь добиться необходимой информации обо всем, что я считаю важным для постановки — о движении, атмосфере, костюмах и пр. Кроме того я всегда прошу план сцены и ее секций, а также всего театра и зала, чтобы быть уверенным, что все зрители смогут насладиться сценографией. Поэтому необходимо во всем объеме продумать геометрию сценографии.

Постепенно рождается идея спектакля. После чего я разрабатываю сценическое решение, не забывая оставить хотя бы 30% для свободной импровизации, так как сценография создается заранее и во время репетиций может случиться — это вещь вполне естественная — что будут необходимы изменения и подгонки, с чем нужно уметь справиться своевременно.

В любом случае режиссер должен иметь возможность работать с самого начала в определенной сценографии, подготовленной хотя бы в основных чертах.

Процесс выявления на сцене идеи спектакля, видимо, всегда — оригинальная задача, и решается в каждом случае особо. Но одна вещь должна быть ясной для нас с самого начала: в театре мы всегда представляем уменьшенный образ мира. Путь, которым обычно следуют — это рациональный анализ; и я иду по этому пути, но постепенно забываю о нем и предпочитаю "следовать собственному чутью", потому что анализ, "рацио", будучи использован как единственное средство для достижения результата, может оказаться опасным, и мы потеряем "душу живу" спектакля.

В своей работе я часто сталкивался с тем, что режиссеры пытаются переложить на меня и организационную работу, чтобы быть в этом смысле спокойными и концентрироваться на главном. Вообще режиссеры, как правило, не бывают хорошими организаторами, у них подход

к спектаклю общеполитический, они заняты другим, и потому сценограф должен заменить их, освобождая от рутинной работы, решая проблемы, которые появляются от репетиции к репетиции, хотя бы в том, что касается сценографии.

Все изыскания в области изобразительных искусств, необходимые для постановки, выполняются сценографом, который должен думать о стиле вещей, соответствующем каждой эпохе, в частности, о реквизите. В то же время режиссеру в качестве источника вдохновения необходимо предоставить целый веер предложений. Режиссер должен видеть, что сценограф — специалист в изобразительной сфере, и поэтому нет надобности вторгаться в эту область, можно оставаться в сфере литературы, философии и т. д., обладая, однако, базовыми знаниями по искусству. Режиссер нуждается в сценографе — мастере своего дела, который каждый день взаимодействует с самыми разнообразными материалами, инструментами, различными изобразительными средствами, и все это знает досконально.

Сценограф должен уметь предложить режиссеру все свои знания.

Люди поражаются, что мне удастся поставить 30 спектаклей в год. И такие сложные. Я отвечаю: "Знаете, это азарт". Когда выбираешь профессию, нужно, чтобы тебя привлекала не просто работа, а что-то еще, похожее на страсть, на азарт игры. А когда налицо углубленные знания в какой-либо области, то рождается метод, который помогает двигаться вперед наиболее простым способом. Впрочем, когда есть возможности, талант и определенность намерений, не представляет большого труда поставить спектакль. Самостоятельно спроектировать больницу — задача намного более трудная.

Когда работают серьезно, то можно выполнить всю сценографию, а также и костюмы, за две недели. Конечно, идея прорабатывается один или даже два месяца, но потом, когда приступают к конкретной работе, все надо делать без колебаний. Вплоть до сегодняшнего дня я создал 600 сценографических работ: это безумие, но это хорошее безумие.

У меня нет помощников, я делаю все сам: эскизы, технические чертежи, модели. Фотографирую также всегда сам все мои создания: я редко бываю удовлетворен работой других фотографов.

Конечно, у меня есть сотрудники — персонал Национального театра — в специфических областях, таких, как электроника, например, для создания специальных моделей для выставок-экспозиций.

В прошлом, однако, я конструировал мои модели полностью сам и двигал их вручную. В некоторых случаях эти передвижения делала моя жена, а я их снимал: для фильма могут быть взяты отдельные детали сценического устройства.

СЦЕНОГРАФ И АКТЕРЫ

Отношения между сценографом и актерами существенно не отличаются от отношений сценографа и режиссера. Когда это возможно, я беседую с актерами или певцами, потому что должен принимать во внимание, что, например, некая певица страдает головокружениями и боится высоты или по какой-либо причине не может подниматься по лестнице, когда высота ступеней превышает 18 см. И тогда я ишу другие решения. Потому что я работаю для них.

В "Кольце Нибелунга", который я осуществил в Лондоне, в "Коvent Гардене", между 1974 и 1976 годами с режиссурой Готца Фридриха, сценическое пространство было образовано квадратной платформой, которая вращалась и приподнималась в одно и то же время, так что певцы не могли покинуть ее. Но я сделал таким образом, чтобы на поверхности платформы, буквально под ногами певцов, автоматически поднимались ступени, так что ни у кого из них не возникло никаких осложнений.

В Цюрихе в 1977 году для пьесы Дюрренматта "Ангел приходит в Вавилон", также с режиссурой Готца Фридриха, я сконструировал 15-метровую спираль шириной 60 см.: актриса, которая исполняла роль ангела, должна была спускаться по этой спирали, не прекращая петь. Я встретился с ней за три месяца до начала репетиций и объяснил ей мою сценографическую идею. Если бы она сказала: "Я не буду этого делать", я должен был бы искать другое решение. Потому что, если верно, что ангел должен спускаться с неба, то также верно, что существуют и другие способы сценической реализации этой идеи. Все это не составляет проблемы. Но как бы то ни было, я должен всегда иметь наготове альтернативное решение, потому что может случиться так, что эта певица заболит, а заменяющая ее скажет: "Я могу петь, но не на такой высоте". Всегда иметь в распоряжении дополнительное решение — это вопрос профессионализма.

Долгое время я занимался как декорациями, так и костюмами. Но особенно в оперном театре возникали большие сложности с солистами, примадоннами, потому что часто исполнители озабочены более всего тем, чтобы выглядеть "красивым", а не тем, как представить свой персонаж.

С драматическими артистами отношения в этом вопросе менее конфликтные, но тем не менее тоже могут возникать проблемы, так что однажды я принял решение ограничиться только указаниями к началу работы над костюмами, а потом предоставить осуществлять это кому-нибудь другому, по крайней мере более дипломатичному, чем я.

Когда у меня есть специалисты по костюмам, мы обсуждаем только основную концепцию сценического решения, и я предлагаю цвета и формы, но только в основных чертах. Может, однако, случиться, что по какой-либо причине именно я должен закончить их или же что я должен буду заниматься и декорациями, и костюмами, как это бывает в Москве, где сценографы считают одинаково важным оба дела.

Может также произойти, что режиссер уже имел контакты с художником и показывает мне готовые эскизы: в этом случае, если я замечаю, что они не гармонируют со сценическим пространством или что художник оказался не на высоте своей задачи, я предлагаю изменения.

Как бы то ни было, костюмы должны составлять единое целое со сценографией, или же сильно с ней контрастировать, в случае, если это определено замыслом.

Возьмем, к примеру, оперу: для хора нужны большие площади, большие цветовые пятна — для альтов одни, для басов — другие.

Я всегда ишу внутренний строй в сценографии, составной частью являются и цвета костюмов. Но я готов обсуждать это с художником по костюмам и находить иное решение, если он считает, что другие цвета более подходящи. Речь идет о деликатных проблемах, потому что часто хористы не умеют двигаться, не обладают чувством пространства и пластичностью, — и эти факторы тоже необходимо учитывать.

В целом с костюмами у меня не совсем простые взаимоотношения, несмотря на то что действительно большие артисты умеют учитывать не только свои сценические потребности, связанные с исполняе-

мыми персонажами, но и с пониманием относятся к другим факторам, которые играют свою роль в постановке. Впрочем, с такими артистами всегда можно сотрудничать без проблем.

СЦЕНОГРАФ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

В оперном театре все определяется музыкой, и не только с точки зрения формы, но и по содержанию, потому что музыка всегда имеет содержание, которое должно быть по-своему истолковано — именно этого и стремятся достичь хорошие оперные режиссеры, как Вацлав Каплик, Джордж Стрелер или Готц Фридрих.

Когда с Альфредом Радоком мы сделали "Сказки Гофмана" в Праге в 1946 году, европейская режиссура в области оперы была абсолютно устаревшей. Наша постановка стала революцией, которую мы продолжили под перекрестным огнем критики. В течение 15 лет мы были практически единственными, кто практиковал особый тип восприятия драматургии образа, который в действительности был ничем иным, как просто другим способом прочтения либретто, отвечавшим на иные его импульсы, но не менявшим при этом ничего в подлинно драматическом действе.

Я полагаю, что это правильно: необходимо видеть вещи по-разному, но в то время... Впрочем — не будем забывать — сотни лет назад Шекспир исполнялся в манере, сегодня неприемлемой, с усиленной жестикуляцией и полным отсутствием психологизма.

Мне случается иногда видеть в театре сценографическое решение — воспринимаемое спокойно или даже восторженно, — которое 30 лет назад, когда я его впервые применил, вызвало скандал. Это означает, что происходит развитие, что открываются новые возможности, что постепенно публика эволюционирует и легче воспринимает новые идеи.

Я убежден, что можно воспитать зрителей, объяснить им своего рода азбуку театра. Естественно, публика привыкла к определенной "Травиате", потому что видела ее десятки раз; и если часть публики протестует, если 50% зрителей — против, а оставшиеся 50% — за, то это в каком-то смысле позитивный факт. Он означает, что мы все же продвигаемся вперед.

Я всегда работал, не идя на компромиссы, и всегда на передовой линии, и часто публика вначале была против меня. Но мало-помалу

она начинала понимать мои методы и мою поэтику, и даже критиковала меня, если для драматургически слабого текста я не предлагал оригинальных с точки зрения сценографии решений, не понимая, что создание яркой сценографии иногда может стать произволом по отношению к тексту.

Если я не хочу разочаровать публику, то должен продолжать идти вперед, всегда только вперед, у меня нет другого выбора.

С дирижерами оркестра я говорю мало, потому что обычно мы имеем одинаковые представления о сценической обстановке для какой-либо оперы и о сценографии в целом. Конечно, не исключено возникновение проблем с каким-нибудь дирижером оркестра, но интересная вещь — этого никогда не происходит с хорошими дирижерами: я никогда не спорил ни с Солти, ни с Аббадо, ни с Бернштайном, ни с Булем... Одна из проблем, которая может возникнуть между дирижером и сценографом, касается хора, если ему не удастся в строго обозначенное время занять положенной позиции на сцене. Потому что есть ситуации в опере, когда в течение 5 тактов 130 человек должны оказаться на сцене. Это значит: сценограф должен знать абсолютно точно, в какой момент хор должен выйти на сцену. Если это не получается, значит — здесь ошибка.

У меня такого не бывает никогда, потому что я умею читать клавиры и знаю, возможно ли покрыть некую дистанцию за 5 тактов или нет. Сценограф, который хочет работать в оперном театре, должен, следовательно, уметь читать клавиры.

ПОИСК АКТУАЛЬНОСТИ В ТЕКСТАХ

Вопрос: *Вы сказали, что когда решают поставить какое-нибудь произведение, нужно каждый раз вновь находить в нем актуальность. Мне хотелось бы лучше прояснить это положение. Что подразумевается под актуальностью: какую актуальность произведение XVI века может иметь для сегодняшней публики — оно должно вызывать конкретные ассоциации с миром, в котором мы живем, например, загрязнение воды — или же современная интерпретация текста должна осуществляться на уровне внешнего стиля сценографии?*

В первую очередь актуальность заключается в том, что я должен найти в тексте произведения нечто, что сегодня еще

имеет значение для людей, говорить о вещах значительных, которые могут интересовать их сегодня. Возьмем пример: Шекспир — всегда актуален, у него есть все, что говорит о Человеке. Его персонажи — это всегда люди из плоти и крови, в них вы обнаруживаете характеры, черты личности, которые существуют и сегодня: на самом деле, люди не сильно изменились с тех пор. И если вы чувствуете в тексте вибрацию нашего времени, нашего мира, тогда текст — актуален.

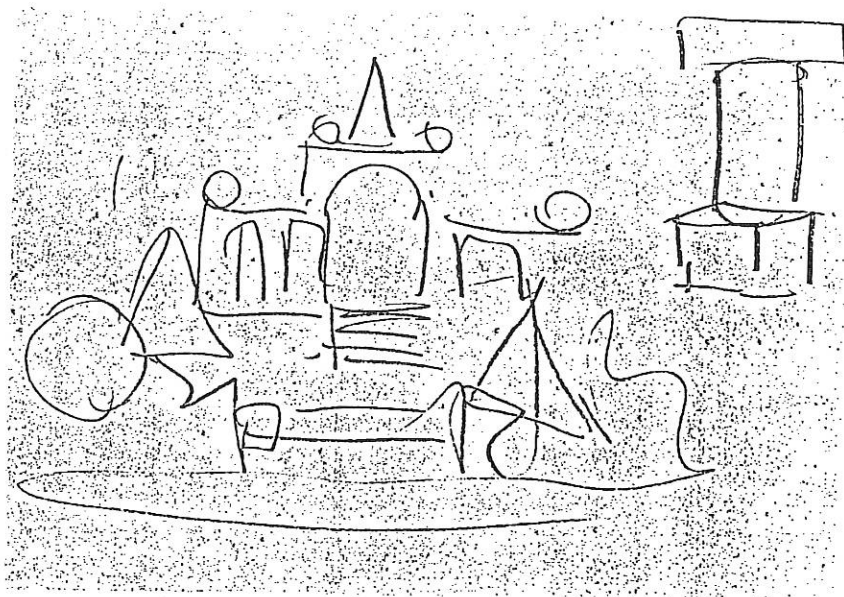
С другими авторами не всегда так, иногда труднее выявить актуальность и необходим особый подход. И достаточно часто помогает такое опосредованное звено, как перевод текста пьесы, который автоматически подчеркивает актуальность.

На самом деле перевод — это всегда шанс. Не нужно менять текст, но, переводя его, можно найти другой ритм, ритм нашего времени, оставаясь, однако, верным оригиналу.

Спектакль "Ромео и Джульетта", который Отмар Крейча и я осуществили в Национальном театре Праги в 1963 году, явился также зеркалом тех проблем, которые были у нас в тот момент в Праге, и поэтому он тут же ярко вспыхнул на фоне всего происходящего. Если бы я включил в репертуар "Макбета", я сделал бы его решительно более критичным по отношению к обществу и к правительству.

Это и есть актуальность. Иначе нет никакого смысла играть текст, который в противном случае становится только академическим упражнением, подтверждающим, что существует некая драма некоего автора. Если, напротив, я ставлю "Сон в летнюю ночь" в эпоху хиппи, то он становится актуальным спектаклем, который предоставляет удивительные возможности: мне нет необходимости играть и обставлять его как спектакль хиппи, но я могу выразить те же самые актуальные идеи, потому что дело закручено вокруг молодых людей, которые убегают от общества, скрываясь в лесу. Мы поставили его, исходя из этой идеи в 1972 году в Праге, в Высшей школе прикладного искусства, где я сконструировал нормальную барочную сцену с дворцом, садом, деревьями.

При этом дворец Тезея был сделан из зеленых матрасов, из мягкого материала, и мы использовали простые геометрические формы — сферы, кубы, цилиндры, арки и т. д., как в



Эскиз "Сна в летнюю ночь".

детском деревянном конструкторе. С точки зрения статики это была абсолютно устойчивая конструкция. Открывался занавес, и зрители видели расписанную декорацию, словно бы созданную романтическим художником, который разработал ее в стиле барокко. И все было освещено таким образом, чтобы зрители не догадались, что декорация сделана из особого материала.

Когда молодые люди уходили в лес, они разбирали и забирали с собой элементы конструкции, порождая тем самым беспорядок и разрушая дворец. Из этих матрасов они строили в лесу своего рода лагерь. Разрушая дворец, молодые люди попирали тем самым все законы, все правила, все договоры: они создавали хаос. Однако в конце, когда лес оставался у них за спиной, они начинали заново возводить дворец.

Это, разумеется, только одна из возможностей сценографического решения. Главная проблема состоит в том, чтобы найти идею, которая будет работать и окажется созвучной нашему времени — тогда спектакль будет актуальным. Поэто-

му я и сказал, что мне не нравится понятие "современный". Не нужна надуманная идея, которая направлена на то, чтобы только удивить: нужно сделать основную идею действенной, мощной, способной расти, изменяться, а если необходимо, быть скорректированной, но не искаженной. Что касается оперы, то нельзя забывать, что музыка — ее главный герой!

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ

Вопрос: *Если бы вам предложили создать историческую реконструкцию, как бы вы поступили?*

Для фильма Милоша Формана "Амадеус", для которого я осуществил сценографию в 1984 году, от меня требовалась достоверная историческая реконструкция. Это было исключением. Обычно такого рода работа меня не интересует, я могу делать это с закрытыми глазами, и она не содержит, на мой взгляд, ничего художественного. И в случае с "Амадеусом" я предложил Форману мой альтернативный проект, но потом мы решили от него отказаться.

Я очень люблю Моцарта и только ради него решил взяться за эту работу. Это оказалось возможным также и потому, что я в качестве архитектора занимался реставрацией театра, где состоялось первое исполнение "Дон Жуана" в Праге. Таким образом у меня была возможность еще до начала съемок работать за закрытыми дверями 6 месяцев и воссоздать для фильма первоначальную обстановку в стиле той эпохи, освещая театр только свечами, без каких-либо осветительных приборов. Я это сделал — повторяю — в честь Моцарта. Но заниматься реконструкцией подобного рода мне неинтересно, я не люблю академических, музейных постановок.

Вопрос: *Что обычно происходит с вашими сценографическими работами, когда спектакль снимается с репертуара?*

Их сжигают, как в крематории.

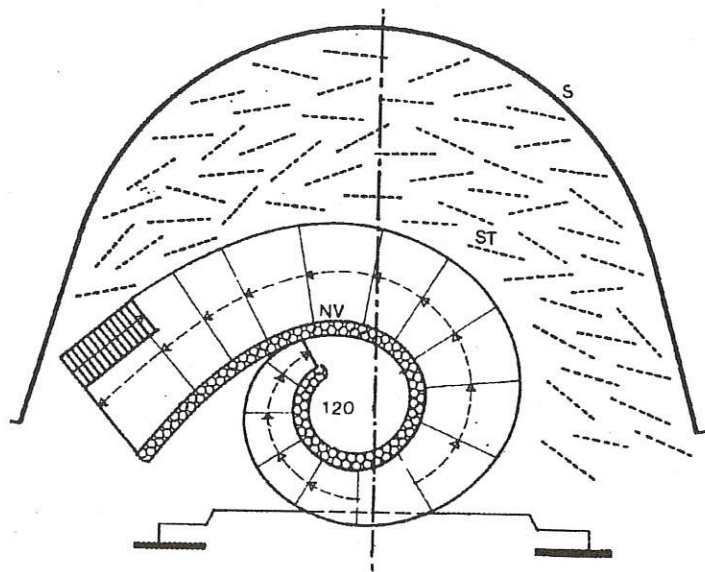
Лекция 2.

ДРАМАТУРГИЯ И СЦЕНОГРАФИЯ

В целом сценография спектакля должна определяться ведущей идеей, продуманной и разработанной вместе с режиссером именно для этой конкретной постановки.

Когда я создаю сценографию, я стараюсь выразить с ее помощью философию текста: она для меня, как, впрочем, и в архитектуре, является основанием всей сценографии.

Рассмотрим простой пример: две истории любви. Первая, "Ромео и Джульетта" — это драма двух молодых людей, которые любят друг друга, сталкиваются с тяжелыми проблемами, но борются за жизнь, которую хотели бы прожить вместе. Сценографическое решение должно, следовательно, предлагать какую-то возможность выхода, даже если главные герои не воспользуются ею: сценография должна иметь открытую структуру.



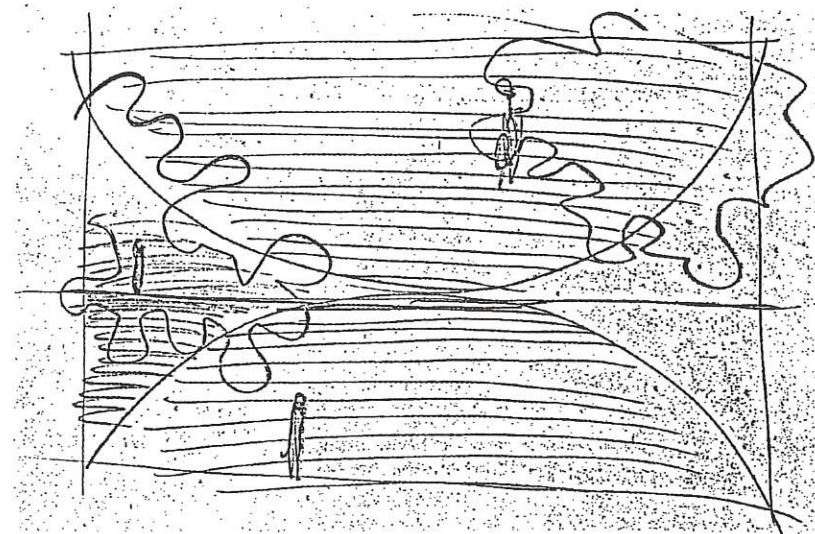
План для "Тристана и Изольды".

В "Тристане и Изольде", напротив, герои идут навстречу собственной судьбе — смерти — как два жертвенных агнца, не оказывая сопротивления, потому что убеждены, что запятнали себя виной. Если так рассматривать историю этих двух любовников, тогда план сценографии "Тристана и Изольды" представляется мне в виде спирали, из которой нет выхода, с движением, идущим извне вовнутрь, закручиваясь все более к центру. Можно вернуться назад, но Тристан и Изольда даже не рассматривают эту возможность и идут только вперед.

Каждый сценографический план должен иметь в основании идею, философию. Если ее нет, результата не будет.

Это означает, что сценическое устройство — это не формальное украшение, не внешний образ сцены, но прежде всего инструмент, служащий спектаклю — тексту, актерам, певцам, танцорам, исполнению. С точно определенной функцией в драматическом развитии действия.

В 1967 году в "Ковент Гардене" в Лондоне я осуществил сценографию для "Женщины без тени" Рихарда Штрауса, используя проекции растительных форм.

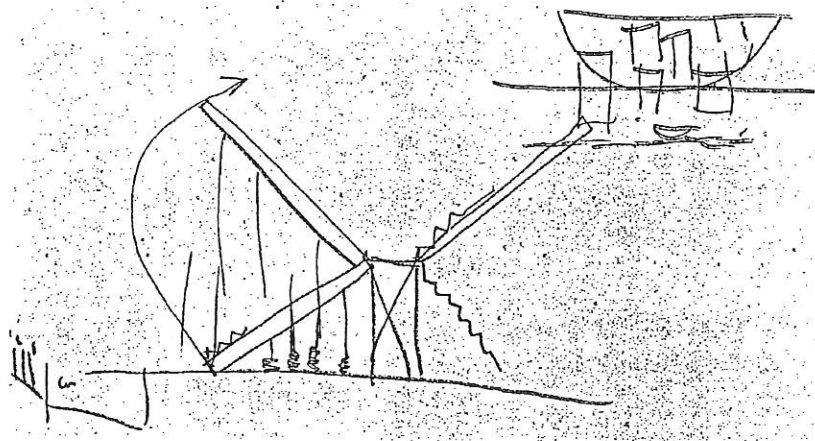


Набросок к "Женщине без тени".

Речь идет об опере, которая представляет встречу трех миров: мира императора, мира народа и потустороннего мира — неважно, управляется он Богом или нет, — откуда ведется наблюдение за жизнью на Земле.

В основу я положил разделение "мира" на две части, на две полушферы, состоящие из лестниц, представленных в форме полукруга; эта оппозиция была также подчеркнута двумя различными типами подвешенных экранов, предназначенных для проекции на них различных цветных изображений. Центральная линия двух полушфер была единственным проходом между ними, на который можно было также попасть, поднявшись сзади по лестнице. Создавалось таким образом три разных плана: один — земного царства, другой — потустороннего и, в нижней части, — мир красильщика и его жены, или красильни, с подвешенными для просушки тканями, с сосудами для краски и т. д.

В течение спектакля возникала необходимость в почти мгновенных сменах места действия. Поэтому я сделал так, чтобы нижняя часть лестницы, которую видела публика, при подъеме с помощью электрических телескопов, становилась бы потолком красильни, к которому уже заранее были подвешены все ткани.



Набросок к "Женщине без тени".

Таким способом смена декораций осуществлялась очень легко, представляя публике новую картину — предельно пеструю. Для сцены,

в которой бедная красильня трансформировалась в роскошный дом, я сфотографировал восточные ковры (текст основывается на восточной сказке) и с помощью диапозитивов проецировал их на все пространство красильни, так что за секунду создавалась совершенно другая сцена.

Сценография должна быть простой, и нужно обращать большое внимание на то, какая именно информация передается публике через нее.

Исходя из своего опыта могу констатировать, что слишком часто сценографы дают публике много лишней информации.

Возьмем пример: "Кармен".

Как чаще всего представляется, сценографически, город Севилья? Фабрика налево, казармы солдат направо и в глубине сцены — лавка, таверна и церковь: ужасная трехмерная иллюстрированная открытка. Какая же в действительности нужна здесь сценография? Посмотрим первую сцену, позволяя себе руководствоваться теми впечатлениями, которые мы получаем от прочтения либретто, и пробуя перевести их на театральный язык. В "Кармен", например, главное — социальная среда, которая должна быть ясно определена, и, чтобы сделать это, нужно пользоваться только самым необходимым, избегая перегружать сцену излишней информацией и больше доверяя певцам, актерам, музыке, концентрируясь только на том, что действительно важно: на основной идее всего спектакля.

Мы можем, например, заострить идею оперы, сосредоточив все действие вокруг фабрики, где девушки обрабатывают табак, и где на выходе их поджидают солдаты охраны. Потому что табак — контрабанда, и все должно быть под контролем. Рядом, возможно, протекает река — транспортировка табака происходит обычно водным путем. Что касается солдат — это становится ясно при изучении либретто — они прикомандированы для контроля за производством табака в наказание, по приговору суда. Если вы внимательно прочтете либретто, то обнаружите, что Хозе попал на эту службу, позорящую военного, с гор.

Сейчас время перерыва, и в Севилье полдень, очень жарко. Поэтому на сцене нам нужно было ослепительное солнце и тень. А чего ищут девушки, когда выходят с фабрики? Конечно, не солнца. Они стараются спрятаться в тень. Солдаты всегда ожидают их на выходе из фабрики — это единственное событие, которое нарушает монотонность жизни, хотя на солдатах и нет, как положено, красивых мундиров: слишком жарко.

Как же проходит сцена? Попробуем ее представить: во внешнем дворе свалены кучей тюки табака, девушки идут к ним и садятся в их тени. В этот момент появляется Кармен, которая выделяется среди других работниц яркой внешностью и всем своим обликом — и начинается знаменитая сцена Хабанеры, в которой она влюбляет в себя Хозе. Но Кармен не танцует перед Хозе, в такую-то жару, как это вполне могло быть где-нибудь в оперетте, ведь театр — всегда условность. Нет, Кармен поет Хабанеру, устроившись в тени тюков с табаком, почти без движения, с минимальными жестами, словно лежа на кровати, и во всей сцене сразу возникает атмосфера особой чувственности.

Так мы собирались поставить "Кармен" в "Метрополитен-оперу" в Нью-Йорке в 1972 году со шведским режиссером Ж. Жентелем, однако он умер во время репетиций, и я должен был завершить постановку с его ассистентом и с дирижером Леонардом Бернштейном.

Результат был фантастический, потому что мы все вдруг оказались перед совершенно другой Кармен, девушкой, наделенной огромным темпераментом, а не просто перед женщиной легкого поведения. Вы, может быть, с этим не согласитесь, потому что видите вещи по-другому, и будете по-своему правы. Важно — предельно точно выстроить замысел оперы или драмы, и быть последовательным от начала до конца. Потому что, если вы не способны пропустить все через себя, если не можете представить, что будет происходить на сцене, вам не удастся создать хорошей сценографии, и вы кончите тем, что останетесь рабами штампов.

В финале, когда Хозе убивает Кармен, я затопил сцену светом, и так как Кармен была одета в белое, она буквально исчезала, виднелось только красное пятно цветка, который она носила на груди. И чтобы добиться такого эффекта, я использовал 250 квт. — даже больше, чем то, чем располагал театр: рядом с театральным зданием пришлось специально установить грузовики с генераторами. Установка работала на максимальном режиме. Естественно, на сцене было очень жарко, однако никто не протестовал, никто не сказал: "Это безумие", потому что было чудом увидеть, как Кармен в момент, когда ее убивали, действительно неожиданно "переставала существовать".

Вопрос: *Не возникли ли при такой температуре проблемы для инструментов оркестра?*

Нет, оркестр находился в оркестровой яме. Я всегда обращаю внимание на подобные вещи, все их просчитываю очень внимательно. Время от времени обнаруживаются ошибки в расчетах или может возникнуть сложная ситуация, как это произошло со мной в Париже, в 1975 году, при постановке "Фантастической симфонии" Берлиоза с хореографией Ролана Пети. Проходившая тогда в Опере забастовка помешала вовремя изготовить декорации. Но я настаивал, чтобы в любом случае спектакль состоялся, и в течение нескольких часов мне необходимо было найти альтернативное решение.

Такое может случиться, и, с одной стороны, это беда, но с другой — когда ты приперт к стене — приходится продемонстрировать, на что ты способен. Художник должен иметь силу воли, чтобы достичь желаемого.

В оперном искусстве часто приходится иметь дело с прекрасной музыкой и ужасными либретто. У Верди такого не бывает — либретто его опер часто конгениальны Шекспиру.

Мой последний спектакль "Макбет" я осуществил в опере Цюриха в 1985 году с режиссером Ж. Асагароффом. Я использовал 4 занавеса, составленных из цепей и подвешенных по квадрату, — один впереди, другой сзади и два по бокам — с устройством, которое их вращало и наклоняло, когда это было необходимо.

В финале, когда в ходе решающей битвы лес движется вперед к замку и Макбет гибнет, занавесы вращались и наклонялись в разных направлениях, в то время как армия проходила сквозь цепи, на которые проецировались изображения деревьев. Впечатление самой настоящей битвы было достигнуто таким оригинальным способом, какой никогда до сих пор никто не использовал в театре; обычно это были невесты откуда появившиеся статисты с ветками в руках или же одетые в маскировочные комбинезоны. Цепи, в данном случае, дали возможность создать ситуацию подлинно драматическую.

СЦЕНОГРАФИЯ, МОТИВЫ И РИТМЫ

Каждая художественная форма регулируется законами, которые необходимо знать, чтобы добиваться максимума: когда эти законы известны, можно решиться и изменить их, но тогда нужно быть в силах создать новые законы.

Моих студентов — будущих архитекторов — я иногда заставляю слушать музыку. Во время прослушивания мы находим достоинства и недостатки выбранного фрагмента и выясняем, что такое мотив в музыке и что такое мотив в архитектуре: ведь архитектура очень близка музыке: и там и здесь присутствует ритм. Чтобы в этом убедиться, достаточно рассмотреть фасад здания, обращая внимание на его архитектурные элементы — мотивы, которые, соединяясь друг с другом в четком ритме, воздействуют на психику, создавая то, что я называю психопластикой пространства. Архитектура монастырей, например, задумывалась таким образом, чтобы стимулировать сосредоточение. Поэтому я полагаю, что существуют, например, пространства, очень подходящие для университетов и академий.

Может быть, вы думаете, что эти вещи не имеют ничего общего со сценографией. Напротив, на сцене мотивы и ритм, который их организует, очень важны.

Вдохновение приходит от прочтения текста, от его главной идеи, и только найдя точный мотив, можно действительно сделать театр, создать настоящую сценографию, которая не является просто выражением этой идеи, а скорее пространством, обладающим способностью развиваться в драматическом времени. Для "Сна в летнюю ночь", который я осуществил в 1963 году в Национальном театре Праги с режиссурой Вацлава Шпидлы, я выбрал мотив листьев, символизирующих природу. За ними я поместил горизонт, составленный из тонких пластин в виде свертывающихся жалюзи, через которые просачивался контурный свет. Сцена вся была заполнена листьями, подвешенными в различных плоскостях, которые могли группироваться, создавая разнообразные формы пространства.

Некоторые листья были сконструированы таким образом, что когда актер поднимался по ним вверх, они легко двигались, так же как настоящие листья, когда на ветку опускается птица.

Я пришел к окончательному решению после многих проб. Когда хочешь найти необходимый мотив и использовать все его возможности, нужно нарисовать сотни эскизов, так что потом делаешь их уже с закрытыми глазами.

Найденная форма листьев поставила новую проблему: на самом деле я хотел иметь возможность спроецировать на них изображения и разные цветовые тона, то есть мне требовался материал, который мог бы легко трансформироваться в экран для проекций. Нужна была

структура, которая позволяла бы сохранять материал хорошо натянутым и в то же время не препятствовала его изменениям. К тому же я хотел, чтобы некоторые листья были прозрачными. В итоге я остановил свой выбор на металлической структуре золотистого цвета, которая воссоздавала прожилки листьев.

В этом случае техническая необходимость стала преимуществом: удалось добиться оптимального результата в использовании выбранного мотива.

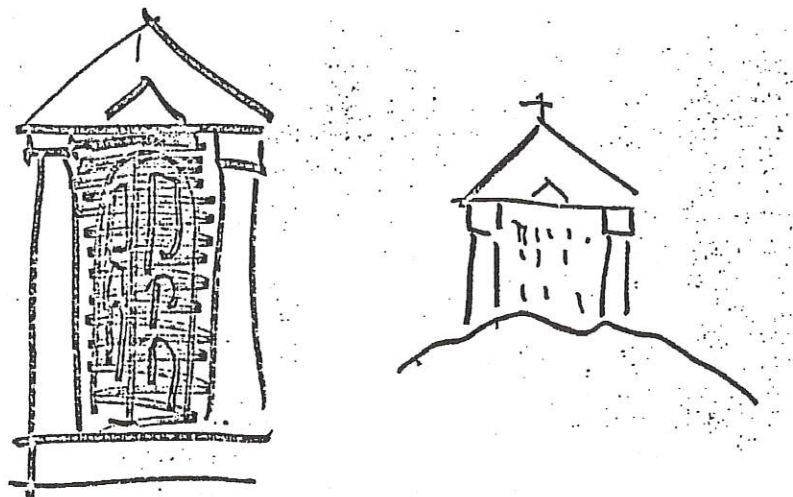
Для "Мертвых душ" Гоголя, которые я ставил в "Театре Либерте" в Париже в 1983 году с оригинальным молодым режиссером Мехметом Улусой, мы выполнили очень сложный проект, который требовал от актеров, чтобы они могли, например, взбираться на сценические конструкции и даже оставаться подвешенными в воздухе, в то время как сценические элементы подвергались постоянным метаморфозам.

Я решил, что главную мысль можно передать, используя мотив... кладбища.

Припомним в основных чертах ситуацию этого произведения: в царское время человек по имени Чичиков прибывает в маленький русский городок, где хочет купить "мертвые души". В те времена в России каждый мелкий помещик владел крепостными и чем больше он их имел, тем выше был кредит, которым он пользовался — как в плане социальном, так и в экономическом. Крепостные тяжело и много работали на помещика, многие умирали от тяжелого труда и лишений. Но в официальных бумагах, для бюрократии, они продолжали фигурировать как живые вплоть до следующей ревизии, а изменения регистрировались на деле только каждые 10 лет. Чичиков, следовательно, решил купить за малые деньги эти мертвые души, и мало-помалу ему удалось приобрести их несколько сотен. По документам он был, следовательно, богатым человеком, потому что имел в распоряжении целую толпу крепостных, и под гарантию документов, подтверждающих его собственность, он мог добиться кредитов и начать дело.

Что важно, с точки зрения сценографии, в этой истории? Необходимо показать перемещения Чичикова от одной деревни к другой. Поэтому я сконструировал своего рода "жилую повозку" — тройку, сделанную таким образом, чтобы она могла раскрываться как ширма и в нужный момент становиться гостиничным номером, где останавливается главный герой.

Все остальное действие происходило на фоне единственного мотива — мотива входных дверей домов, которые напоминали одновременно надгробия кладбища, сдвигаемые слугами в зависимости от происходящего на сцене. Это стало ярким и красноречивым знаком жупнического накопительства.



Эскиз к "Мертвым душам".

Сверху, над дверями, я разместил гигантский купол, сделанный из металлической сетки и похожий на тот, который используют в магазинах, чтобы защитить продукты: сыр, например. Мертвые души были погребены под ним как в могиле.

Купол в то же время выполнял функции занавеса и был сделан так, что актеры могли подниматься по нему вверх, кроме того он мог приобретать, когда нужно, разные формы, создавая холмистые и равнинные пейзажи...

Я люблю использовать эффект от звуков ветра, дождя, шума воды, но они должны соответствовать поэтичности произведения искусства.

С Альфредом Радоком в 1967 году для Национального театра Праги мы спланировали версию "Фауста" Гете, которая объединяла две части драмы в одном вечере, но которую, к сожалению, не удалось реализовать. Сцена представляла собой огромную библиотеку, с яруса-

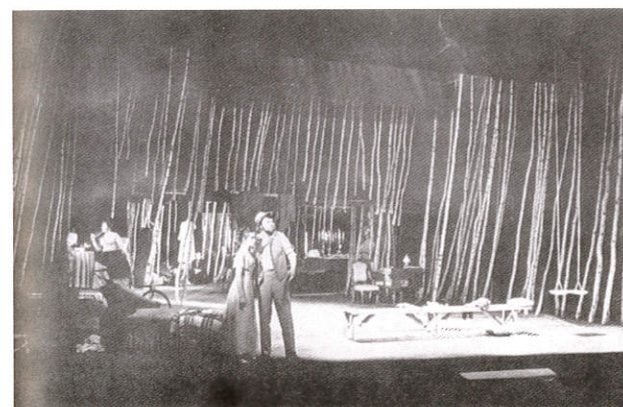
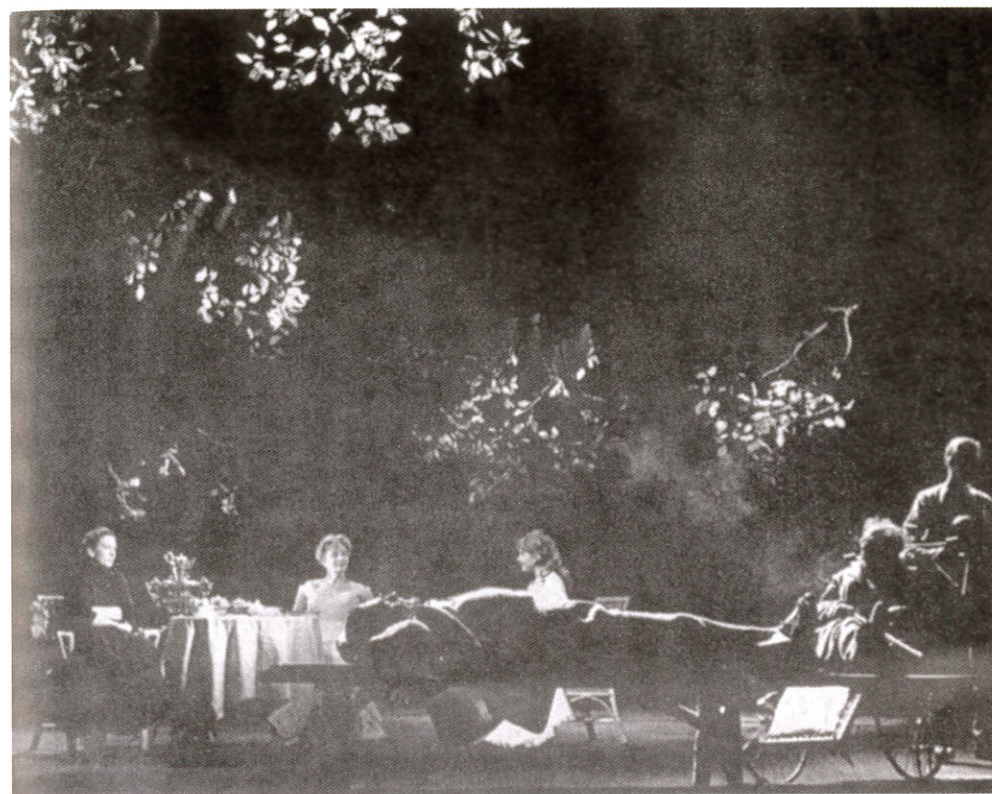


А. Чехов. «Чайка».
Национальный театр
Праги. 1960

А. Чехов. «Чайка».
Национальный
театр Праги. 1960

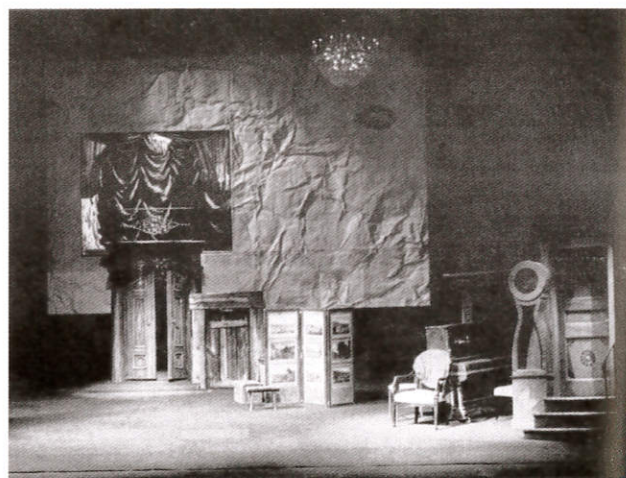
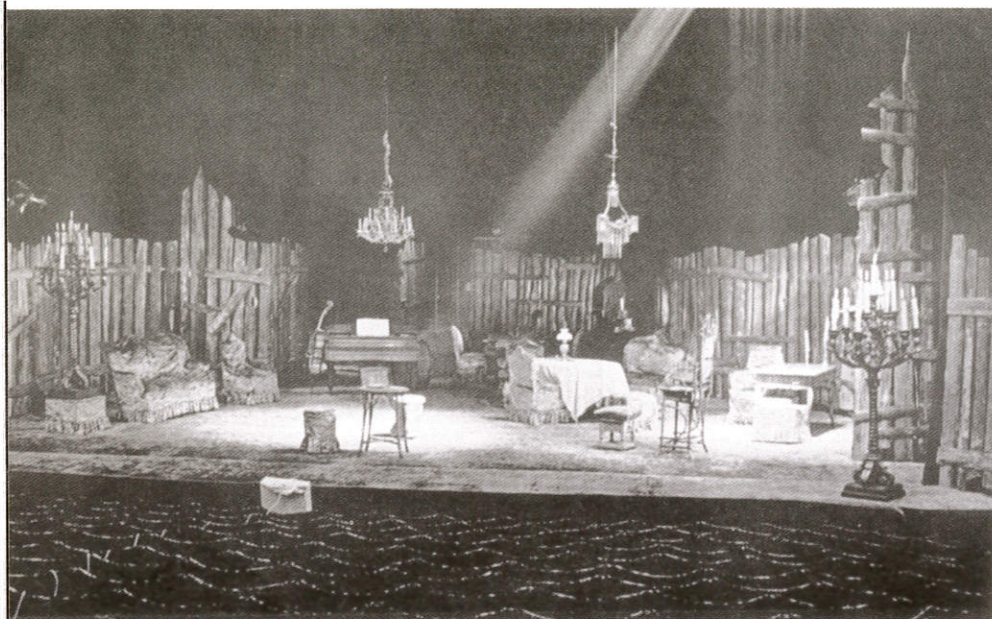


А. Чехов. «Чайка».
Национальный
театр Праги. 1960



А. Чехов. «Чайка».
Театр «За branou».
1972

А. Чехов.
«Иванов».
Театр «За брапоу».
1970



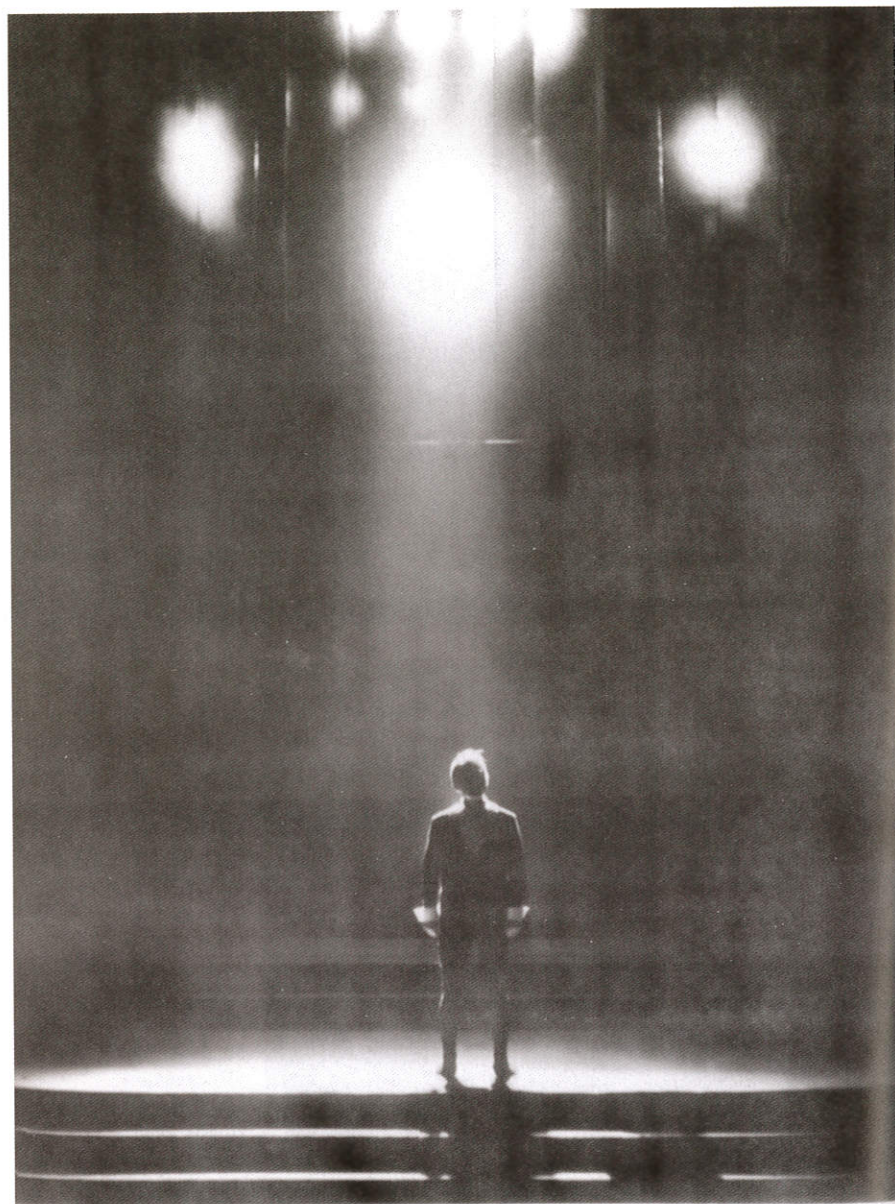
М. Горький. «Последние».
Национальный театр Праги.
1966

М. Горький.
«Последние».
Национальный театр
Праги. 1966



М. Горький.
«Последние».
Национальный театр
Праги. 1966

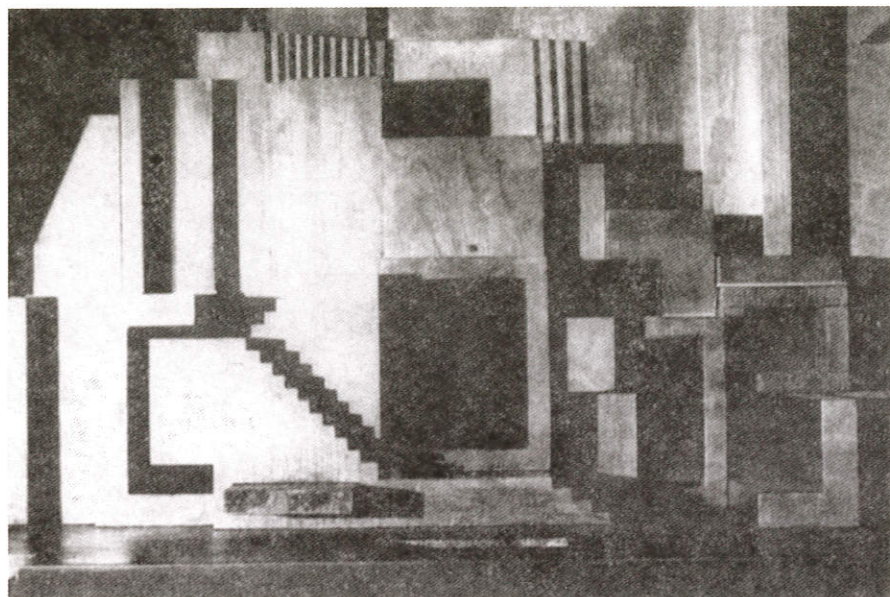
У. Шекспир. «Гамлет».
Национальный
театр Праги.
1959



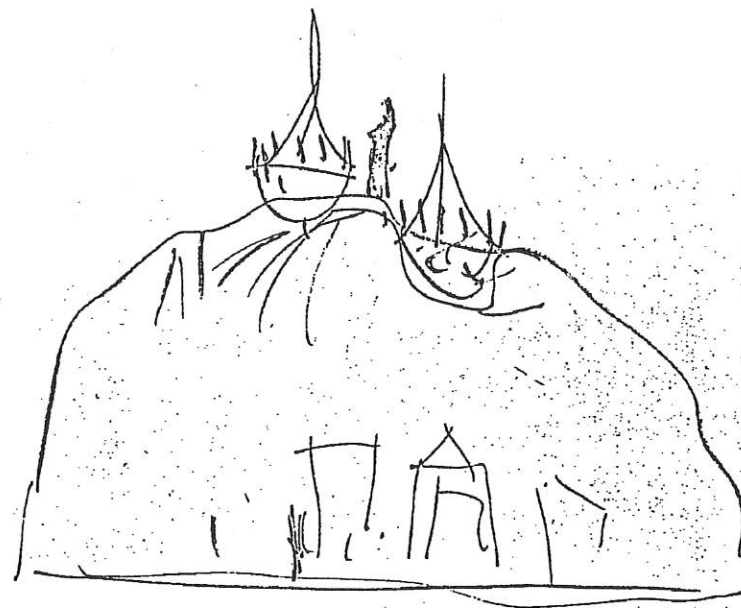
У. Шекспир. «Гамлет».
Национальный
театр Праги.
1959



У. Шекспир. «Гамлет».
Национальный
театр Бельгии.
Брюссель. 1965



ми, лестницами и книгами, книгами повсюду. Две двери — одна справа, другая слева, и три окна, снабженные ставнями и закрытые шторами. Повсюду книги, книги и еще раз книги, как в любой библиотеке. Однако это не была публичная библиотека, но личная библиотека Гете, его кабинет. В кабинете стояли также шкаф для пальто, шляпы и личных вещей и стол, за которым он работал.



Эскиз к "Мертвым душам".

Радок и я в то время придерживались мнения, что "Фауст" — это произведение, принадлежащее скорее хорошей литературе, чем театру, и поэтому мы хотели поставить его по-новому. Итак, мы думали о Мефистофеле и Вагнере как об одном персонаже. Проблема заключалась в том, чтобы мгновенно трансформировать их из одного в другого. У меня в голове уже созрело решение, и я его продемонстрировал режиссеру на одной, можно сказать, "закрытой" репетиции: Радок, как Гете, сидел за рабочим столом, а я сыграл ему дьявола и Вагнера. Когда Радок-Гете-Фауст позвонил в колокольчик, чтобы ему помогли собраться к выходу из дома, я — Вагнер-Мефисто — вошел в боковую

дверь и направился к шкафу (но как призрак, потому что мои шаги были не слышны) и открыл его: шкаф был пуст, в нем не было ни шляпы, ни пальто, ни трости, ни чего-либо другого. Я быстро закрыл створки и отошел на пару шагов, и на этот раз шаги были слышны в тишине. Я подошел снова к шкафу (и шаги мои были слышны), открыл шкаф, но сейчас внутри него уже были нужные вещи. Я взял их и предложил Гете (мои шаги слышны), помог ему одеться и он ушел (его шаги также были ясно слышны). Я следил за ним взглядом и потом вышел в противоположную дверь, не производя даже минимального шума.

Речь шла об очень простом приеме, о мотиве, который мы могли провести через весь спектакль. Например даже храм, в который входит Маргарита, зритель должен был представить, имея перед глазами все тот же кабинет Гете. Но шаги Маргариты звучали так, как будто она шла по мраморному полу храма. Сценографически такой результат мог быть достигнут, благодаря тому, что на планшете сцены были проложены различные "маршруты" с разными "звучаниями".

В сцене "Вальпургиевой ночи" неожиданно разразилась буря со вспышками и молниями, окна кабинета распахивались, занавески отбрасывались ветром, и бумаги со стола начинали кружиться по комнате, как хищные птицы, а через открытые окна появлялись ведьмы. За окнами были размещены наклонные спускающиеся помосты: когда ветер распахивал окна и занавески начинали улетать, ведьмы сбегали вниз и, достигнув подоконника, сразу бросались в комнату.

В конце сцены ведьмы исчезали, и все снова входило в нормальное русло, потому что одновременно стихал ветер, окна закрывались, будучи снабженными уже другими занавесками, и все приобретало первоначальный вид.

"ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ" РИЧАРДА ШЕРИДАНА

Вы знаете, что сложнее всего осуществить в сценографии? Интерьер. Все думают, что это самое легкое: достаточно расположить три стены, потолок, пол — и готово. И, естественно, варьировать стиль — это может быть барокко, рококо, ампи... — или же покрасить стены в одном случае в красный цвет, в другом — в синий и т. д.

Одно время так и делали: заказывали интерьер-обстановку у специализирующейся на этом фирмы. Декорации такого рода не нуждаются

ся во вмешательстве сценографа. Но это не драматическое пространство. Это декорация комнаты. Настоящий же интерьер — вещь более сложная.

Возьмем, например, "Школу злословия" Ричарда Шеридана, известный текст — пьеса с различными интерьерами, богато обставленными салонами, где встречается высшее общество и где всегда обсуждают тех, кто в данный момент отсутствует: классическая игра в шлетни.

Речь идет о пьесе, в которой все зависит от быстро сменяющихся диалогов и в которой все должно функционировать безупречно, как часы. Нельзя прерывать действие и заставлять актеров и публику ждать перемены одного интерьера на другой, нельзя допускать "мертвого времени", все предметы обстановки должны появляться на сцене без всякой задержки.

Нужно найти решение, которое удовлетворяло бы всем этим требованиям.

Для пьесы подобного типа как раз важнее всего интерьер. Сцена должна представлять собой помещение с тремя входами: для эпохи, в которой разворачивается действие, обязательно наличие окна, двух дверей, которые выходили бы в смежные комнаты, одна напротив другой, одна справа, другая слева, и третья дверь, которая ведет в коридор. И я нахожу все это замечательным, пусть немного банальным, но интересным со сценографической точки зрения.

Конечно, можно сделать только две двери, или же просто использовать горизонт. Иногда самым выразительным кажется плафон, или только мебель, или же плафон, с которого свисает зажженная люстра, можно задействовать особый пол и необычные предметы мебели. Подобные решения принимались тысячу раз.

А можно поступить так, как сделал я в 1972 году с режиссером Мирославом Махачеком в постановке Театра им. Тыла в Праге — на одной из площадок Национального театра. Я отобрал следующие элементы для создания интерьера: плафон с розеткой и люстрой, боковые стены, задняя стена, двери или, точнее, дверные рамы.

Место действия — богатое английское жилище. Я решил поэтому, что одна комната должна быть розовой, другая бежевой, третью можно декорировать изображениями сцен охоты и т. д. — я не пренебрег ни одной банальностью. Но реально я сделал только одну комнату, надеясь быстро трансформировать ее рядом последовательных метаморфоз.

Эти превращения осуществлялись только за счет видоизменений стен и плафона, а для планшета сцены были использованы покрытия для пола, которые не менялись в течение всего спектакля.

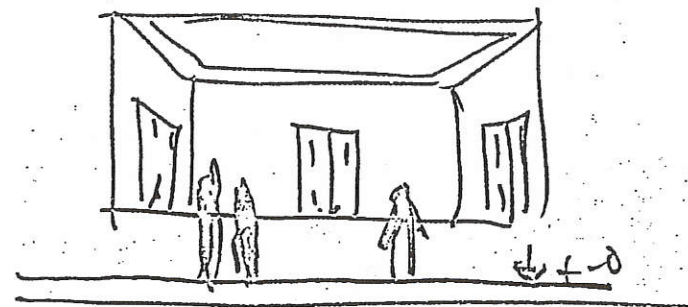
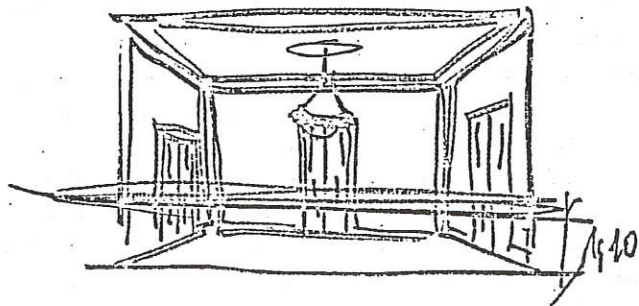
Как преобразовывались стены?

Я сконструировал только каркас стены и двери, на который был натянут экран для проекций сзади, чтобы одна комната быстро превращалась в другую. Чтобы добиться подобной перемены, в обычном театре достаточно четырех проекционных аппаратов по 2000 ватт, и если на каркас стены мы натягиваем проекционный экран абсолютно черного цвета, то он не будет поглощать никакого "паразитического света" от актеров, потому что он подобен экрану телевизора и превосходно подходит для цветных проекций. Но направляемых именно сзади, а не спереди.

Остается, однако, еще решить, как менять мебель. Для этого я устанавливаю на сцене конструкцию комнаты, приподнимая ее над полом приблизительно на 10 см. в высоту, то есть как бы подвешиваю ее "в воздухе", тогда я могу подготавливать предметы обстановки, которые мне необходимы, и, вращая сцену, вводить их на сцену в нужный момент.

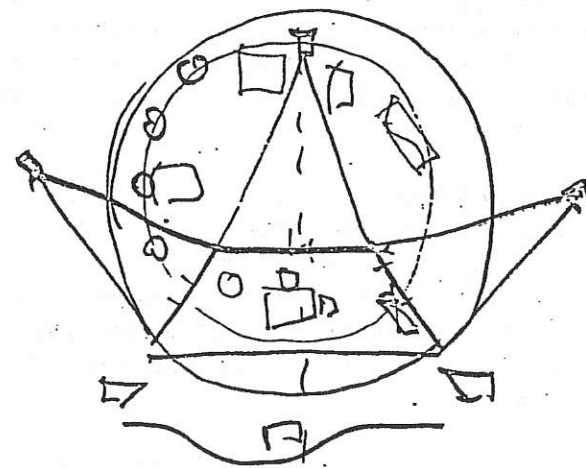
Но как? Как заставить мебель проникать сквозь стены? Можно, конечно, расположить все предметы мебели по кривой линии таким образом, чтобы при вращении сценического круга они проходили через двери, но тогда все предметы окажутся расположенными один за другим.

Максимальная высота мебели для интерьера пьесы подобного жанра — 1м. 10 см., потому что речь идет о стульях, диванах, секретерах, подставках под китайский фарфор, статуэтках и т. д.



Итак, я решил приподнять стены всей комнаты на 1м. 10 см. в высоту; это ничуть не изменило впечатления от интерьера, за исключением того, что когда кто-нибудь принимался подслушивать за дверью, были видны его ноги.

Но это как раз в духе сценографии комического текста.



Если кто-нибудь открывает дверь, то он может сделать это только наполовину. Но нам и не нужна была настежь открытая дверь.

И предметы мебели, сгруппированные согласно требованиям спектакля, появляются в нужном месте в нужный момент, одновременно меняются цвет стен и, таким образом, изменяется и облик всей комнаты.

Итак, интерьер "подвешен" в воздухе. Но это создает определенную техническую проблему: актерам необходимо свободно передвигаться, открывать двери, и при этом вся структура остается неподвижной, стабильной.

Поэтому возникла необходимость закрепить ее с помощью грузов.

Двери должны были совсем легко открываться, а не так, как это часто случается в театре: только когда актер ударяет по ней из всех сил. В данном случае речь шла об английской пьесе, персонажи которой проявляют галантность в каждом движении.

С визуальной точки зрения выбранное мною сценографическое решение прекрасно работало и, более того, выглядело очень зрелищно. Все перемены декораций происходили на виду, как я и задумывал с самого начала. Я питаю своего рода отвращение к занавесу и использую его, если только это необходимо для драматургии пьесы.

Вопрос: *Предметы, которые подготавливаются для перемены декорации, видны зрителю?*

Это зависит от освещения. Они не освещаются и, следовательно, не видны. Кроме того, с помощью света можно создать дымку или туман и все закрыть. При небольшом контурном свете исчезает все. К тому же в глубине был натянут черный горизонт.

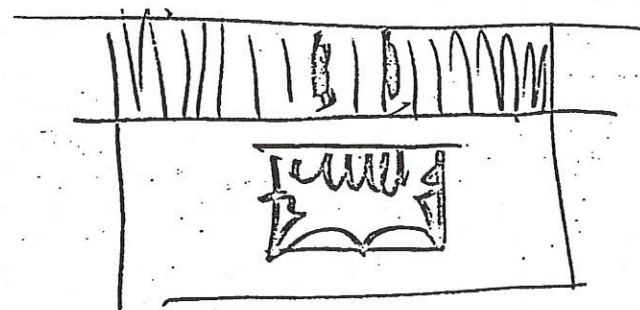
Вопрос: *Для решений подобного типа нужно иметь за задником достаточное пространство, чтобы разместить там проекционные аппараты, а это бывает редко.*

Для спектакля такого рода достаточно иметь глубину в шесть метров. А если воспользоваться одним или двумя зеркалами, их отражающими возможностями для проекций, хватит и трех метров.

БЕРТОЛЬД БРЕХТ И "ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА"

"Трехгрошовую оперу" всегда очень сложно ставить, хотя я видел и хорошие постановки — достаточно вспомнить Стрелера. Я был хорошо знаком с Брехтом: между Прагой и Берлином — небольшое расстояние, и мы встречались много раз, всегда подолгу разговаривая. Но мы никогда не работали вместе. И знаете почему? Потому что в неко-

тором смысле, как и Шеридан, "Трехгрошовая опера" — это спектакль, уже решенный со сценографической точки зрения.



Более или менее известны все требуемые сценические элементы: занавес 3-х метровой высоты, перед которым поют зонги; плакаты; оркестр, расположенный на возвышении и видимый в глубине сцены; за занавесом готовится следующая сцена (оркестр же всегда остается на своем месте), занавес открывается и действие возобновляется. И все идет без остановок. Это гениальная идея.

Поэтому каждый раз, когда мне предлагали сделать сценографию к "Трехгрошовой опере", я отказывался. После смерти Брехта первый раз я получил предложение в 1968 году от театра "Каммершпили" в Монако работать вместе с чешским режиссером Яном Гроссманом и потом снова в 1972 году от Гарри Буквица и театра "Шаупшильхауз" в Цюрихе — театра, в котором пьесы Брехта всегда были в репертуаре. И я снова отказался. К этому времени я уже поставил "Мамашу Кураж" в 1970 году, но в Праге, где не существовала брехтовская традиция, и я был волен делать все то, что считал наиболее правильным. В Цюрихе, напротив, существовала основательная традиция, и я знал, что мой подход вызовет скандал. Но Буквиц настоял, и я дал согласие.

Всегда, когда вы ищите новое сценографическое решение, вы должны обдумать все, что было сделано до этого.

После того, как я завершил анализ пьесы, я пришел к заключению: нет ничего хорошего в том, что дирижер постоянно обращен к актерам спиной. Конечно, оркестр, находящийся в глубине сцены, на возвышении, — своеобразное сценографическое решение, но для певцов удобнее следить за знаками дирижера, который находится перед ними.

Поэтому я решил вновь открыть оркестровую яму. Кроме того, я пришел к выводу, что, как бы то ни было, мне нужен просцениум и занавес или что-то, что мне позволило бы готовить следующую сцену, избегая перерыва в действии. Брехт был проницательным театральным человеком, и он знал, что зонги необходимы для перемены декораций, и этим определялась их длительность.

С точки зрения технических решений произведения другого великого человека театра, Рихарда Вагнера, напротив, не представляли подобных возможностей. В его произведениях какая-нибудь любовная сцена длится до 20 минут, так что зрителю может показаться, что по законам театра за этот промежуток времени герои могли бы уже произвестить на свет троих детей. А сцене с драконом он отводит, напротив, минимальное время, вероятно, не видя реальной возможности представить этот образ.

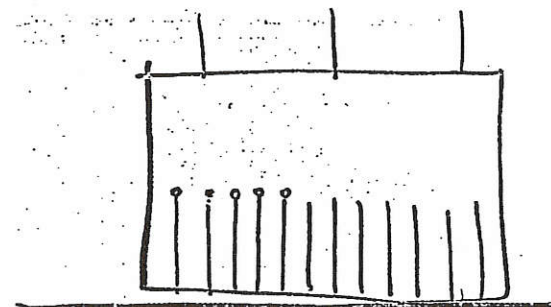
Для выбора занавеса я рассмотрел все известные его типы: греческий занавес, немецкий, вагнеровский, французский, итальянский... Я думал также о световом занавесе, который, однако, не применим к театру Брехта: он рассчитан на слишком утонченного зрителя и уничтожает в пьесе привкус кабаре.

Тогда я решил, что подойдет занавес, который целиком закрывал бы портал сцены и на который проецировались бы изображения, чтобы создать атмосферу, подходящую для зонгов. Наличие занавеса не помешало мне, однако, использовать и задник, предназначая его также для проекций, но направляемых сзади. Но я подумал: зачем устанавливать два разных экрана? Достаточно одного занавеса, закрепленного просто таким образом, чтобы он двигался как маятник, перемещаясь из позиции А в позицию Б и становясь то занавесом, то задником.

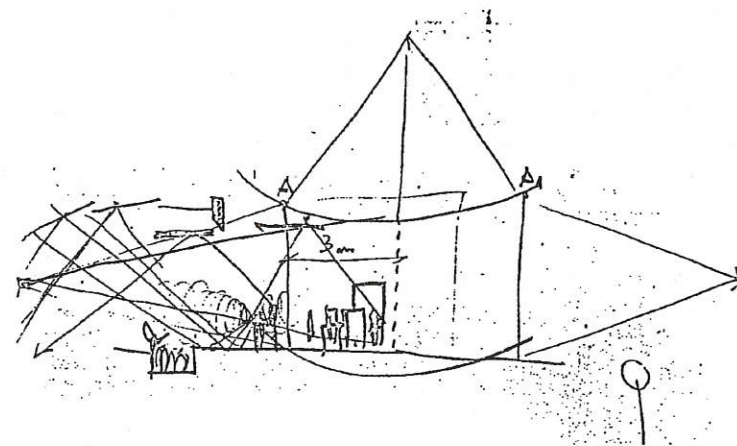
Наиболее подходящим мне показался английский занавес типа "harches", черный ПВХ (поливинилхлорид), который в состоянии принимать проекции на обе свои стороны: проекции для зонгов шли бы из зала, а когда занавес становился задником для декораций, проекции направлялись бы сзади. Итак, я решил проблему с проекциями. Но оставалась еще проблемы перехода от сцены к сцене, от одной декорации к другой. Как можно было осуществить появление в нужный момент новых декораций?

Я нашел простое решение — разрезал на полосы нижнюю часть занавеса: примерно на 3 м. снизу, обращая внимание на то, чтобы сна-

чала сделать точные отверстия и потом от них вертикальные разрезы — бахромю, чтобы избежать разрывов материала.



Когда в конце зонга занавес двигался к задней части сцены, происходило наложение проекции из зала и проекции сзади. При таком напыле одной проекции на другую изображение на занавесе постепенно трансформировалось от того образа, который предназначался для зонга, к новому образу, который требовался для следующей сцены. Тем временем занавес, перемещаясь вглубь сцены, становился задником для новой декорации.



Зрители не понимали, как это происходит, и неожиданно обнаруживали актеров в новой обстановке. И знаете почему? Занавес "harches"

ches" имеет особые свойства. При смещении он очень быстро возвращается в первоначальное положение, так как снабжен механической памятью. Поэтому при движении занавеса сценические предметы и актеры "проходили" сквозь бахрому ПВХ, которая сразу смыкалась за ними. Кроме того, человеческий глаз отчетливо воспринимает движение горизонтальное, с одной стороны сцены на другую, но не столь же отчетливо движение вдоль продольной оси, от проспектива вглубь сцены и наоборот. Вообще мои театральные эффекты основываются также и на знаниях об особенностях восприятия: я могу сделать так, что человек будет "гореть" на сцене в погребальном костре, и в глазах зрителей это будет самый настоящий огонь.

Лекция 3

В ПОИСКАХ ОСНОВ СЦЕНОГРАФИИ

В прежние годы какими средствами мы располагали? Средствами живописи, скульптуры, архитектуры... Но я не считал, что они достаточны, потому что как бы то ни было речь всегда шла о выразительных средствах, "позаимствованных" у художников, скульпторов и архитекторов. Я же хотел найти что-то, характерное именно для нашей работы; так как театральное пространство имеет свои собственные законы и свою философию.

Мои первые работы как профессионала я осуществил в Праге, для Театра им. 5 мая. Мы, молодое поколение, добились после войны от правительства передачи этого театра в наше собственное управление. В это время мне было 25 лет, и я считался главным художником театра, а все мои коллеги, режиссеры и дирижеры, были моими сверстниками. Мы возглавляли театр два года, потом он слился с Национальным театром Праги, и мы вынуждены были из него уйти, так как считались слишком "авангардными".

Одно из первых произведений, которое я осуществил сразу после войны, были "Сказки Гофмана" Жака Оффенбаха, с режиссером Альфредом Радоком. Фоном спектакля я сделал нормальный расписанный задник, представляющий Венецию. Но в ходе спектакля пришлось прибегнуть и к отснятому на пленке материалу.

В те годы я продолжал исследования возможностей взаимопроникновения кино и театра, чем я занимался вплоть до 1948 года. За год до этого, в 1947 году, я принимал участие в другой работе над "Сказками Гофмана", в Государственном театре Остравы с режиссером Богумилом Грдличкой. Мне часто случается работать над одним и тем же произведением, но я каждый раз делаю его по-новому.

Я работал над "Сказками Гофмана" по крайней мере 7 раз, потому что это произведение, которое я очень люблю и которое предоставляет возможность использовать для сценографии фантастические и даже магические приемы. В редакции 1963 года с режиссером Вацлавом Капликом, в "Латерна магике", основополагающая идея была той же, что сделала знаменитой программу "Латерна магии" на Всемирной выставке в Брюсселе еще в 1958 году, а именно идея нерасторжимого объединения действий актеров на сцене с кинематографическими проекциями, снятыми с теми же самыми актерами, — так, чтобы создать подлинную внутреннюю связь между двумя структурообразующими линиями спектакля. Для этой постановки я решил установить декорации в киностудии Праги.

Передо мной стояла задача представить Венецию, с водой, гондолами и все в большом масштабе: студия имела размеры 60x80 м. Но главное, что мне было необходимо, — создать поэтическую сценографию. Ясно, что в обычном театре нет возможности работать с таким широким спектром средств, однако все равно стоит коснуться некоторых особенностей этой постановки: они указывают возможный путь, по которому идут к сценографическому решению.

Я заставил закрыть все двери и отверстия и наполнить студию водой, высотой до 1 м., для чего необходимо было укрепить наружные стены. С этой целью я расписал и покрыл лаком около 60 изображений разных видов каналов, вставил их в позолоченные рамы и расположил в качестве задников и кулис прямо в воде.

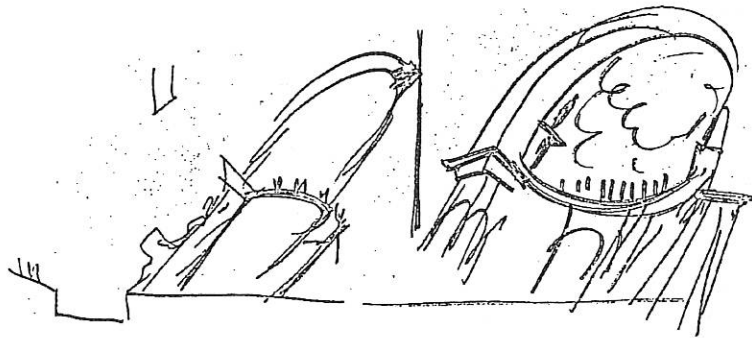
Я добился таким образом необычайной поэтичности всей картины. Но в воде были не только виды Венеции, а также гондолы и двери, которые неожиданно открывались, чтобы пропустить гондолы. Они визуально отражались в зеркалах, обрамленных позолотой, вместе с водой, создавая настоящий лабиринт; тут же такие типичные приметы Венеции, как столбы, укрепленные на дне каналов, на которые привязывают гондолы. В результате возникла необычная магия города, частично перенесенная в фильм: в конце него доктор Дашертутто двигал-

ся в карете XIX века, которая выглядела как сверкающий черный куб с зеркальными поверхностями. Таинственная повозка, способная передвигаться без лошадей, останавливалась; Дашпертутто выходил и шагал по воде, пока неожиданно для всех не "материализовывался", исчезая из фильма и появляясь во плоти на сцене.

С режиссером Карелом Ерником в 1947 году я осуществил "Тоску" в пластической, трехмерной сценографии, сделанной очень просто, из возведенных архитектором стен и расписанных задников, которые продолжали трехмерные формы и мотивы. Это, впрочем, принцип барокко. В Праге у нас есть Сан Николо, барочная церковь, которую я нахожу поразительной, потому что ее интерьер дает почувствовать всю неотвратимость судьбы, возникает ощущение, что все может случиться. И я подумал, что это вполне применимо и к Пуччини.

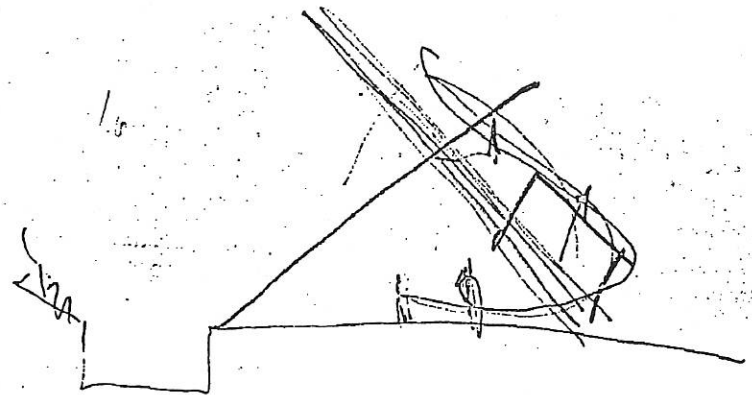
Итак, я спроектировал интерьер церкви, чья монументальность помогала бы осознать адекватно драму Тоски: я сделал с этой целью наклон стен от просцениума в глубину сцены под углом 45° во весь объем порталной арки сцены, а также архитектурное сооружение с алтарем и колоннами, тоже наклоненное, которое устремлялось в небо и завершалось трехмерной аркой и галереей, где расположился хор мальчиков. В проеме арки я повесил задник, на котором был целиком написан купол.

В сущности мы не сделали ничего особенного, просто продолжили живопись там, где заканчивались архитектурные, пластические элементы. Мы исходили из идеи, что живопись — четвертое измерение сценической архитектуры.



Вся первая картина должна была монтироваться в течение двух часов до начала спектакля, а для смены декораций имелось в распоряжении всего 20 минут антракта.

Во второй картине, как и в предыдущей, стены были наклонены на 45° , но на этот раз в сторону публики. Верхняя галерея продолжала оставаться проходимой, а двери, которые открывались на сцене, могли приводиться в действие, несмотря на наклон, открываться назад и вверх. Так должно было возникнуть ощущение чего-то удушающего, нависшего, похожего на тюрьму — ощущение, родившееся из всей психоластики пространства.



В третьей картине, которая воспроизводила внешнюю перспективу Кастела Сант Анжело, сохранялся также наклон в 45° , диагонально, к задней части сцены.

"Риголетто" было поставлено Альфредом Радоком и мною еще в 1947 году, и мы намеревались показать театр целиком, с четырех сторон, чтобы это позволило публике увидеть непосредственную сценическую работу, "нравы и обычаи" театральной жизни, воспроизводя одновременно и то, что обычно видит публика, и то, что скрыто от нее за кулисами во время представления. Я построил на сцене театрик, связал сцену с ложами и разместил на ней некоторое число зрителей. Театр-декорация был установлен на вращающемся круте, и я его полностью сам расписал.

Спектакль задумывался таким образом, чтобы в то время, как Риголетто поет, можно было видеть за кулисами гардеробщицу, поглощенную вязанием. Или же создавались другие ситуации: актеры ожидали балерин за кулисами, чтобы назначить свидание, или наблюдали, как они готовятся к выходу на сцену. Какая-нибудь из хористок восторженно слушает арию Риголетто, а он повернулся к балеринам и поет только для них. Это была новая точка зрения для зрителя, и в некотором смысле здесь приоткрывалась нравственная сторона театра.

Для всех таких действий мы должны были написать сценарий, отнюдь не простой. И результатом стал режиссерский шедевр Радока, по тем временам, настоящее чудо.

Не считая молодежи, публика, однако, не проявила к нему благосклонности.

Но мы ставили спектакль как раз для молодежи, поэтому нас такой прием не огорчил: в некотором смысле мы это предвидели. Театр был заполнен 80 вечеров. В основном молодыми людьми. Традиционная публика осталась недовольна, она хотела видеть "Риголетто" таким, каким его ставили всегда. Если ходишь в театр один раз в 10 лет, хочется воскресить в памяти то, что уже видел: это дань традиции.

Я, однако, всегда борюсь с традицией. Я хочу быть актуальным и установить контакт с современными людьми.

Нечто аналогичное произошло и с "Проданной невестой" Бедржиха Сметаны в Нью-Йорке. "Проданная невеста" — это для нас "национальная опера" и считается, что ее можно ставить только в традиционном духе. Я ее ставил четыре раза в Праге, стремясь сделать ее каждый раз актуальным произведением, но результаты всегда оказывались катастрофическими. Я хотел, чтобы люди вдруг начали смеяться и "Проданная невеста" стала действительно комической оперой. В 1978 году я был приглашен в "Метрополитен-оперу" Нью-Йорка, чтобы сделать там ее сценографию вместе с таким чудесным режиссером, как Джон Декстер. И я решил, что наконец-то представился случай для нового прочтения оперы, почти неизвестной широкой американской публике. Возник замысел создания действительно современной комической оперы.

Но билеты на премьеру были раскуплены эмигрантами, которые живут в Америке уже 30-40 лет и которые, страдая ностальгией, пришли на ту "Проданную невесту", какую видели в дни своей молодости в Праге. Излишне говорить, что премьеру провалилась.

Когда, однако, через пару дней начала собираться нормальная нью-йоркская публика, ее реакция была в высшей степени положительной — особенно реакция молодежи, которая много смеялась во время спектакля.

Еще в 1947 году в Театре им. 5 мая я осуществил с режиссером Вацлавом Капликом мою первую кинетическую сценографию. Речь идет об "Обручении в монастыре" Сергея Прокофьева. Спектакль шел на открытой сцене, без занавеса, и это помогло мне найти новые решения, в том числе с точки зрения светотехники. Сцена видоизменилась благодаря основательным и очень красочным конструкциям, установленным на семи передвижных платформах, которые приводили в движение невидимые машинисты, располагавшиеся внутри них. Поверхностная структура кулис была обработана таким образом, чтобы добиться нужных результатов с точки зрения освещения: хотя я использовал исключительно белый свет, но когда сцена освещалась справа, кулисы приобретали желтый цвет, когда слева — синий.

Сценические передвижения были очень усложнены и их необходимо было обозначить на сценической площадке. Для этого, используя разные цвета, я начертил на покрытии планшета сцены основные планы перемещений: первая позиция обозначалась красным цветом, вторая — желтым и т. д., так что образовывался интересный цветной ковер.

В "Ревизоре" Гоголя, поставленном Индржихом Гонзлом в 1948 году в Национальном театре Праги (тогда я работал еще для Театра им. 5 мая, но уже готовилось его слияние с Национальным театром, так что я был приглашен для работы над этим спектаклем) сценография выстраивалась из других элементов: мебель, башни с позолоченным декором, предметы реквизита, живые животные — гуси, кролики, и т. д. — в соответствии со словами Гоголя, сказавшего, что он хотел показать в пьесе все пороки России того времени.

Актеры появлялись на сцене не только через двери, но и через зазоры между деталями оформления и даже через щели между полосками отклеившихся обоев, как тараканы. Замысел состоял в том, что выстроенная декорация, имевшая подчеркнуто величественный вид — помпезная Русь, Россия царей, с башнями под золотыми куполами и все такое прочее — на самом деле представляла собой страну "потемкинских деревень".

Потемкин — один из могущественных политических деятелей царских времен, которому была поручена колонизация новых террито-

рий и возведение там деревень. И вот, завершив свою деятельность, он привез царицу показать свою работу, однако демонстрировал ее только из кареты, с определенной дистанции. В действительности фасады этих деревень были бутафорскими, за ними — пустота, а сами деревни представляли собой как бы одну огромную театральную сцену.

Я сделал декорации, установив их на вертящемся круге: за ними виднелись только служебные надписи. Короче — это была сценография в духе "потемкинских деревень", что становилось особенно очевидным для публики, когда во втором акте круг поворачивался.

Лекция 4

СЦЕНОГРАФИЯ И КИНЕТИКА

Мои опыты кинетики в сценографии были рождены наблюдением, что все в жизни пребывает в движении: каждую секунду, каждую десятую долю секунды все меняется вокруг нас. И в театре я хотел идти в ногу с движением драматического времени, улавливать каждый его момент и дать актерам возможность попадать из одной обстановки в другую без какого-либо перерыва, в соответствии с развитием драматургического действия. Я хотел создать драматическое пространство, а не только обстановку действия, так чтобы вместе с движением спектакля менялась сценография, эпизод за эпизодом, предоставляя актерам подходящее пространство для маневра и необходимые сценические детали.

Естественно, когда вы принимаетесь за что-то новое, вы должны заняться исследовательской работой в этой области, только тогда, как результат ваших изысканий, родится также и новая эстетика. Нельзя думать, что все сразу с самого начала будет гладко. К примеру, когда я начинал, кинетика была совсем новым явлением, и я допустил много ошибок. Но сегодня я знаю со всей определенностью, какие реальные возможности она может предложить.

Движения по сцене при кинетической сценографии просчитываются и обдумываются таким образом, чтобы элементы оформления двигались вместе с актерами или, в частности, чтобы во время их приходов и уходов со сцены две картины наплывали одна на другую, как это происходит при кинематографическом монтаже. В то время я даже снимал маленькие сюжеты, используя их как модели, чтобы убедить режиссеров, как важно создавать эти наплывы или монтаж.

Можно даже рассматривать кинетическую сценографию как своего рода хореографию всей сцены, всеобщее движение, в котором не различаются отдельные моменты, а воспринимается единое целое. Причем нельзя, естественно, забывать и о свете, добиваясь того, чтобы он участвовал в драматическом действии.

Остановимся на некоторых примерах.

Милан Кундера — автор, хорошо известный сейчас на Западе, входивший в состав нашего коллектива, написал прекрасную пьесу "Владельцы ключей", для которой требовалось оформление всего двух интерьеров и внешнего фона, на котором исполнялась пьеса.

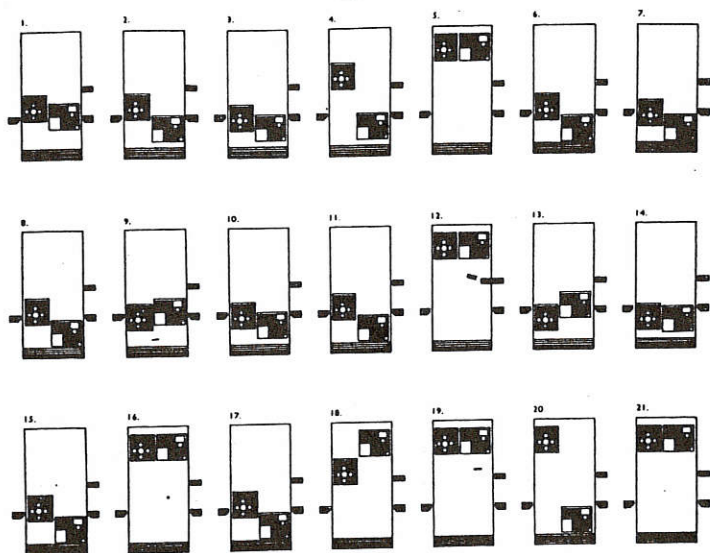
В постановке, которую мы сделали в 1962 году в Национальном театре — Театре им. Тыла в Праге с режиссером Отомаром Крейчей (тогда он был художественным руководителем драматической труппы в Национальном театре, который под его руководством пережил свой лучший послевоенный период), я нашел сценическое решение комедии, создав поверхность, наклоненную на 10° и покрытую черным войлоком: на ней расположил две фуры, которые двигались по колеем, вперед и назад, вместе и порознь, создавая возможности для различных композиций. Две фуры соответствовали двум интерьерам, каждый из которых был обозначен только задними стенами. В каждом из них разворачивался диалог: в одном — между отцом и матерью, в другом — между дочерью и зятем. И зрители слышали два диалога, независимые друг от друга, но звучащие одновременно. Вместе они складывались в третий диалог, своего рода сверх-диалог между двумя диалогами.

Одна из комнат была заполнена часами, потому что его владелец был коллекционером: характеристика очень простая и яркая. Она свидетельствовала о характере этого человека.

В другой комнате находился зять главного героя, и на ее стене выделялись архитектурные эскизы и проекты.

Кроме того в пьесе предполагался еще и второй план: на сцене должны были материализовываться воспоминания и надежды героев. Для этого требовалось единое и свободное пространство и визуальная перспектива, то есть мне необходимо было освободить сцену, не прерывая действия. Возможность такую я нашел: фуры одновременно уходили назад, в глубину сцены. При их движении должно было возникнуть впечатление, что они уходят далеко, как поезд, превращающийся в маленькую точку на горизонте. Сцена, однако, не имела большой

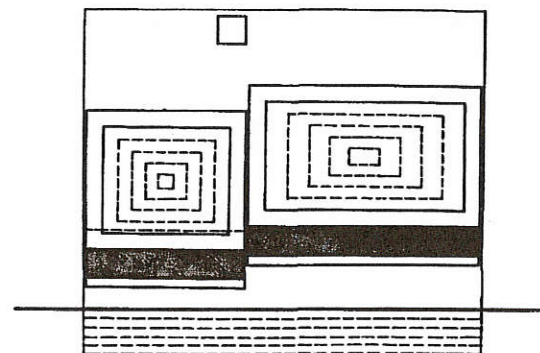
глубины. Как найти решение? С оптической точки зрения покрытие полов и скромная меблировка не представляли никакой проблемы, но задние стены интерьеров были очень заметны. Я создал поэтому специальный "занавес", который закрывался постепенно, синхронно с движением фур, так чтобы последовательно уменьшить периметр этих задних стен: они закрывались одновременно слева, справа, сверху и снизу к центру, уменьшаясь, вплоть до сжатия в одну точку и быстро удаляясь на глазах зрителей.



"Владельцы ключей". Сценическое устройство в разных позициях.

Итак, я отвел платформы в самый конец сцены, но этого было еще недостаточно, потому что я хотел, чтобы новое создаваемое пространство характеризовалось бы особой атмосферой, в одно и то же время реальной и нереальной, которую можно было сформировать только с помощью освещения.

Для этого я установил на задней стороне сценической арки около 200 осветительных приборов низкого напряжения, а на задней стене сцены зеркало 80х80 см.; так как партер был погружен в темноту, зеркало не отражало ничего, оно словно бы и не существовало вовсе, хотя и находилось на сцене с самого начала.



"Владельцы ключей". Проект занавеса.

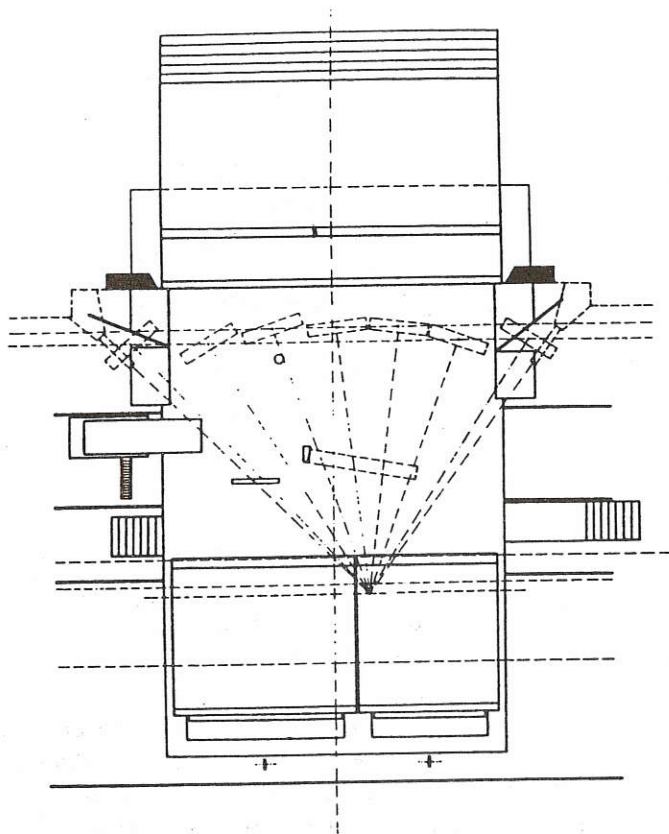
Итак, я направил все осветительные приборы прямо в центр зеркала, расположенного на высоте в глубине сцены. Лучи, исходящие со стороны порталной арки, отражались от зеркала под таким углом преломления, что снова падали на противоположную сторону порталного отверстия.

В свою очередь приборы, расположенные на стороне, которой достигали световые пучки от первых осветительных приборов, также отражались в зеркале и также направляли свои лучи к противоположной стороне сценической арки, усиливая общий эффект. Возникало клинообразное пространство на сцене, ограниченное световыми стенами, пирамида, чье основание соотносилось с порталной аркой, а вершина с центром зеркала, подвешенного в глубине сцены.

Чтобы обеспечить освещение нужных сторон на порталной арке, мне нужен был когерентный свет с параллельными пучками, с предельно уменьшенным угловым отверстием. Наиболее когерентный свет — у лазера, но в то время его не было у нас в распоряжении и потому я должен был искать иное решение. Тогда мы использовали ксеноновые лампы и обработали свет посредством системы линз, подготовленной моим ассистентом Мирославом Пфлугом.

В результате мы получили световые приборы, которые несли сильно нацеленные пучки.

Эффект превзошел все ожидания, потому что все было выполнено профессионально. Кроме того, используя проекторы, установлен-



Общий проект "Владелец ключей".

ные на верхней стороне порталной арки сцены, мы могли создавать — как например, в начале спектакля — световой занавес, он отражался под таким углом в зеркале, расположенном на планшете сцены вдоль линии порталной арки, что возникала настоящая световая стена.

"Ромео и Джульетта" предусматривает до 20 смен декораций, и все они необходимы. Если я выбираю традиционную сценографию и отвожу всего по минуте на каждую смену декораций, мне потребуется как минимум 20 минут.

Сценография, которую я сделал в Национальном театре Праги в 1963 году с режиссером Отмаром Крейчей, потребовала на все про все только 4,5 минуты.

Речь не шла о сложных сценографических перемещениях. Единственное, что хотели выразить режиссер и я, — это дух эпохи Возрождения. Никаких лишних деталей, только простые формы, которые, комбинируясь между собой, создавали драматическое пространство.

Например, сцена на балконе была решена сценографически только с помощью лоджии, подвешенной вдоль сценического пространства и способной перемещаться к просцениуму и поверх оркестра и публики.

Ромео стоял на платформе, которая поднималась над сценой, и разговаривал с Джульеттой, находящейся на лоджии. Дистанция между ними была такая большая, что Ромео, помимо слов и голоса, должен был прибегать к помощи жестикуляции. Чтобы добраться до Джульетты на лоджии (а в то время посетить девушку в ее спальне было не такой простой задачей) у него не было в распоряжении лестницы, и потому он должен был забросить туда веревку, чтобы по ней вскарабкаться.

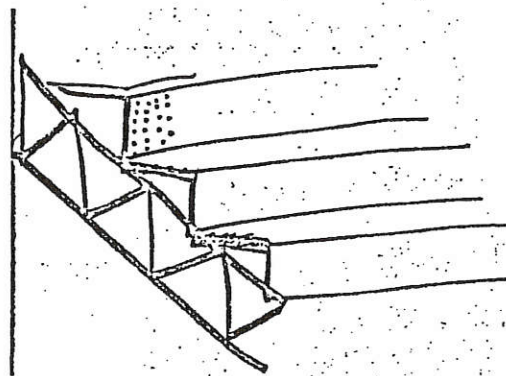
Крейча и я стремились показать эту известнейшую любовную историю двух молодых людей, погружая ее в дух времени, к которому отнес действие автор. И это нам удалось. Спектакль прошел 80 раз при полном аншлаге.

Основными элементами сценического устройства были, помимо лоджии, три платформы, способные выполнять каждый раз разные функции: первая платформа могла становится скамейкой, стенкой или высокой стеной; вторая — представлять площадь или же площадку над сценой на высоте до 3-х м., или же служить интерьером, когда она опускалась; третья платформа могла быть фонтаном, ложем Ромео и Джульетты и их катафалком, который опускался под сцену вместе с двумя молодыми любовниками. При ограниченном числе сценических деталей и передвижений, в целом, во время развития действия происходила метаморфоза всего сценического пространства.

С формальной точки зрения нет смысла производить слишком много трансформаций, потому что актеры могут обыграть любую сценографическую конструкцию и создать у публики впечатление, что перед ней ложе или катафалк или фонтан. И я доверяю такой способности актеров, если они, конечно, хорошие актеры.

Как "Ромео и Джульетта", так и "Царь Эдип" Софокла, который я осуществил в 1963 году для режиссуры Мирослава Махачека в Театре им. Сметаны, входившем в Национальный театр Праги, требовал только два часа для монтажа декораций и столько же для демонтажа. Сценическое устройство состояло из одной лестницы, которая поднималась из оркестровой ямы на высоту до 15 м., поддерживаемая структурой металлических брусков.

Лестница занимала всю ширину порталной арки и расширялась потом на сцене еще на 15 м. Я распорядился сделать сотни очень легких ступенек, так чтобы каждый машинист сцены мог переносить их в одиночку по одной или две за раз. За час можно было собрать всю лестницу. Это был расчет, который я сделал с самого начала; нужно всегда предвидеть проблемы, которые могут возникнуть, и находить способы их решения, потому что любая ситуация таит в себе и большие возможности, и определенные ограничения.

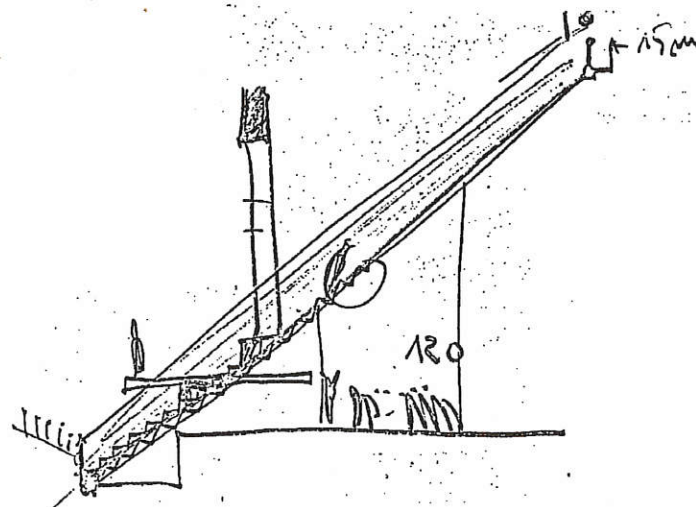


В каждой ступеньке горизонтальная поверхность была прочной, в то время как ее вертикальная часть была из фанеры с многочисленными просверленными отверстиями, сделанными по акустическим причинам: эта огромная поверхность представляла в действительности потрясающие возможности с точки зрения акустики. Под этой структурой располагался симфонический оркестр с 120 инструментами, который играл "живьем" в течение спектакля, и музыка проникала наружу только сквозь отверстия, сделанные в вертикальных поверхностях ступенек. Вдоль лестницы располагались небольшие площадки, способные двигаться в различных направлениях во время сценического действия,

создавая разные композиции. Одна из этих площадок выдвигалась над оркестровой ямой и образовывала большую платформу, приближаясь к публике.

"Царь Эдип" — это на самом деле детективная история, в которой Эдип — следователь, проводящий расследование о своем собственном прошлом. Неизбежно он идет навстречу катастрофе, идет до самого конца, понимая все страшные последствия того, что он открыл. В действительности, Эдип невиновен, но, покинутый всеми, он ослепляет себя и оставляет город, отправляясь в изгнание. Сценически это выразилось в том, что он поднимался по абсолютно пустой лестнице, согнувшись под тяжестью своей драмы. Чтобы подняться по всем ступенькам лестницы, актер, который исполнял несчастного короля, тратил три минуты, и каждый раз публика смотрела в полном, абсолютном молчании. Потому что глубоко переживала происходящее.

С помощью света я создал своего рода туман, в котором он исчезал в конце концов, словно поглощенный им, уходя в бесконечность. Это был верно найденный финал для "Царя Эдипа".



Что же касается конструкторских проблем, то все было просчитано: для меня как архитектора речь шла о нормальной рутинной работе. В проектировании и осуществлении сценографии помогает профессия архитектора, потому что с самого начала многое для него очевидно.

Для меня в принципе было ясно, что конструкция, о которой шла речь выше, осуществима. Если же вы не владеете профессией архитектора, то вам необходимо сначала проконсультироваться с каким-нибудь специалистом. Вполне возможно, он скажет, что вы задумали неосуществимое и у вас не будет аргументов для возражений. Поэтому если вы хотите воплотить свою идею, подготовьте веские аргументы.

В то же время естественно, что архитектор, привыкший строить дома, в театре может прийти в своих вычислениях к неверным результатам, забывая, что на сцене нет ветра, не идет дождь и не падает снег и что динамика движений предопределена. В театре важно знать другое, например, — участвует ли в пьесе хор, передвигаются по сцене 10 человек или же 100: все эти параметры изменяют статику. Даже если в спектакле занят только один актер, все равно необходимо просчитать, сколько потребуется персонала, например, машинистов сцены, осуществляющих монтаж и демонтаж декораций.

Для одной из постановок я подвесил над головой актеров трехтонную металлическую конструкцию. Всего на трех веревках. Естественно спросить: что произойдет, если одна из веревок оборвется? Ответ ясен: конструкция убьет актеров. А что случится, если упадет самолет? Или если обрушится балкон, в то время как вы идете по улице? Все эти вещи одной и той же степени вероятности. Но те веревки были так устроены, что превышали норму по технике безопасности в 20 раз.

В Цюрихе в 1986 году вместе с Джоном Декстером мы осуществили в Оперном театре большую постановку "Набукко", соорудив конструкцию, полностью автоматизированную, контролируемую компьютером, в которой при помощи веревок передвигались определенные элементы по наклонной поверхности. И если бы оборвалась хоть одна веревка, произошла бы катастрофа, но мы приняли все необходимые меры предосторожности: в случае возникновения неисправности в машине автоматически включалось тормозящее устройство и все передвижения оказывались заблокированными.

С такими вещами нельзя шутить. Техника безопасности должна быть выверена до мельчайших деталей, этот момент нельзя недооценивать. И поверьте мне, всегда находится решение. Вопрос только в том, чтобы обеспечить себе сотрудничество с настоящими профессионалами, готовыми взять на себя ответственность. Я проверяю подобную готовность всегда, когда ставлю свою подпись под проектом.

"Гамлет" — очень сложная для сценографического решения пьеса, и не только потому, что имеет глубокое философское содержание, но и потому, что была поставлена уже миллионы раз: в современной одежде, во фраках, в исторических костюмах, с декорациями, без декораций; да и я сам недавно разработал сценографию для "Гамлета", которую назвал "нулевой".

Для Национального театра Бельгии в 1965 году я и Крейча избрали иной подход, который в тот момент "вital в воздухе"; эпоха, в которую живут люди, всегда полна подсказок. Идеи можно черпать из воздуха.

Мы исходили из мысли, что Гамлет вовсе не видел никакого призрака, но, будучи человеком Возрождения, живет в обстановке, еще очень близкой к средневековой, и живет, прежде всего, в глубоком внутреннем разладе с самим собой. Рациональный подход выглядит так: молодой принц продолжает думать о преступлении, совершенном дядей, и должен решить, что ему делать, убить дядю или нет? Взять власть или нет? И как теперь относиться к матери?

Рассмотрим сцену встречи Гамлета с призраком отца. Постараемся представить ее себе, исходя из нашей первоначальной идеи реалистического подхода к происходящему.

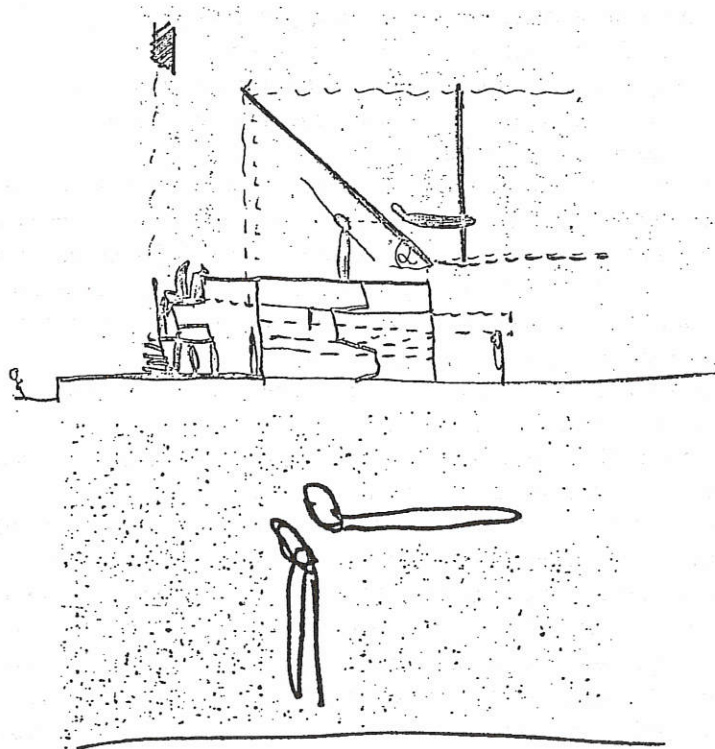
Получившему гуманистическое воспитание, Гамлету страшно трудно принять решение, что делать: он не может заснуть и ночью выходит прогуляться по стенам Эльсинорского замка. В Дании возле моря часто поднимаются густые туманы, поэтому Гамлет набрасывает что-нибудь на плечи, например, плащ. Он очень походит на отца: так же высок, красив, и, как и у отца, у него царственная осанка.

В Дании в полную силу правит Клавдий, который контролирует все, даже стены замка. Стража, однако, любила старого короля и не любит нового. Каждый вечер новый монарх, чтобы как-то усыпить свою совесть и забыться, дает пышные банкеты.

Итак, Гамлет идет по стенам. Неожиданно солдаты замечают что-то в отдалении и начинают думать, что это призрак старого короля. Гамлет прибавляет шаг и вдруг исчезает в тумане, действительно, как призрак. Психологическая подоплека ясна: когда люди недовольны, не удовлетворены, они пытаются претворить в жизнь собственные скрытые желания и выдумывают истории, в которые потом сами верят. И так как старый король является все ночи ровно в полночь, это должно якобы означать, что он был убит. Стражники сообщают об увиденном

Горацио. Горацио рассказывает Гамлету, который знает с самого начала цену этому рассказу.

Итак, призрак — это альтер эго Гамлета. И на этой идее я построил сценографию. Диктатуру в Дании я обозначил для себя как болезнь, поэтому, как раковая опухоль, увеличивалось сценическое пространство, внешне беспорядочно, на самом деле обрастая архитектурными деталями, создающими разнообразные композиции. Я сконструировал платформы, подземные ходы, террасы, бастионы и все то, что мне казалось необходимым, чтобы представить Эльсинор. Я использовал зеркала (из которых одно было шириной во всю сцену и наклонено на 45° к публике), уверенный в том, что получаю в распоряжение многофункциональное средство, выполняющее важную драматургическую роль во многих сценах спектакля, а не только бьющее на внешний эффект.



Чтобы наклоненное зеркало отражало только нужные по ходу действия персонажи, я сконструировал проход, коридор в сценической структуре. И если актер появлялся в глубине сцены, он мог пройти по нему: тогда верхняя поверхность этого прохода закрывала актера и препятствовала тому, чтобы его фигура отражалась в зеркале.

Вернемся к рассмотрению ключевой сцены встречи Гамлета с призраком и посмотрим, как наша идея воплотилась в сценографии.

Вывигаясь вперед, один из блоков сценического устройства образовывал стену, на которой располагались солдаты, причем таким образом, чтобы не быть видимыми в зеркале. Гамлет поднимается по лестнице на стену и ведет диалог с отцом, обращаясь к зеркалу, в котором его отраженный образ принимает горизонтальное положение, как если бы это был дух, витающий в воздухе, а их лица оказываются максимально приближенными друг к другу.

Припомните, что в этой сцене неожиданно слышится звук фанфар и когда Гамлет спрашивает, что происходит, солдаты рассказывают о ежедневных праздниках у короля. Одновременно выдвигались вперед другие элементы сценического устройства, освобождая пространство, где я разместил мужчин и женщин с бокалами в руках, которые поднимают тосты, едят, смеются на королевском пиру. Задняя сторона элементов блока была наклонно срезана и снабжена зеркальной поверхностью, с таким же наклоном, как у большого зеркала. Фигуры сотрапезников отражались сначала горизонтально в этой зеркальной поверхности, а потом еще раз в большом зеркале, появляясь перед публикой в нормальной вертикальной позиции.

Так возникала "реалистическая" сцена, прекрасно видимая с любого места партера, потому что зеркало — это почти галограмма: зеркало дает возможность зрителю видеть все.

Очевидно, что подобные решения требуют совершенно особой осветительной геометрии, отличной от традиционной, и ее надо исследовать с вниманием и точностью.

Лекция 5

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

С самых первых моих сценографических работ меня интересовала возможность глубоко внутренне связать в одном спектакле сценическое

действие и проекционные изображения, так чтобы одно не могло существовать без другого. Мне удалось сделать это в 1958 году на Всемирной выставке "Экспо" в Брюсселе, где я осуществил первую программу "Латерна магии".

Однако уже в 1950 году я поставил с Альфредом Радоком — одним из лучших режиссеров, с которыми я когда-либо сотрудничал — спектакль, базировавшийся на принципах, по-настоящему реализованных нами только 8 лет спустя в Брюсселе. Речь шла об "Одиннадцатой заповеди" Шамберка, которую мы поставили в Театре государственного кино в Праге. Действие пьесы закручено вокруг любовного треугольника, к тому же за двумя любовниками следил детектив. Сценическая площадка имела задник, который казался совершенно обычным, но в действительности являлся экраном для проекций, состоящим из белых эластичных резиновых нитей, завернутых в хлопковую оболочку и хорошо натянутых. Возможности, предлагаемые этим решением, были многообразны. Актеры, убегая, например, от преследования, могли на глазах публики исчезать за задником-экраном, проходя сквозь эластичные нити. Тем временем их бегство продолжалось на экране, в фильме, где действовали те же самые актеры.

Все совершалось за секунды, так что публика не успевала понять, как все произошло.

Было задействовано сложное сценическое устройство, которое однако не вызвало одобрения. Ведь всему новому далеко не всегда сопутствует немедленный успех.

Для чехословацкого павильона на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году Альфреду Радоку поручили создать маленький театральный спектакль, в котором очень простыми средствами дать представление о нашей стране. Так как мы давно сотрудничали, он предложил мне работать над декорациями, и мы договорились осуществить, наконец, нашу заветную мечту: создать спектакль, полностью основанный на слиянии действия на сцене с действием на экране. Случай был как нельзя более подходящий, решение не противоречило драматургии спектакля, а кроме того мы могли иметь в распоряжении достаточные экономические средства. Мы ангажировали лучших чехословацких артистов, а для диалогов прибегли к сотрудничеству с Милошем Форманом, который тогда был еще студентом, но его талант уже приобрел известность. Так родилась первая программа "Латерна магии".

Публика собралась весьма разнородная, как всегда бывает на подобных демонстрациях, и нужно было сделать понятное на сцене понятным для всех, давая необходимую информацию о нашей стране, а в целом создать интересный для публики спектакль.

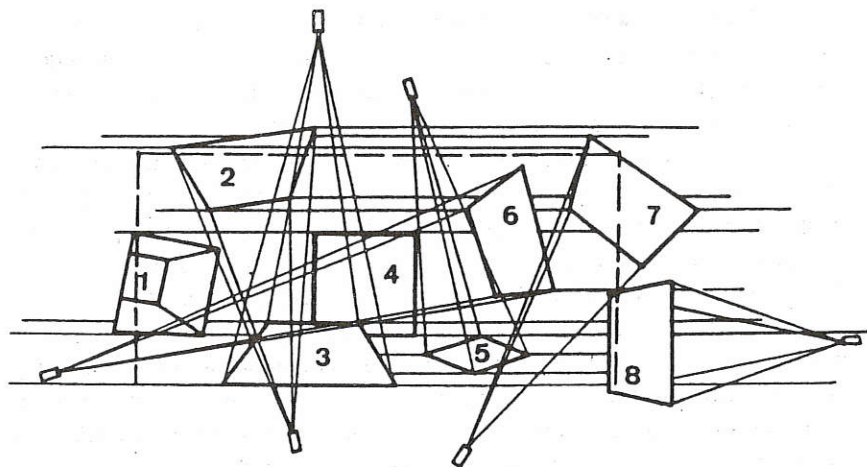
На сцене ведущая говорила со зрителями на французском. Она же была видна и на экранах, установленных за ее спиной, на которые одновременно проецировались отснятые сюжеты, где она говорила уже по-английски и по-немецки. Сюжеты были отсняты предварительно. Таким образом у нас не было возможности импровизировать.

Ведущая на сцене и ее изображения на экране вели рассказ или как бы диалог, каждая на своем языке, и разноязычная публика сразу получала всю необходимую информацию: не в форме последовательного перевода с французского на английский, потом на немецкий, а в форме живой беседы трех ипостасей одной женщины.

Музыку сочинил многогранно одаренный Иржи Шлитр — актер, писатель, музыкант и художник — им были написаны музыкальные фрагменты для разных инструментов, которые он исполнил сам; на сцене он играл на пианино, сопровождая фильм живым звуком. Одновременно можно было видеть, например, как он играет на пианино на сцене и в фильме, привнося в спектакль привкус кабаре; тут же музыканты могли неожиданно исчезнуть с экрана, чтобы вновь появиться перед зрителями; так создавался подвижный и увлекательный спектакль, который тут же приобрел всемирную известность.

Кроме "Латерина магии" для Брюсселя я сделал также первый в мире Полиэкранный, аудиовидео-спектакль без актеров, только с изображениями и записанной на пленку музыкой, под управлением Эмиля Радока, брата Альфреда; здесь доминирующим приемом стал "коллаж" образов, посредством которого создавались новые смыслы и новые отношения, затрагивающие и форму, и содержание. Устройство состояло из 8 экранов разной формы и размеров, подвешенных в черном пространстве на различной высоте и под разными углами. Экраны обслуживались 8-ю автоматическими диапроекторами и 7-ю кинематографическими проекторами. Изображение сопровождалось заранее записанной музыкой.

Впоследствии в Чехословакии я ставил большие массовые спектакли, в которых опробовал возможности, предложенные этим реше-



Проект Полиэкрана. Цифры указывают экраны.

нием. И в конце концов я смог работать с более чем 20-ю кинематографическими проекторами, полностью синхронизированными.

Вместе с Крейчей в 1959 году в Театре им. Тыла в Праге для "Их дня", пьесы современного драматурга Йозефа Топола, я применил в театре принцип множественной проекции, которую мы считали наиболее подходящей для реалистических спектаклей с многочисленными диалогами, которые требовали быстрой смены декораций.

Производство "Латерна магии" для выставки в Брюсселе составило в 1958 году сумму, равную бюджету семи драматических театров, и вместе со второй программой, которую осуществили Радок и я, "Латерна магия" отправилась в турне по всему миру и была показана повсюду.

Но мы, ее создатели, не приняли участия в этом турне, считая его явлением шоу-бизнеса, который нас не интересовал: там уже нечего было делать, кроме как ждать конца месяца, чтобы получить зарплату. Так что мы оставили новорожденную "Латерна магию" и вернулись, чтобы заниматься нормальным репертуаром Национального театра. Только в 1963 году с Вацлавом Капликом мы поставили "Сказки Гофмана" с артистами, занятыми в "Латерна магии", и на следующий год спектакль поехал на гастроли в Америку.

Продолжая мои изыскания в плане создания мультимедийных спектаклей, я углубился в возможности очень разных театральных производств, чтобы соединить сценическое действие и различные изображения — как неподвижные, так и находящиеся в движении.

Одной из моих постановок была "Нетерпимость" Луиджи Ноно, произведение с применением электронной музыки и с текстами таких очень известных авторов, как Сартр, Брехт, Маяковский. Центральной темой спектакля была тема нетерпимости между нациями, между людьми, между различными расами — то есть нетерпимость на всех уровнях. Я поставил его в 1961 году в Венеции, в "Театре ля Фениче".

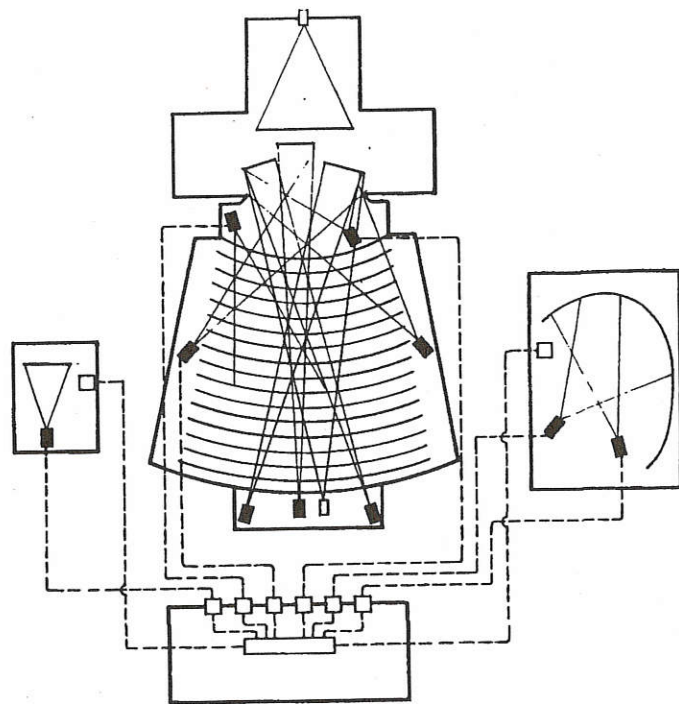
Это был большой коллаж, как с точки зрения музыки, так и с точки зрения текстов, для которого важно было найти адекватную форму. Я подготовил киносюжеты и диапозитивы, откровенно политического характера, подчеркивая нетерпимость в мировом масштабе, но дирекция Биеннале не согласилась с таким подходом. Поэтому, оставив материал, который я приготвил, мы вынуждены были использовать абстрактные картины Эмилио Ведова, сами по себе достаточно красивые, но не обладающие той драматической силой, которой мы хотели достичь. Результат мог показаться интересным с выразительной, визуальной точки зрения, но это не было театром в нашем понимании.

Четыре года спустя меня вновь пригласил Луиджи Ноно и я поставил "Нетерпимость" в "Опере Гроуп" в Бостоне.

Во время осмотра театра я увидел два эйдофара, то есть аппарата для непосредственных телевизионных проекций на большие экраны, и мне пришла идея создать новую сценическую редакцию на их основе. Хотелось сделать своего рода хепшининг, но хепшининг, контролируемый, с режиссурой, а не стихийный. Это всегда было моей мечтой. Мы установили контакт с некоторыми сотрудниками Массачусетского Технологического института, Технологического института Гарвардского университета, которые помогли мне решить технические проблемы. Я расположил на сцене 3 больших экрана — два для проекций эйдофаров и один для кинематографических проекций, к которым были добавлены другие экраны, расположенные выше, для диапозитивов. В целом я сконструировал Полиэкрэн.

На сцене разворачивалось основное действие; в десяти километрах от театра вторая телевизионная программа предоставила нам в распоряжение студию для хора; и еще одна студия внутри театра предназначалась для проекций графического материала. Все рабочие места были

связаны с мониторами, установленными в разных помещениях, так что дирижер оркестра — Бруно Мадерна — видел хор, находящийся в студии, певцы видели хор и т. д., все в полной синхронности. Именно тогда я подумал о возможности установить связь между разными театрами, чтобы создать такое же представление, заставив отступить традиционную ограниченность сценического пространства.



План для "Нетерпимости" в Бостоне.

- Телекамеры
- Эйдофары
- Мониторы
- Дианпроекторы

Я осуществлял монтаж изображений: две телекамеры были направлены на публику, в то время как третья телекамера снимала улицу напротив бостонского театра; еще одна телекамера была установлена в Нью-Йорке, на Бродвее; и, наконец, я направил две телекамеры, снабженные объективами с переменным фокусным расстоянием, на сцену.

Естественно, я проработал сценарий только в основных чертах, чтобы оставить большой простор для импровизации в монтаже картин происходящего на сцене, на улице, вне театра, в Нью-Йорке и т. д.: в общем я взял на себя функции "регулятора изображений", так чтобы использовать наилучшим образом то, что предлагал случай, комбинируя это с действиями, предусмотренными нашим сценарием.

Уже с самого начала представления создалась ситуация, которая мне позволила вполне отдать себе отчет о возможностях, которые мне представлялись. Во время первого зонга, когда цветной певец исполнял песню о расовой нетерпимости, я направил телекамеры на публику и спроецировал это изображение на сцену, на задник: одновременно на одном из экранов, также находящемся на сцене, я спроецировал крупным планом певца. Публика удовлетворенно на это прореагировала. Я оставлял изображение на заднем экране достаточно долго, чтобы зрители имели время узнать себя. Это их развлекало. И в этот момент я неожиданно перевел изображение в негатив, так что певец стал белым, а публика черной. Тут же возник переполох, зрители вскакивали с мест, делая угрожающие жесты. Мы сделали видеоманитофонную запись их реакции и использовали ее позднее для сцены забастовки.

В то же время я получал отснятый материал из Нью-Йорка, который также записывал на видео, чтобы использовать его в подходящий момент для создания коллажей, представляющих интересные и весьма актуальные, живые сцены.

Однако уже на следующий день после премьеры на улицах Бостона появились люди-сэндвичи с надписями протеста против коммунистического представления Луиджи Ноно. С помощью телекамер мы отсняли их и потом использовали этот материал для большой сцены забастовки как фон. Таким образом, каждое представление отличалось от других и всегда было живым. Основная идея оставалась неизменной, но коллаж получался каждый раз иным.

Пожалуй, наилучшего результата с актерами и проекциями я добился в Театре им. Тыла в Праге в 1966 году с Альфредом Радоком. Это была пьеса Горького "Последние", также на тему нетерпимости.

Основную структуру сценографии составляли проекционные поверхности из мятой бумаги; если проекция направлялась точно из центра, то складки, которые огрубляли поверхность экрана, не были заметны, и изображение выглядело отлично. Но если, например, проек-

ция лица молодой девушки освещалась сбоку, можно было видеть, как оно начинало постепенно стареть, покрываясь морщинами.

Внутри этой проекционной поверхности помещалась лоджия, обрамленная красным бархатом, в которой находился маленький духовой оркестр. Лоджия доминировала над сценой на высоте центральной двери. И иногда были видны ее красные занавески, но когда они закрывались, она исчезала.

Все расположение других сценических предметов — канделябра (предмета, очень важного в пьесе), ширм, пианино, часов с маятником, еще одной двери — согласовывались с логикой текста пьесы, причем использовалось только то, что было действительно необходимо для сценического действия и, конечно, в связи с проекциями, которые шли в совершенной синхронности с действием в течение всего спектакля.

Фильм я сделал вместе с Радоком и Мирославом Пфлугом специально для этой постановки. Это был профессиональный 35-миллиметровый фильм. Возможно, вы подумаете, что это должно было стоить очень дорого, на самом деле — нет. В фильме участвовали те же актеры, что и на сцене, а не вновь приглашенные, и съемки мы осуществляли сами, как и сценарий. Театру предстояло оплатить расходы на пленку и ее проявление, но они не были чрезмерными, так как мы работали с черно-белой пленкой.

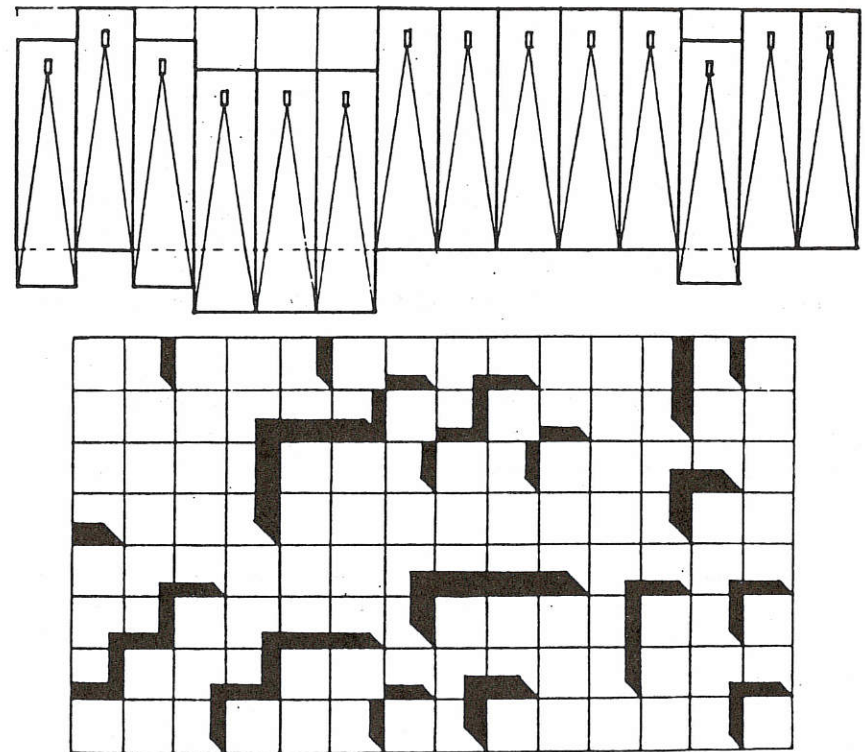
Качество изображения оказалось прекрасным, так что актеры могли реагировать очень точно на импульсы фильма, создавая коллаж, который придавал пьесе новое звучание.

Это удорожило спектакль приблизительно на 30% по сравнению с обычными расходами. В случае, если бы мы остались в рамках традиционной сценической постановки, нам пришлось бы создавать множество интерьеров, и это стоило бы намного дороже. Я использовал один интерьер, с одним экраном и парой сценических предметов, которые не менялись в течение всего спектакля, но выполняли разные функции в разные моменты драматического действия. Всю постановку обслуживали всего два машиниста сцены — а это тоже экономия. Впрочем, все расходы были просчитаны.

Для Всемирной выставки в Монреале в 1967 году я приготовил новый мультимедийный спектакль, проектируемый на большой экран, составленный из 112 квадратных модулей, обслуживаемых диапроекто-

рами. Тема, давшая название спектаклю — "Сотворение мира". Сценаристом был Эмиль Радок, режиссером Альфред Радок.

Проекция-мозаика, выполненная мною специально для этого случая и названная мною Полидиаэкраном, обслуживалась 240 кассетами с диапозитивами и позволяла мне, посредством проекций на просвет, заставить изображение последовательно двигаться с одного конца экрана на другой, почти как если бы речь шла о мультфильме. Каждый



Полидиаэкран (Монреаль, 1967). Вверху 14 основных модулей. Внизу экран из 112 модулей.

модуль представлял собой закрытую экраном трубку, внутри которой располагались по два диапроектора "карусель" (слайдоскоп с вращаю-

щимся магазином), которые могли работать, создавая наплыв. На каждом квадрате я мог совершить 160 изменений. Беря весь экран из 112 модулей, я размещал на нем в общей сложности 18 020 изображений. Каждая трубка могла выдвигаться вперед и отступать назад на 1 м., рельефно удлинняя поверхность экрана до 2-х м. Речь шла о тысячах диапозитивов, показанных в ходе спектакля за 10 минут.

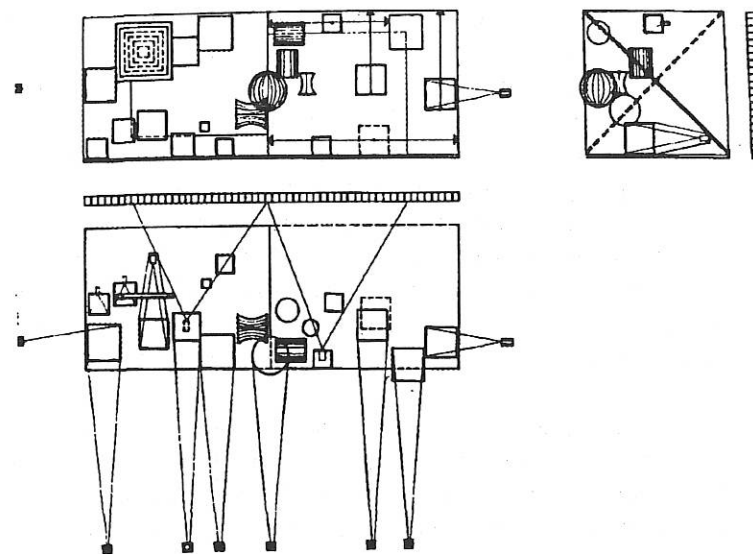
Проблема заключалась в управлении более чем 9 миллионами импульсов. Тогда у нас еще не было в распоряжении компьютера. Теперь это может показаться детской игрой, но в то время воспринималось как серьезное изобретение, интересное как с художественной точки зрения, так и с коммерческой и рекламной: и именно поэтому оно немедленно было усвоено другими. Сегодня вы можете увидеть его применение повсюду — речь идет о множественной проекции, с той же самой формой, только с программой, немного более изощренной, обработанной с помощью компьютера, но уже под другим авторством. Миру бизнеса чужды угрызения совести: можно запатентовать техническое изобретение, но не произведение искусства. В Америке, однако, эти системы по праву приписываются мне и используются как рабочие инструменты. Потому что Америка, в отличие от Европы, действительно осознала их потенциальные и эксплуатационные возможности. Во многих американских университетах есть полиэкран, например, на отделениях истории искусств, и можно читать лекцию об импрессионизме и одновременно показывать Моне, Мане, Сезанна, легко оперируя сопоставлениями.

Для монреальской выставки 1967 года я также осуществил, на этот раз сам отвечая и за сценарий и за режиссуру, еще один спектакль, полностью аудиовизуальный, который окрестил именем Поливизьон.

Я использовал не обычные экраны, а сконструировал иную систему, состоящую из кубов и призм, расположенных в сценическом пространстве шириной в 30 м. и способных принимать проекции на три грани поверхности. Другие твердые тела, очень похожие на те, которые я использовал в "Атомтоде" в Милане, также могли принимать изображения и поворачиваться вокруг своей оси.

Внутри кубов три проектора чередовали диапроекции на три грани, в то время как четвертая, обращенная к зрителям, была предназначена для кинематографической проекции. Две остающиеся грани пред-

лагали фиксированные диапозитивы. Все элементы могли двигаться вдоль вертикальной и горизонтальной оси, и сценическое пространство было разделено двумя полупрозрачными зеркалами, расположенными по диагонали (это позволяло достигнуть разных хитростей с визуальной точки зрения), которые отражали заднюю и верхнюю грани кубов. Кубы были как звезды, которые движутся в пространстве, соблюдая сложные маршруты.



Планы и секции проекта Поливизьона (Монреаль, 1963).

Результатом стало сотворение маленькой вселенной, полной звезд, то есть множественной проекции, которая простиралась в пространстве не только в ширину и высоту, но и в глубину. Это был проект крайней сложности.

За год до открытия выставки мне было поручено спроектировать весь план чехословацкого павильона. Предполагалось развернуть пять разных представлений, три из которых осуществлялись мною и как режиссером. Некоторые проекции длились только десять минут каждая, но за этот промежуток времени сообщалось огромное количество информации на разные темы, при обязательном сохранении поэтиче-

ского движения образов: речь шла о тысячах и тысячах диапозитивов и тысячах метров пленки.

Более серьезными программами были Поливизьон и Полидиаэкран, два новых проекта, специально подготовленных для этого случая. Три других проекта представляли собой варианты полиэкрана, который я сделал в Брюсселе 9-ю годами раньше.

Тема Поливизьона была гуманистической. Сначала зритель видит, как играют дети, потом они идут в школу, а дальше, повзрослев, выбирают работу. Я хотел сказать, что необходимо любить свою работу, чтобы делать ее хорошо, и иметь возможность реализоваться через нее.

Один из заостренных сюжетов показывал два детских лица. Ребенок на правой стороне экрана смеялся, потому что его игрушки были красивыми и разноцветными, в то время как другой, на левой стороне, плакал, потому что его игрушки были уродливыми и бесцветными. Передвигая эти два изображения с противоположных сторон экрана к центру, я накладывал их одно на другое и потом опять разводил, и тот, что слева, уже смеялся, а тот, что справа, плакал. Но происходило новое движение, с новым наложением, — и два ребенка смеялись, оба счастливые, и для обоих изображения становились цветными.

В 1974 году правительство поручило мне вдохнуть новую жизнь в "Латерна магику". Я был назначен ее художественным директором и решил перестроить ее. Как условие для принятия этого поручения я потребовал, чтобы ее присоединили к Национальному театру Праги, что означало гарантию ее продолжительной работы.

Но для меня было ясно, что постановки необходимо удешевлять.

Я понял, что нужна структура как можно более самодостаточная, чтобы иметь в распоряжении все необходимое оснащение для производств как театральных, так и кинематографических. И я сразу же начал работать над новым представлением, столь же ответственным, как и премьера 1958 года, но стоившим в 5 раз дешевле: учитывая, что цены за 20 лет значительно выросли, уже это было неплохо.

За прошедшие годы я сумел создать оперный, драматический и балетный репертуар, давая, таким образом, театральной труппе возможность расти, потому что нельзя играть 20 лет один и тот же репертуар.

С 1974 года и по сей день я не прекратил экспериментировать в области возможностей слияния театра и проекций, — поиск, который стал подлинным знаком "Латерна магики". Отказавшись от гологра-

фии, использование которой — дело будущего, и от лазера как очень дорогостоящего (он может быть использован только в некоторых случаях), я, наконец, решил сконцентрировать свое внимание на фильмах и аудиовидео, потому что они позволяют добиться столь же значительных эффектов и особенно потому, что позволяют добиться их уже сегодня.

В фильмах можно создавать образы поэтическими средствами, можно их оригинально монтировать и осуществлять как реалистические съемки, так и полностью абстрактные. Здесь возможности значительны. Например, в "Прометее" ("Поэме огня") Скрябина, поставленном в "Ла Скала" в Милане с Клаудио Аббадо в 1972 году, я расположил оркестр на сцене и создал позади него визуальное пространство с 6-метровой глубиной, в котором я работал с кинематографическими проекциями, с диапозитивами и с электронными средствами, используя все нюансы цветового спектра и музыкального звучания и добиваясь как результата цвета-музыки, что соответствовало намерениям Скрябина.

Создавалось трехмерное пространство, в котором происходили непрерывные цветовые наложения. Однако это не было только формальным наложением одного изображения на другое; но пространство жило как организм, движимый музыкой и обусловленный в своих движениях электронными импульсами.

Если вы хотите, как мы в "Латерна магике", слить воедино кинематографическое действие и действие сценическое, то нужно находить подходящие тексты, а это вещь крайне трудная. Также и сценография в этом случае не может быть осуществлена по методам и в темпах традиционного театра. Пример: в нашем репертуаре был спектакль, для которого тайком от зрителей мы спрятали в театре телекамеры. Отснятый материал монтировался и проецировался во время представления. Речь идет о "Ночной репетиции", которую мы сделали в 1981 году на основе сценария Антонина Маппи с режиссурой Эвалда Шорма. Не будучи удовлетворенным работой над постановкой "Отелло" Шекспира, после генеральной репетиции режиссер вызывает артистов на ночную репетицию. Итак, начинается репетиция "Отелло", во время которой режиссер показывает актерам, что они играли плохо, демонстрируя им видеозапись, сделанную во время генеральной репетиции. Идея заключалась в том, чтобы этот спектакль, каждое представление которого было единственным и неповторимым, имел как бы два уровня:

два уровня: первый — сама постановка "Отелло" Шекспира, а второй — исследование частной жизни актеров и актрис (18-летняя дочь режиссера имела, например, связь со зрелым актером, который играл Отелло, и т. д., сюда же попадают отношения между труппой и режиссером, между режиссером и техниками и пр.).

Мы не можем ждать, когда появятся произведения для постановок подобного типа и поэтому стараемся, с одной стороны, сами создавать подходящие спектакли, а с другой — связываться с авторами, которым мы объясняем нашу философию, наш метод работы, чтобы увлечь их нашей театральной идеей.

Итак, в нашей группе есть актеры, певцы, артисты балета, режиссеры, сценографы, хореографы, отчасти иностранные, к которым я стараюсь приставить наших молодых хореографов, так как убежден, что лучшая школа для театральных деятелей — это сам театр и его авторы.

Конечно, мы не можем соперничать с телевидением. Когда работают для телевидения, достаточно написать три страницы текста, передать их в производственный отдел и вам сразу же выдают значительное вознаграждение. Вам могут сказать, чтобы вы доработали их и из трех страниц сделали 30. За это вы получаете еще большее вознаграждение. Если же им будет угодно, вам закажут самый настоящий сценарий, над которым вы будете работать вместе с режиссером, располагая, к тому же, целым штатом сотрудников: телевидение — это уже индустрия.

Если вы, напротив, театральный автор, вы должны написать пьесу от А до Я самостоятельно. Вы мне ее приносите и спрашиваете, хочу ли я ее поставить. Я беру пьесу и кладу в ящик, поняв, что это не совсем то, что нам требуется. И, может случиться, ваша работа за целый год окажется напрасной. И вам ничего не заплатят.

Вина за подобное положение дел лежит частично на драматургах, которые вообще не хотят обновляться и полагают, что театр по-прежнему состоит из задника в глубине сцены, пары кулис по бокам и колосников сверху. Но театр — не только это.

Поэтому необходимо стараться привлечь авторов, которые интересуются новыми технологиями, находящимися в распоряжении сегодняшнего театра.

Чтобы их найти, я, будучи художественным руководителем театра, заказываю пару пьес в год. Это не требует больших капиталовложений,

но таким образом у меня есть возможность формировать авторов, которые через 3-4 года, может быть, будут в состоянии написать что-нибудь хорошее. Иногда мы ставим их пьесы, даже если это не совсем то, что мы ожидали, просто чтобы дать им возможность увидеть на сцене свое произведение. И так мало-помалу идет процесс формирования авторов. Это рискованное вложение капитала. Но если я буду ставить пьесу, не соответствующую нашим целям, мне будет это стоить в два раза дороже и через неделю я должен буду снять ее с репертуара. Так что не лучше ли помогать авторам?

Может быть, это один из способов спасти ситуацию в театре, которая, что говорить, на сегодня — ужасна.

Вопрос. *Вы сами осуществляете кинематографические съемки?*

Сначала я делал их сам, но сейчас я сотрудничаю с самым замечательным чехословацким оператором. Я сформировал рабочую группу, в которую собрал лучших отечественных профессионалов. Мы ставим спектакли полностью сами, от А до Я. Я пробовал привлекать посторонних операторов в "Латерна магику", они всегда хотели "делать искусство", постоянно меняли раскраску и т. д., и результат был ужасен, потому что особенно важна согласованность между кинематографическими образами фильма и действиями актеров на сцене. Эта работа значительно отличается от обычного кинематографического произведения, и операторы должны обладать театральной восприимчивостью.

Иногда для спектакля "Латерна магики" необходим год работы. Но это имеет смысл. Даже если это стоит в 10 раз дороже обычного спектакля, нам удастся покрыть расходы за несколько месяцев: наш театр всегда переполнен. "Волшебный цирк", на данный момент наш самый известный спектакль, был показан более 2500 раз. Его посмотрел весь мир.

В театре нужно всегда рисковать. Потому что театр — это не благотворительное учреждение. Это шаг в неизвестность. Вас ждет успех или провал.

Я лично предпочитаю либо одно, либо другое и не выношу середины. Настоящий провал лучше прохладного приема. Впрочем, без риска нет успеха. В искусстве это так.

Вопрос. *"Латерна магика" входит в состав Национального театра Праги?*

Да, мы являемся большим театральным комплексом, в котором заняты 2300 человек, из них 150 в "Латерна магике", и который включает две оперных труппы, драматическую труппу, балет и собственно "Латерна магику".

Вопрос. *Кино, без сомнения, принесло в театр новшества. Какие типы экспериментов были выполнены в области, касающейся звукового кино?*

Для драматического театра такая проблема не ставится, потому что аудио создается нормальным, живым голосом актеров, который даже не нужно усиливать. Для оперного театра это по-другому: в "Латерна магике" в постановке "Сказок Гофмана" с Вацлавом Кашликом в 1963 году мы попытались соединить "живых" певцов и танцоров с духовым оркестром, записанным в стереофоническом звуке. Но это вызвало сложности: прежде всего, тембр, который очень различается в зависимости от того, звучит ли он живьем или в записи; потом необходима стабильность электротока, если этого нет, то в записи могут возникнуть вибрации тона, пусть даже минимальные, которые вынуждают тем не менее постоянно подстраивать под них голос. Когда же попробовали записать все аудио в детском музыкальном спектакле, где главные герои — артисты балета, которые не пели и не говорили, то не возникло никаких проблем в плане синхронности, и все функционировало отлично.

Естественно, в драматическом театре все необходимые аудио-элементы — дождь, ветер, водопады и т. д. — мы связываем с фильмом.

Лекция 6

СЦЕНОГРАФИЯ И СВЕТ

С самого начала моей работы в театре свет привлек мое внимание: я рассматривал его как своего рода четвертое измерение пространства. Будучи художником, я был знаком с проблемами изображения про-

странства, но только относящимися к живописи. Например, меня очень интересовала воздушная перспектива Леонардо да Винчи, приемы, помогающие выделить фигуру на заднем фоне, располагая ее в пространстве с необычайным пластическим эффектом. И когда я присутствовал в театрах на традиционных представлениях, профессиональных или любительских, я замечал, что не хватает чего-то: персонажи всегда освещаются только спереди, они не выделяются на фоне и становятся одним целым с пространством, в которое включены.

Это было в 40-е годы, и доминирующая теория в светотехнике предусматривала основной свет для подмостков, к которому потом добавлялся особый свет для актеров. В то время под "основным светом" подразумевалось освещение сцены, которую составляли, главным образом, живописные задники и некоторые архитектурные элементы, используемые, однако, еще только как традиционные декорации. В целом, главная задача театрального света заключалась в том, чтобы дать свет на декорации — я подчеркиваю термин "дать свет" — и на актеров, то есть свет концентрировался только на той части подмостков, где разворачивалось действие. И поскольку актеры, естественно, двигались, на сцене возникало кипение теней. И актеры почти никогда не выглядели удовлетворительно с точки зрения пластики.

Со временем началось широкое использование цветных фильтров, но это также представляло проблему, потому что в то время невозможно было работать с сегодняшней точностью. Цветовая температура не была равномерной. Если с настройкой на 100 я использовал на проекторе фильтр синего цвета, то я добивался некоего цвета; но если я пытался уменьшить его интенсивность, лампа производила свет все еще более горячий, так что результатом был скорее не синий цвет, а какой-то зеленоватый. На сегодняшний день все это не является более проблемой, галогеновые лампы дают возможность высококачественной регулировки, и отклонения цветовой температуры не являются больше такими значительными. Но тогда все было иначе. И так как я хотел настоящего цвета на сцене, то по причине этих технических затруднений, я долгое время избегал работать с цветом, рассматривая проблему "света" в несколько иной плоскости; то есть начиная поиск других методов освещения.

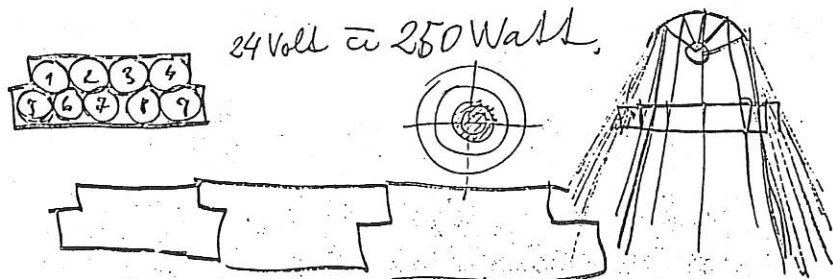
Я сфокусировал свое внимание, в первую очередь, на интенсивности света. И, во-вторых, я сказал себе, что должен постараться создать

для всего сценического пространства контурный свет, освещая актеров сзади.

В итоге мне удалось добиться, что на черном фоне тела актеров приобрели пластическую выпуклость, а при добавлении совсем незначительного света спереди, фигуры на сцене становились полностью пластичными. Может быть, из-за этого результата я и начал развивать новые осветительные системы.

Для того времени это означало также конструировать лампы по новому методу. Тем, что вызывало мое восхищение, были низковольтные лампы, используемые для фар автомобилей. С этим типом параболически-зеркальных ламп я осуществил несколько спектаклей.

Я использовал эти лампы, потому что они имели интенсивность, в 5 раз превосходящую обычные осветительные приборы. Кроме того, цвет светового излучения был очень интересным, не холодным и не горячим, и позволял мне добиваться больших контрастов на сцене. Очень быстро я также заметил, что, улучшая лампы и располагая их в ряд, можно строить световые стены.



В "Гамлете", который я поставил в Национальном театре Праги в 1959 году с режиссером Яромиром Плескотом, я использовал в первый раз автомобильные фары, которые были подготовлены нами специально для этой постановки. Мой помощник Мирослав Пфлуг рассчитал новую параболу для этих низковольтных ламп, и постепенно мы разработали лампы для контурного света, которые производили мало засветки ("паразитического света") и были очень просты при установке. Позднее эти лампы создавались для нас бельгийской фирмой Алб, совершенствовались, и сейчас они на вооружении во всех театрах мира, где называются моим именем.

Контурный свет я применил впервые в "Чайке" Чехова в 1960 году в Театре им. Тыла в Праге с режиссером Отомаром Крейчей, используя 300 автомобильных фар.

Мы хотели воссоздать на сцене солнечный, жаркий день, атмосферу летних дней на берегу озера.

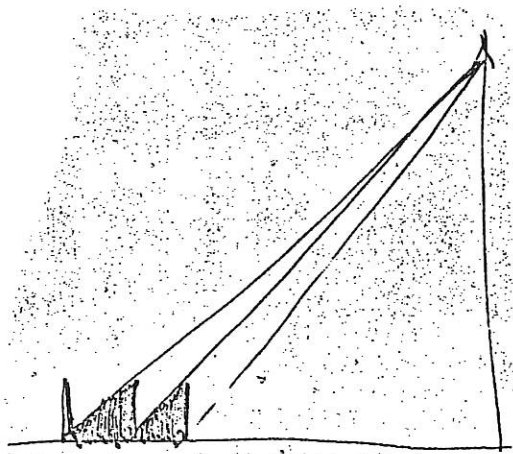
Итак, мы использовали основной контурный свет на передней части сцены, а также контурный свет сквозь густолиственные ветви (словно пробивающиеся "лучи солнца"), которые были подвешены в темном пространстве, ограниченном черным бархатом. Сквозь ветви я сделал своего рода тропинку, которая заканчивалась, как бы растворяясь в свете: так что двигаясь к аръерсцене актеры исчезали от взора публики в световом тумане. Я никогда не пробовал подобное ранее, и у меня оставалось всего 6 дней до премьеры. Мы были крайне встревожены: если бы это не сработало, сцена осталась бы погруженной в темноту. Но нам все удалось, результат был отличный.

Если вы хотите создать действительно эффективный театральный свет, вы обязательно должны обратиться к изучению научных трудов по оптике, чтобы углубить свои знания по сравнению с теми, которые сегодня обычно применяются в театре. И овладев фундаментальными законами оптики, вы поймете, что в театре существует масса проблем, связанных со светом, как например, поглощение света или отражения его, необходимость найти способы, чтобы избежать на сцене рассеянного света и т.д. Кроме того, если в оптике два плюс два — четыре, то в искусстве счет складывается по-другому, а иногда может быть интересно попробовать пойти против законов оптики. Но если разрушается один канон, нужно создать новый и нужно действовать в его рамках. Каждая новая эпоха начинается с революции, но революция — это краткосрочный феномен. Есть те, кто чувствуют новое в воздухе, и это имеет отношение не только к искусству, но и к науке. Иной раз одно и то же открытие делается в одно и то же время или через короткую временную дистанцию в разных странах, именно потому что "это витало в воздухе". Кто-то обладает способностью ловить эти "волны" и умеет использовать их для собственных целей. На первом этапе перемен искусство всегда лидирует. Оно непосредственное, смелее, в нем не имеют большого значения детали, оно более философично и часто обладает разрушительной силой. Потом на авансцену выходят другие артисты, которые начинают отшлифовывать, "улучшать" то, что было сделано их предшественниками. И тогда — это

конец, потому что исчерпывается сила, которая и произвела подлинную перемену.

Существовала одна из серьезных проблем для контурного света: как уменьшить отражение света от планшета сцены в сторону партера, потому что иногда оно настолько сильное, что ослепляет публику. Следовательно, было необходимо разработать ряд поверхностных материалов, используемых на подмостках, чтобы добиться самого минимального отражения.

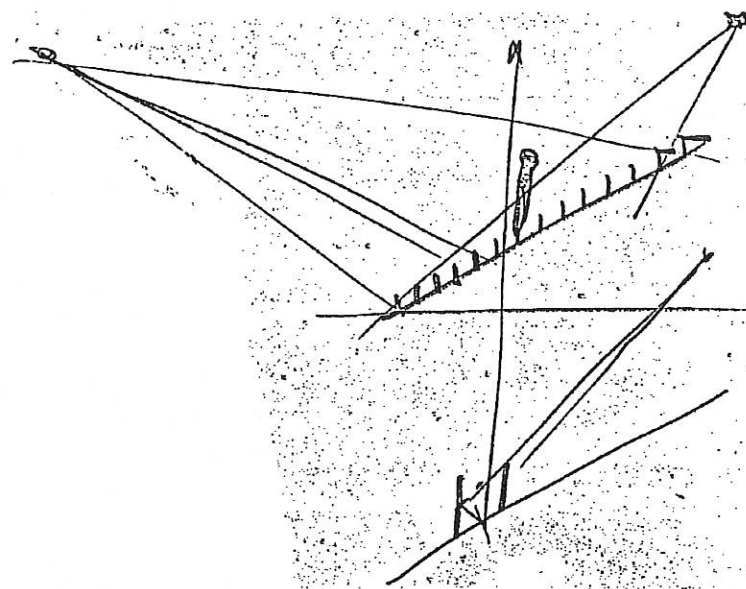
В результате я создал структуру, которая повторяла на поверхности сцены строение потолочного покрытия театра и "проглатывала" свет, удерживая его.



Естественно, невозможно было передвигаться по этому типу покрытия, и потому мы постарались воспроизвести его как микроструктуру: его глубина не важна, важен сам факт ее наличия. Мы попробовали также использовать черный фетр, способный поглощать свет лучше других материалов. Мы провели серию тщательных опытов с приборами по измерению света, получив, наконец, список величин поглощения и отражения, относящихся к различным материалам, разной окраски — как для покрытий пола, так и для тканей, предназначенных для пошива костюмов.

В театре поглощение и отражение — очень важны. Иной раз необходимо одно, в другой раз — другое. Максимальное отражение — это как у зеркала. Итак, мы завершили эксперименты по изучению

поглощения и отражения, а также относительно возможности обработать или изготовить материалы, от которых свет отражался бы в различных направлениях, — исследование, очень полезное при изготовлении поверхностей для проекций. Наклоняя "потолочную" структуру и направляя поверх нее контурный свет, мы заметили, что свет ею удерживается.



Вернемся к нашей структуре и направим на нее контурный свет: на наклонной плоскости свет удерживается. Структуру подобного рода предлагает, например, лестница: горизонтальные ее части выглядят освещенными, а вертикальные нет.

В "Царе Эдипе", который я сделал с режиссером Махачеком, на сцене стояла большая лестница, освещенная сверху. Свет был очень сильным, но не ослепляющим, потому что лестница отчасти уменьшала его интенсивность. Если бы речь шла просто о наклонной плоскости, мы должны были бы воссоздать на ее поверхности "потолочную" структуру. В этом случае такой необходимости не было, потому что вертикальные части ступенек, которые составляли 40% лестницы, автоматически делали общую поверхность более темной на 40% — в сравнении с наклонной плоскостью.

При структуре этого типа свет вновь возвращается к колосникам, но остается 30-процентно рассеянным светом: поэтому возникает ощущение, что лестница белая.

Со структурой "потолочного" типа мне удалось добиться результата, никем ранее не достигнутого.

В "Ковент Гарден" в Лондоне, в постановке режиссера Готца Фридриха оперы "Зигфрид" Вагнера, которую мы осуществили в 1975 году, я поставил задачу провести главного героя через огонь. На площадке, которая использовалась в спеническом действии, наклоненной на 30% в сторону публики, я создал поверхностную структуру, способную задерживать контурный свет, которым освещался главный герой, в то время как спереди на эту наклонную площадку проецировалась кинопроекция.

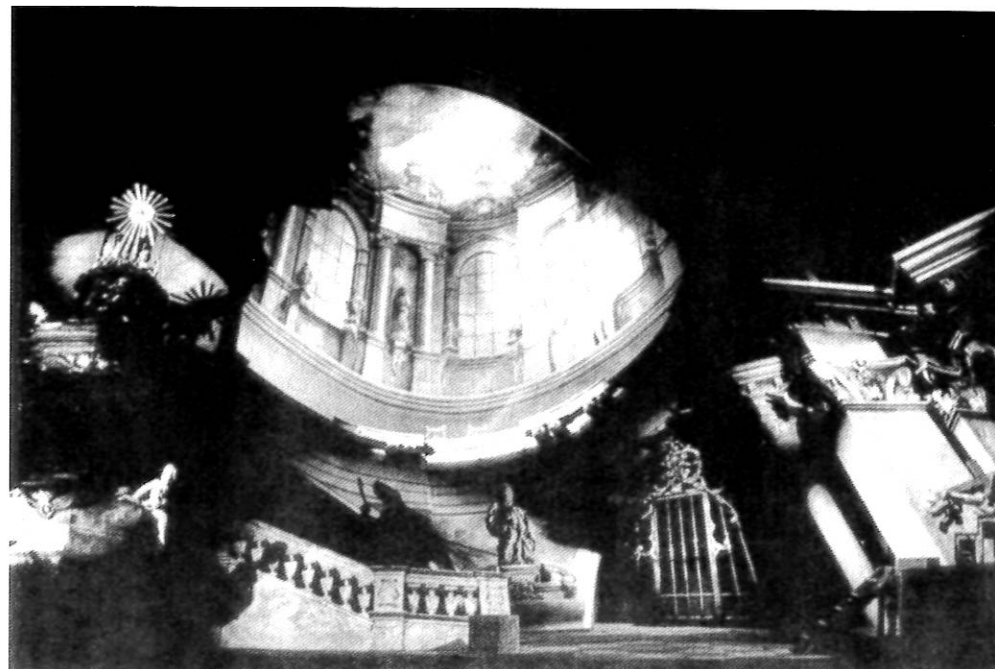
Свет имеет фантастические возможности, и когда законы оптики и установки света известны, то в спектакле возникают бесконечные возможности.

Если, например, мы проецируем изображение на экран с поверхностью рассеивающего типа, отражение одинаково по качеству для всех сторон. Это означает, что публика получает удовлетворительную видимость из любой точки зала, а также из лож, в которых сидят под некоторым углом относительно сцены.

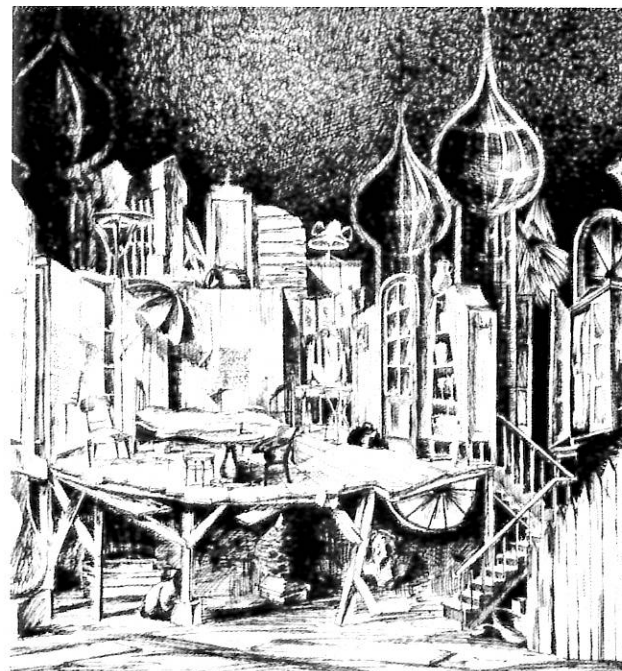
Также и цвет экрана важен для хорошего качества изображения. Я обычно не работаю с белыми поверхностями, а предпочитаю поверхности, которые отражают в определенном направлении серо-фиолетовый или черный цвета. Во время постановки в Монако мы хотели использовать проекции и я подвесил черный экран. Когда мы начали работать, я убедился, что такой экран не оставляет никаких возможностей для возникновения "паразитического света".

Завершая эксперименты, я, однако, пришел к выводу, что лучший цвет для проекций — серо-фиолетовый. Потому что фиолетовый репродуцирует верно все цвета. Если вы внимательно рассмотрите живопись французских импрессионистов, вы увидите, что первый цветовой слой холста часто фиолетовый. Это находка импрессионистов, которой я восхищаюсь, потому что в то время художники не располагали знаниями, которые у нас есть сегодня.

Но даже и в наши дни развитие этих проблем не завершено и оно должно продолжать идти в ногу с усовершенствованием осветительной



Д. Пуччини. «Тоска».
Театр им. 5 мая. 1947



Н.В. Гоголь. «Ревизор».
Национальный
театр Праги. 1948

Софокл. «Царь Эдип».
Национальный
театр Праги. 1963



Г. Офф. «Прометей».
Государственная опера.
Мюнхен. 1968

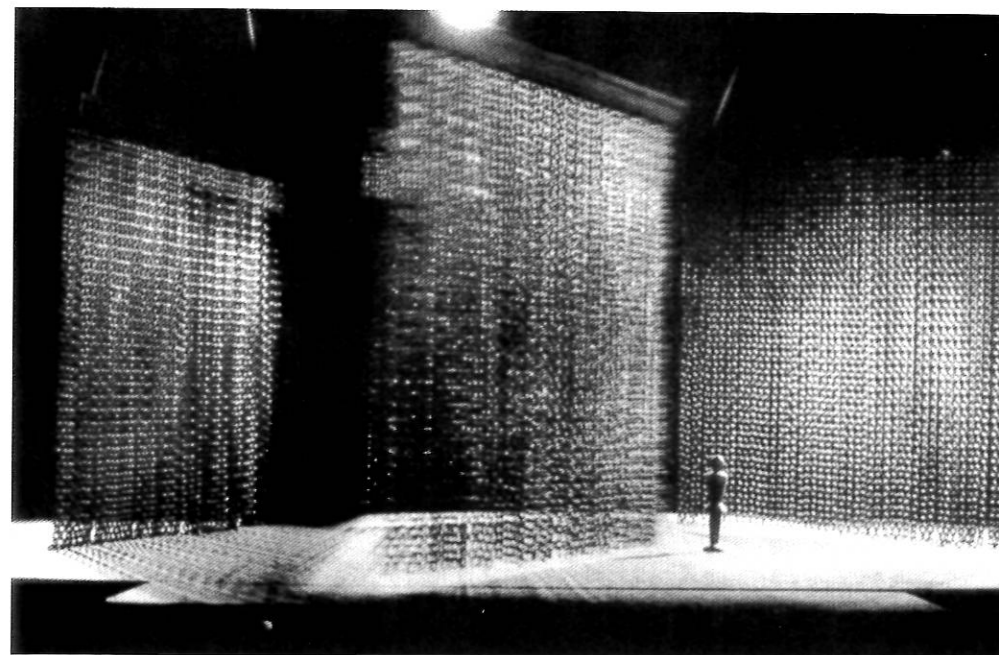




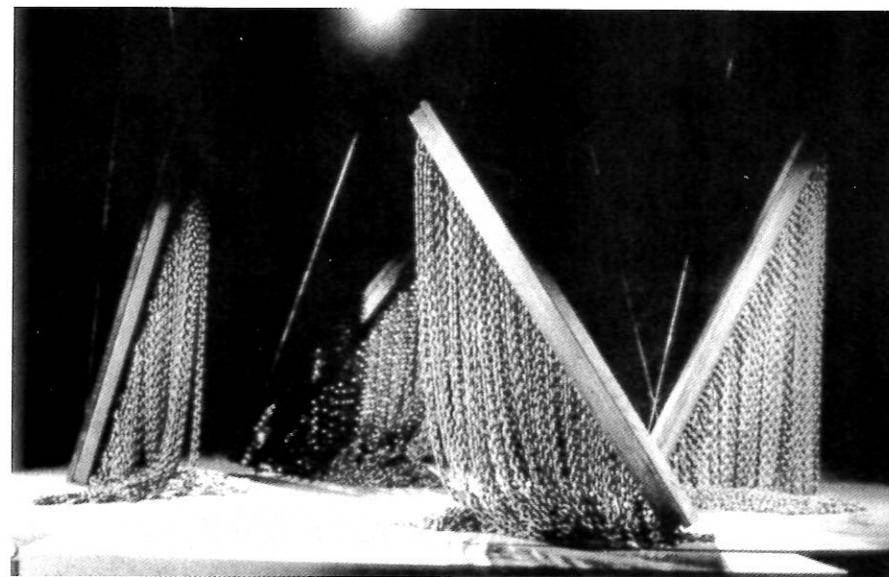
Р. Вагнер. «Зигфрид».
«Ковент Гарден».
Лондон. 1975



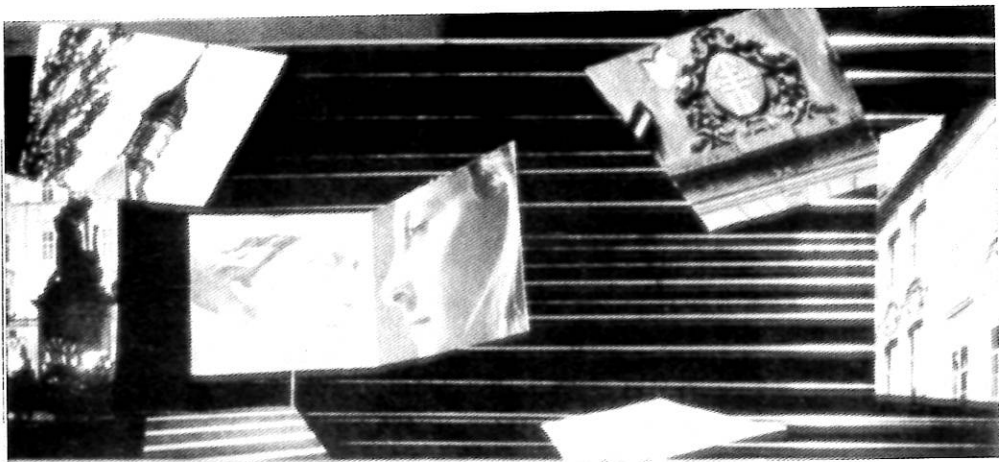
В. Моцарт.
«Волшебная флейта».
Государственная опера.
Мюнхен. 1970



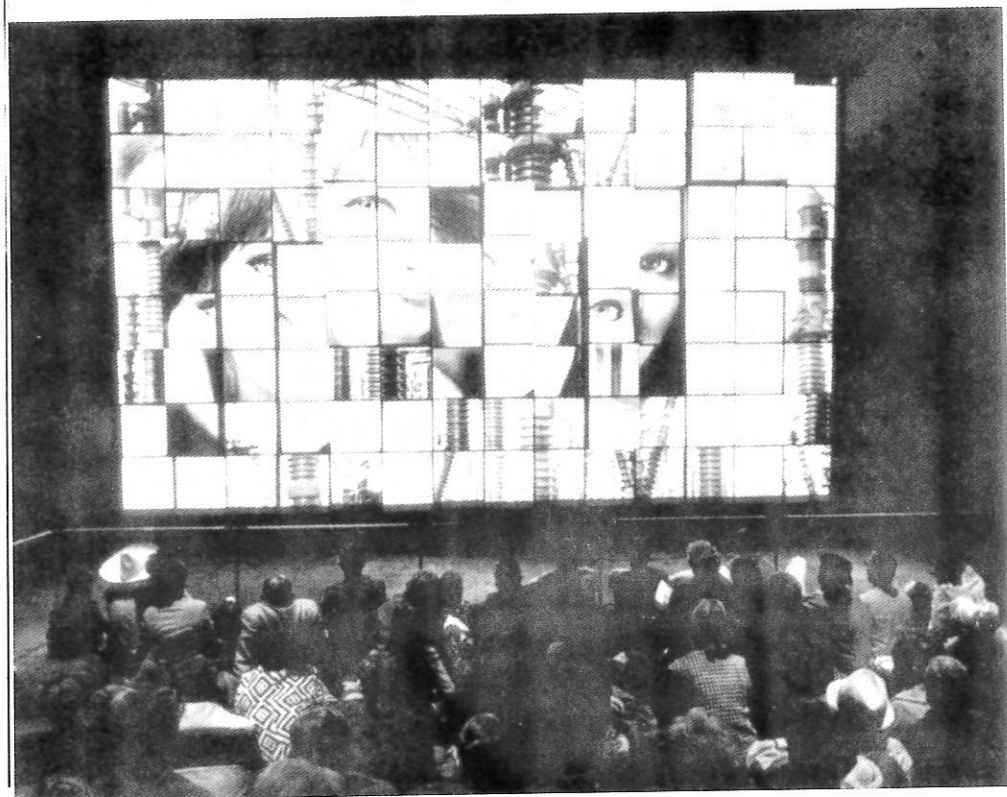
Д. Верди. «Макбет».
Опера Цюриха. 1985



Д. Верди. «Макбет».
Опера Цюриха. 1985



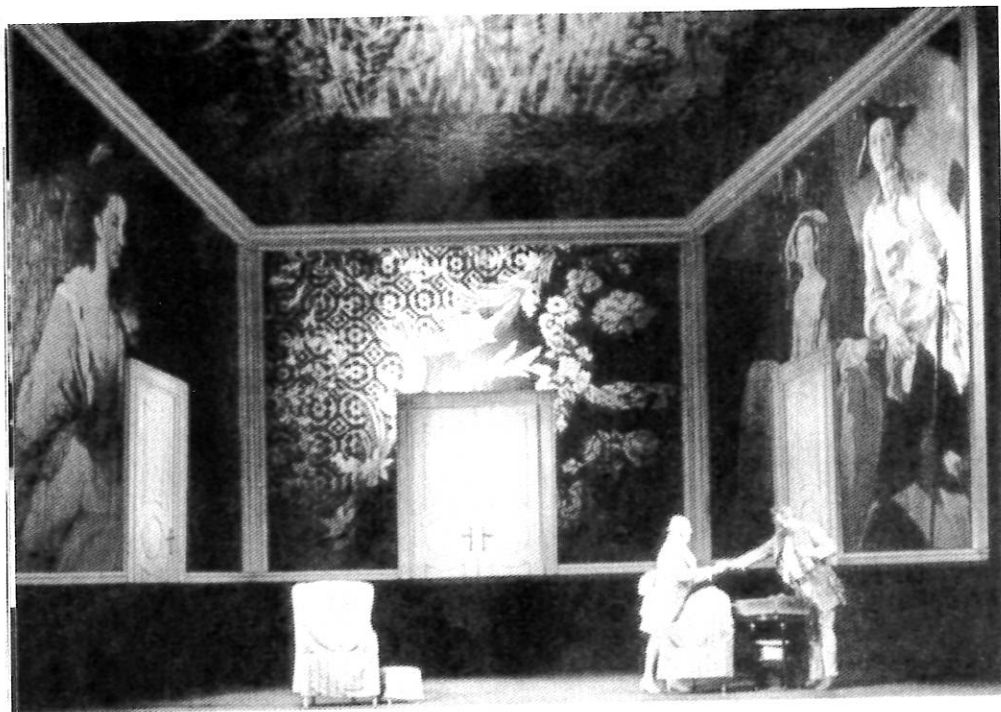
Полиэкранный.
 Экспозиция 58. Брюссель. 1958
 «Сотворение мира». Дианополитический экран.
 Экспозиция 67. Монреаль. 1967



А. Радок, Й. Свобода,
 М. Форман,
 В. Свитачек.
 «Латерна магия».
 Экспозиция 58. Брюссель



Ж. Оффенбах.
 «Сказки Гофмана».
 «Латерна магия».
 1963



Р. Шеридан.
«Школа злословия».
Национальный
театр Праги. 1972

техники, которое, в свою очередь, определяется новыми знаниями в различных областях. Даже за 10 лет могут произойти огромные изменения, а я экспериментально изучал это в театре более 40 лет.

ЗЕРКАЛА

Зеркала — это поверхность, которая обеспечивает максимальное отражение, а также и очень интересный инструмент, с которым я начал работать почти 30 лет назад, когда еще не было "шершавых" зеркал (*sprechi-risito*). Существуют листы из обработанного плексигласа, толщиной 3-6 мм., пригодные в тех случаях, когда не требуется абсолютной точности (толщина материала также влияет на отражение, она искривляет отражение зеркала). Но для театра и для других случаев, где важна точность, "шершавые" зеркала — наилучшее из всего имеющегося, потому что способны создавать прекрасное отражение, без каких-либо искажений. Они также очень подходят и тогда, когда есть необходимость изменить ось проекции или отклонить пучки света, потому что таким образом достигается значительная экономия энергии.

В "Волшебной флейте", которую я осуществил в Театре им. Тыла в Праге в 1961 году с режиссером Вацлавом Капликом, я впервые использовал зеркала, прибегнув к поверхности из плексигласа — по причинам безопасности было невозможно повесить на сцене обычное стекло.

Поэтому я распорядился изготовить зеркала в наших лабораториях и силами наших химиков. Мы добились своего, несмотря на сложность, с которой мы столкнулись, чтобы укрепить серебряный слой на плексигласовой пластине. Это были первые зеркала больших размеров в театре.

Знаете, что самое фантастическое в зеркале? Если оно ничего не "видит", оно абсолютно черное. Нет ничего более черного, чем такое зеркало: мрак приобретает объем, становится пространством, наполненным тайной, и потому настоящим театром. Именно на этой идее я разработал сценографию "Саломеи" в "Опере" Монреалья, с режиссурой Вацлава Каплика, в 1985 году.

Я создал в пустоте полный мрак: никогда не существовало тьмы более абсолютной, чем созданная зеркалом, которое я разместил на сцене, потому что зеркало не "видело" ничего. Таким образом, создавалась совершенно особая темнота, почти осязаемая.

Но, внимание: использовать зеркала только для эффекта, чтобы люди могли себя в них увидеть, — это глупость.

Вопрос. *Несмотря на то, что сегодня существуют легкие металлизированные пленки с разным процентным соотношением, когда работают на очень больших поверхностях, возникает проблема стыковки частей: если угол наклона не абсолютно одинаков, если все панели не идеально идентичны, то это изменяет отражение, и образ деформируется.*

Конечно, если меняется угол наклона, эффект пропадает. Нужно монтировать их, как положено. Достаточно представить то, что удалось сделать американцам на фасадах домов. Это у них я этому научился. Это только проблема техники.

"Из жизни насекомых" братьев Чапек я поставил в 1965 году в Национальном театре Праги с режиссурой Мирослава Махачека. Это текст, который рассказывает о бабочках, муравьях и других насекомых. Когда я начал размышлять о сценографии, я стал изучать жизнь насекомых. То, чего я хотел, — это добиться на сцене эффекта присутствия сотен и сотен живых существ, а не двадцати, как у авторов. Я смонтировал систему фиксированных зеркал, чьи поверхности почти пересекались и прекрасно отражали поворотный круг сцены, поддерживаемый двумя концентрическими кольцами, расположенными под ними. Внешнее кольцо, обладающее независимым движением, приносило на сцену все необходимые элементы. Зеркала были подвешены на высоте 30 см. таким образом, чтобы не препятствовать вращению поворотного круга, более того, они создавали эффект дробления того образа, который представляла собой сцена.

Проблема состояла в том, как подразделить зеркала и какую форму придать каждому: квадратная форма сложна для соединения с другими частями, так что я выбрал шестиугольники и использовал их очень успешно, к тому же эта форма напоминает собой также ячейку пчелиных сот.

Некоторые зеркала могли становиться вогнутыми или выпуклыми, и на сцене поэтому создавался эффект переменного фокусного расстояния.

Их структура состояла из посеребренного листа, закрепленного в рамке, закрытой сзади фанерной панелью, так что создавалось внутреннее пространство, 5 см. толщиной. Насос, соединенный с двигателем, позволял накачивать эту полость, создавая выпуклое зеркало, и отсасывать воздух, формируя вогнутое зеркало.

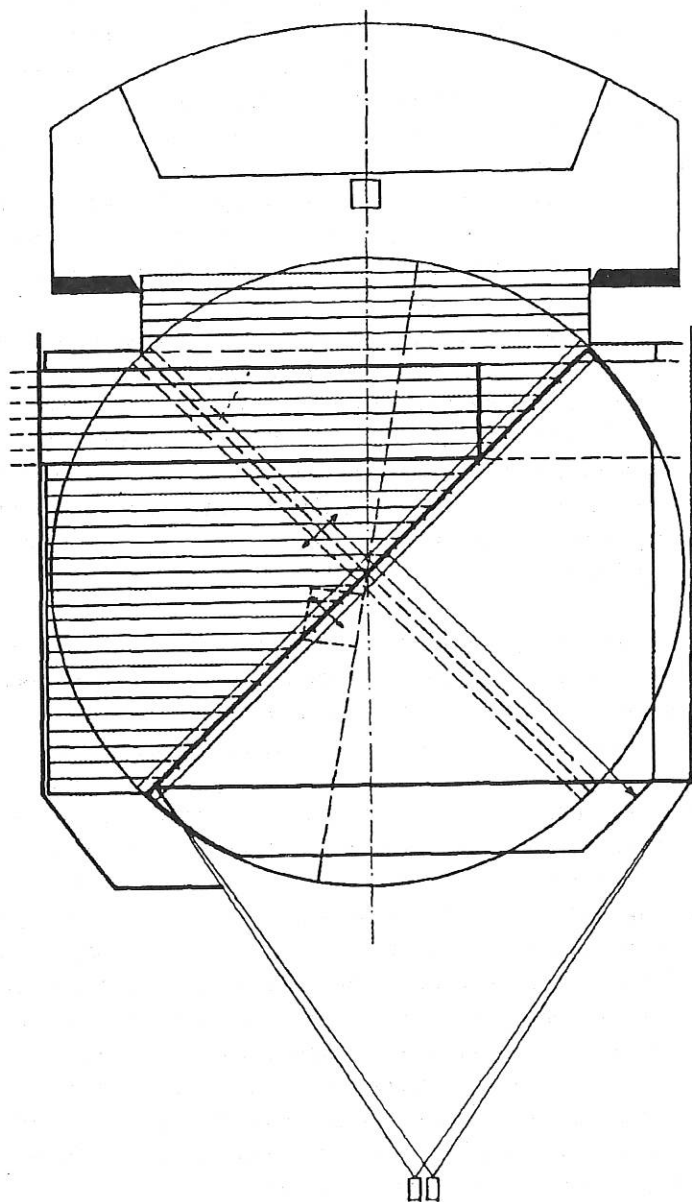
Результат оказался впечатляющим: неожиданно насекомые становились огромными и потом столь же неожиданно вновь делались маленькими, и все находилось в движении: это была настоящая симфония движений и разных цветов.

Посредством такого решения достигалось также экономия света до 50%. Можно было ограничиться освещением только актеров, поскольку зеркало отражало свет с поверхности сцены. Она была покрыта в своей центральной части 10-ю наложенными друг на друга коврами различных цветов, которые сменялись, втягиваясь в глубину сцены очень простым, бесшумным движением, так что целиком открывался нижележащий ковер.

В "Шиллер-театре" в Берлине с режиссером Эрнстом Шредером мы поставили три пьесы польского автора Витольда Гомбровича. Первым было поставлено в 1968 году "Венчание".

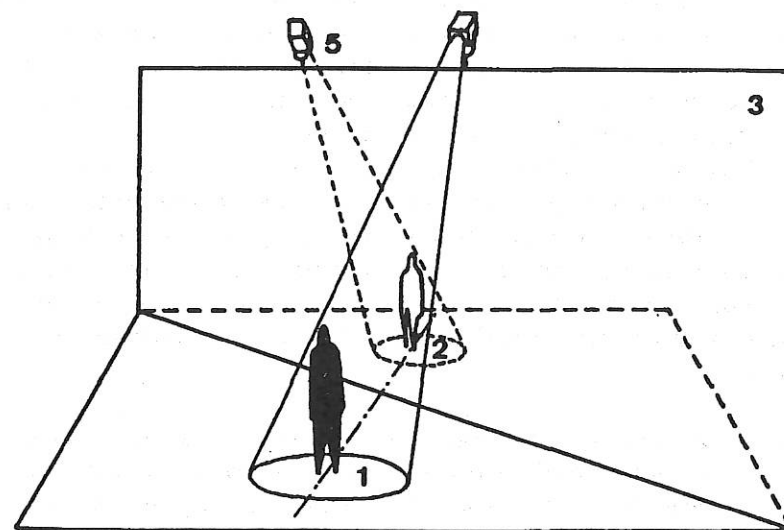
Мы решили убрать занавес. Спектакль начинался с ночной сцены, происходящей во Франции в конце первой мировой войны. Два солдата, поляки по происхождению, выходцы из одной деревни, друзья детства, дежурят в карауле. На сцене их движение проходило вдоль одной и той же диагональной линии, в центре которой они встречались. Один из двух солдат должен был произносить монолог, в котором переплелось настоящее и прошлое, и иной раз было непонятно, идет ли речь, действительно, о монологе, или же он обращается к своему товарищу. Тогда мы решили привнести на сцену ощущение, что история разворачивается на двух разных уровнях. Сценографически я воплотил это, используя зеркало, прозрачное на 50%, на которое был натянут серый тюль и которое я разместил на сцене по другой диагонали. Оно имело 4 м. в высоту и 15 м. в ширину. Зрители должны были видеть то, что происходит, сквозь зеркало, как сквозь окно.

Таким образом, движение двух солдат подразделялось на два отрезка. Когда солдат А двигался в направлении зеркала, все зрители, с



План для "Венчания".

любого места в зале, видели его отражение в зеркале, но невозможно было точно установить — это солдат А или солдат Б. Только когда солдат А подходил очень близко к зеркалу, публика могла определить, был ли он один и говорил сам с собой, или же он встречался с солдатом Б, который двигался по другой половине сцены, вдоль той же самой линии.



Частичная схема освещения "Венчания": 1 и 2 — солдаты, 3 — зеркало, 5 — осветительные приборы.

В этом, втором, случае использовалась прозрачность зеркала: солдат Б освещался более интенсивно, чем солдат А, так что отражение солдата А в зеркале перекрывалось фигурой солдата Б.

Естественно, эта идея была бы мало эффективной, если бы использовалась только в начале спектакля. Но нам удалось драматургически развить ее в остальных сценах, основательно эксплуатируя ее различные возможности. В следующий момент, например, два солдата находились в переднем треугольнике сцены, перед зеркальной стеной, и говорили о своих родителях, о вечерах, проведенных дома. Мы приготовили за зеркалом большой стол, за которым сидели мать, отец и невеста одного из солдат, и где два стула оставались пустыми. В ходе

разговора два солдата, присевшие на два камня — той же высоты, что и стулья — мечтали оказаться среди своих близких. Так как солдаты и пустые стулья находились на одной оси и на одинаковом расстоянии от зеркала, то создавалось впечатление, когда сильно освещались то они, то стол, что солдаты сидят одновременно на двух камнях и за столом. В этом случае тюль на зеркале играл определяющую роль. Если два солдата были мало освещены, их образы не отражались: тюль мог как проявить, так и стереть отражение. Если зеркальная поверхность освещалась сбоку, она становилась непрозрачной стеной и не отражала никаких образов. В следующий момент спектакля тюль служил, напротив, поверхностью для проекций.

В целом в спектакле зеркало выполняло, таким образом, ведущую драматическую функцию, потому что позволяло нам использовать и истолковывать текст наилучшим образом. Кроме того, монтируя над верхней границей зеркала ряд не скрытых от глаз осветительных приборов, мы скрывали значение зеркала и просто как важного с точки зрения театральной функциональности сценографического элемента.

Вопрос. *Я хотел бы вернуться к использованию компьютера, применяемого, чтобы гарантировать точность в каждом театральном представлении. Не лишает ли это воображения, поэзии такую работу, как театральная, которая не является ведь повторяющимся процессом?*

Абсолютно нет. Когда я вношу световую программу в компьютер, я уверен, что в понедельник, среду, четверг она останется все той же, и в целом у меня есть уверенность, что дежурный техник даст всегда одинаковую установку света.

Мне кажется, однако, что я понимаю, что вас заботит — человеческий фактор, возможность, гарантия свободы действия — так, чтобы если в какой-нибудь вечер дирижер или актеры действуют немного медленнее, я смог бы следовать их ритму и, сидя за компьютером, мог бы учесть этот человеческий фактор, давая команду в нужный момент.

Вопрос. *Это, однако, невозможно, если все программируется — напротив, в этом случае дирижер или актер должны следовать ритму, заложенному в компьютер!*

Если бы это было так, вы были бы правы, но для меня программировать — не означает устанавливать также и ритм: это значит программировать качество, фокусировку, цвета, амплитуду светового поля на сцене, то есть все те элементы, которых техники не считают важным точно придерживаться, потому что у них другая восприимчивость.

Но я хочу, чтобы все выполнялось точно, потому что это — основа для успешного завершения спектакля.

Иногда мне случается привносить в театр нечто новое. В "Опера" в Париже, например, я как-то предложил совершенно новую систему света. Я собрал весь технический персонал, объяснил функционирование различных устройств, сделал рисунки. Я даже снял учебные киносюжеты. Все меня уверяли, что все поняли. На самом деле это было не так. Есть, конечно, сложные вещи, и, чтобы работать по-другому, мы должны были бы располагать также и иным персоналом. Но не можем же мы, действительно, пригласить на подмостки инженеров.

Первый знак подается рукой. Перемена в светоустановке осуществляется, исходя из действий на сцене. Человеческий фактор должен оставаться.

Все представление сопровождается определенными светоустановками, которые формируют особую атмосферу. И они регулируются сигналом, репликой, и достаточно следовать этим сигналам. Я должен просто знать, что когда герой говорит: "Мой Бог, она мертва!" — это сигнал для темноты. Это и есть человеческий фактор.

В "Латерна магике" все совсем иначе. Техники сцены получили совершенно иную подготовку по сравнению с техниками традиционных театров. Поэтому, если постановка предусматривает проекцию, фильм протекает абсолютно синхронно в течение всего времени спектакля и не только при участии одного проектора. На фонограмме записаны сигналы: "Внимание, сейчас идет одно, сейчас пойдет другое; 5, 4, 3, 2, 1, ОК". И это гарантирует точность и оставляет пространство для человеческого фактора. Но у нас маленький театр, и он хорошо оснащен. Не всякий театр может себе это позволить.

Вопрос. *Но может случиться, что в какой-то момент перегорит лампочка осветительного прибора, который как раз сейчас должен использоваться...*

Может быть также, что у техника, сидящего в операторской, вдруг случится инфаркт: несмотря на это, в принципе, я всегда отстаиваю человеческий фактор. Я стараюсь устранить из театра механическую, повторяющуюся работу, а то, что требует точности — переадресовать машинам, потому что машины — точны. То же в отношении работ, наиболее тяжелых. В то же время я, напротив, считаю важным доверять персоналу самую тонкую технико-художественную работу — я считаю важным подчеркнуть связь этих двух терминов — технический и художественный. Здесь речь идет о работе, в которой техник может суметь реализовать себя; работе, которую можно любить, потому что она имеет большое значение для спектакля, потому также, что от работы техников зачастую зависит качество исполнения актеров на сцене, из вечера в вечер.

В театре, однако, существуют и другие проблемы, не так легко разрешимые: мы не можем, например, создать темноту в сотую долю секунды, потому что лампы, которыми мы сегодня располагаем, требуют времени, чтобы совсем потухнуть. И это ужасно. Когда на сцене 50 человек, я теоретически мог бы включать и выключать осветительные приборы, фокусируя свет то на одном, то на другом человеке и делать это очень быстро. Это дало бы совершенно иное театральное качество. Но сейчас реально воплотить это еще невозможно. Поэтому я пробую применить диафрагму в проекторе, как в фотоаппарате, так, чтобы воспользоваться регулировкой, которая мне позволила бы открывать диафрагму с различными скоростями. На практике это крайне сложно, потому что свет столь сильный и столь концентрированный, что может расплавить металл. Мы провели эксперименты со всеми возможными специальными сталями, а также сплавами, которые используются в космических полетах, но и они не годились. Тем не менее я уверен, что мы добьемся своего, и однажды у нас у всех будет в распоряжении настоящий рабочий инструмент.

Вопрос. *Нет ли риска при использовании диафрагмы, ведь световой пучок, будучи сильно сконцентрированным, становится опасным?*

Конечно, если речь идет о лазере. Лазером вы можете даже резать, но это зависит от его интенсивности. С лазером в театре можно работать при минимальной интенсивности. Когда я его использовал в "Опере" в Монако в 1970 году для "Волшебной флейты" — а я был первым, кто применил лазер на сцене с той техникой, которая сегодня стала обычной на дискотеках, — я должен был принять все меры предосторожности, чтобы исключить какую-либо опасность ранить актеров, сценический персонал или зрителей. Лазер — опасен также и для глаз, его пучок не должен быть направлен на глаза. Нужно не выходить за пределы норм безопасности и быть очень внимательными.

Но решения будут найдены: нужно пробовать, экспериментировать, а также и немного рисковать.

Лекция 7

ПРОЕКЦИИ

В театре свет всегда играл важную драматическую роль. С открытием электричества он, естественно, приобрел еще большее значение и в будущем театре ему предназначена еще большая степень применения.

Мы коснулись некоторых аспектов, относящихся к свету и его использованию, а также важности контурного света, который, по моему мнению, оказал наиболее определяющее влияние на развитие применения света в театре, но существуют и другие аспекты рассмотрения проблемы света.

От света зависит то, что я называю "технологией образов", то, что в театре определяется как "проекции". Проекции глубоко связаны с технологией освещения и составляют ее часть. К театру теней, который является наиболее древней формой проекций, базирующейся на освещаемых сзади и отражающихся на прозрачной поверхности фигурах, добавились диапозитивы, а сейчас также и кинематографические проекции, 16-ти, 35-ти и 70-миллиметровые. Существуют проекции

разных типов, различные виды проекторов, и мало-помалу мы приближаемся к голографии. С этими возможностями наши выразительные средства сделали качественный скачок, потому что проекции представляют лучшую технологию для театра, поскольку они позволяют нам изменять драматическое пространство за долю секунды, а также оперировать "монтажом" кинематографического типа в сценическом действии. Естественно, это означает, что если мы хотим использовать эти средства в театре, если мы хотим сделать их высоко художественными, мы должны знать их досконально.

С технологией изображения связаны также экраны для проекций и различные поверхностные структуры сценических элементов, которые непосредственно могут принимать проекции. Сегодня мы знаем, как создавать *псевдопластические проекции* глубиной даже на десятки метров, внутри которых актеры могут двигаться и даже исчезать и которые могут быть реализованы с помощью различных материалов — веревок, пленок с диффузным или сильно направленным отражением, полупрозрачных или прозрачных поверхностей, зеркальных поверхностей, материалов, способных воспроизводить проекции на 50%, мягких структур, надувных материалов, которые могут быстро появляться и исчезать на сцене, и, естественно, архитектурных конструкций.

Все эти применения связаны с точной геометрией, необходимой, чтобы установить углы наклона и отражения — наиболее подходящие для поставленных целей, а также установить расстояние различных элементов между собой и относительно публики — эти расчеты позволяют разбить на подмостках самого коварного врага технологии изображений: "паразитический свет". Итак, кроме структур, которые отражают свет и которые определяют качество изображений, следует рассматривать и структуры, которые, напротив, поглощают свет.

Я занимаюсь этими проблемами уже 40 лет и, чтобы иметь возможность экспериментировать в подходящих условиях, я должен был создать студию, оборудованную маленькой сценой, где проводил мои изыскания.

Таким образом родилась "Латерна магика", которую можно рассматривать со всеми ее эффектами как театр света.

Этот театр света — обширная область, находящаяся в постоянном развитии, которая предлагает захватывающие возможности. Это исследования, которые требуют времени и знаний физики и математики. Без

такого серьезного подхода занятия ими могут привести только к дилетантизму. Освещение сцены является уже само по себе проектом, который требует сложных математических расчетов и который должен включаться в общий сценографический проект. "Паразитический свет", например, если он не замечен и не просчитан с максимальной точностью, может разрушить всю сценографию.

ПРОЕКЦИИ НА ЭКРАНЕ

Дополнительный аспект в вопросе о поверхностях и свойствах проекций — это, естественно, вопрос о материалах, предназначенных для проекций. От их качества также зависит общий результат сценографии. Сегодня мы не можем игнорировать возможности, предлагаемые компьютерами для обработки изображений, потому что они позволяют нам и удалять их, и изменять их цвет, создавать коллажи — как на диапозитивах, так и непосредственно в пространстве, при помощи кинематографических проекций. Существуют бесчисленные возможности, еще нами до конца не исследованные и не опробованные. В то же время я думаю, что на сегодняшний день сценограф должен быть, по крайней мере, фотографом, рисовальщиком и художником, потому что некоторые материалы для проекций продолжают оставаться наилучшими, если они расписаны.

Для "Солдат" Б. А. Циммерманна, в постановке под руководством Вацлава Кашлика в Монако в 1969 году, я создал Полиэкран с сотней изображений, композиций, которые сопровождали весь спектакль. Я должен был нарисовать и расписать в цвете тысячу изображений 40х40см. Это был тяжелый труд, который занял у меня три недели. Некоторых выразительных результатов я достиг с помощью дополнительной техники, основанной на использовании красного, зеленого и синего при наложении проекций; или, формируя коллажи образов, использовать, например, в последовательности картины Гойи, изображения второй мировой войны и войны во Вьетнаме: это была эпоха войны в Индокитае, и мы хотели, чтобы наш спектакль служил выражением протеста.

Я знаю, что не преувеличиваю, когда говорю, что обращение к проекциям на сцене требует огромного труда, для которого необходимо иметь очень ясные идеи и провести всю необходимую предварительную работу над сценарием.

В театре с незапамятных времен существуют разнообразные механизмы и хитрости. Есть старинные инструменты, с помощью которых удается получить прекрасные оптические обманки и, благодаря раздроблению пронизывающего их светового луча, создавать образы, которые кажутся трехмерными.

Простым и многосторонним средством для осуществления проекций может стать стеклянный сосуд, параллелепипед, закрытый с трех сторон и открытый только сверху, то есть обычная ваза для цветов, скажем, 18x18x2 см. Наполните ее дистиллированной водой, вставьте этот "водный диапозитив" в проектор, снабженный низковольтной лампой НМІ на 4 кв., и вы уже этим добьетесь оптического эффекта, потому что масса воды сама по себе является лупой; если потом вы возьмете черную тушь и пипеткой капните в воду пару капель, то черные капли начнут двигаться в воде.

Это прекрасный способ создать, например, образ атомной бомбы: капли распыляются в воде, медленно опускаясь на дно: таким образом, бомба падает "головкой" вниз, но вы не должны забывать, что ее изображение проецируется наоборот, так что на экране вы не увидите больше капли, которая падает, но увидите каплю, которая поднимается вверх, как атомный взрыв, словно заснятый в действительности, с невероятной точностью.

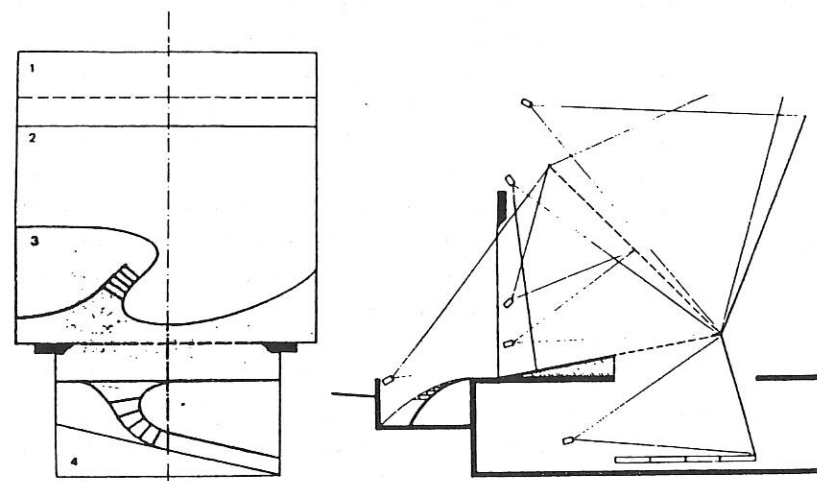
Вы можете, естественно, использовать различные цвета, которые постепенно перемешиваются и образуют абстрактные образы, можете взять масляные краски или заменить воду на масло, или просто капнуть несколько капель масла в воду и т. д.

Конечно, с лазером вы имеете другие возможности: рисовать в воздухе, на воде, на стенах или даже на облаках, но в театре нетрудно добиться прекрасных результатов также и очень простыми средствами. Проблема в том, готовы ли вы экспериментировать?

В 1959 году в Государственном театре Остравы вместе с Крейчей и Ярославом Гораном мы осуществили постановку "Августовского воскресенья" Франтишека Грубина. Это была настоящая коллективная работа, потому что автор закончил пьесу во время репетиций, то есть спектакль и текст пьесы рождались одновременно. Действие происходит с раннего утра до вечера на берегу озера. Проблема, следовательно, заключалась в том, чтобы дифференцировать момент за моментом состояние атмосферы, передать ее изменения, в том числе во взаимосвязи с ситуациями, которые возникали между персонажами. Нам нужна бы-

ла сценография, которая была бы инструментом, способным реагировать на каждое изменение ситуации. Такая возможность могла появиться при работе со светом и проекциями. Я соединил вместе 4 поверхности для проекций, из которых первая была сильно наклонена относительно планшета сцены и состояла частично из тюля, под которым располагались временные подмости и зеркала, чтобы можно было воспроизвести воду. Оркестровая яма становилась также местом действия.

Когда актеры стояли на берегу озера, зеркала, расположенные под первой поверхностью, отражали их фигуры, как в глади воды. Игрой света нам удалось создать световую атмосферу большой глубины, но как бы не осязаемую, мимолетную.



"Августовское воскресенье": номера слева соответствуют проекционным поверхностям; справа — секции сцены с поверхностями, где действуют актеры.

Для "Атомтода" Джакомо Манцони, поставленного в 1965 году в "Пиккола Скала" в Милане с режиссером Вирджинио Пуешером я сконструировал сферу в 3 м. диаметром, состоящую из лент 10-сантиметровой ширины, расположенных с интервалом в 30 см., таким образом, чтобы можно было видеть находящегося внутри нее тенора, чей голос достигал публики без каких-либо акустических помех. Сфера

могла также вращаться с головокружительной скоростью, и в этом случае она представляла как абсолютно монолитное тело, на которое без всяких проблем можно было проецировать кинопроекции. Ясно, что вращательное движение должно было быть очень быстрым, чтобы избежать создания страбоскопического эффекта.

Хор размещался внутри ряда других сфер, чьи поверхности были перфорированы и чья форма напоминала не только форму клеток человеческого тела, но также и молекулы атома и потому наводила на мысль об атомной бомбе. Собственно, повторяя и улучшая это сценическое решение, через два года на Всемирной выставке в Монреале я создал Поливиэон.

Ставя в 1969 году "Пеллеаса и Мелизанду" Дебюсси в "Ковент Гардене" в Лондоне с режиссером Вацлавом Капликом, я, чтобы осуществить необходимые проекции, заменил обычно используемый тюль на металлическую сетку, которую, как правило, не удается натянуть как следует без большого груза в качестве балласта. Я ее свернул и потом растянул снова, так что, освещая ее сбоку, я мог подчеркнуть ее пластику. Таким образом, я мог комбинировать между собой проекции с эффектом подчеркивания этой пластической основы, добываясь псевдопластических проекций. Используя различные цвета, я достиг эффекта, как на картинах импрессионистов: это был Дебюсси, это была симфония цвета в пространстве.

"Севильский цирюльник", который я сделал на 4 года раньше в Национальном театре Праги с режиссером Ганушем Тхайном стал магической композицией разных цветов и элементов в пространстве. Более того, это был спектакль, который обозначил начало моих исследований в сфере использования добавочных цветов на сцене. В сценическом пространстве, ограниченном белой циклограмой, я установил рядом с источниками света фанерные трафареты, черные с обеих сторон, чтобы препятствовать возникновению "паразитического света". Между трафаретами я осветил сцену из разных направлений сотнями аппаратов с красным, синим и зеленым светом, то есть тремя основными цветами системы TV Тринитрон. Эффект был фантастическим: сумма трех цветов, если они использованы соответствующим образом, дает белый цвет, но каждый сценический элемент отбрасывает тень, так что там, где перекрывался один из трех, необходимых для создания

белого, цветов, образовывались цветовые тени, и вариации интенсивности основных цветов давали бесконечные цветовые сочетания и различные оттенки.

Вопрос. *Это была кинетическая сценография?*

Нет или лучше сказать: это была кинетика с помощью света. Потому что кинетика создавалась светом, а не движением сценических элементов. Кинетика в театре — это не только движение больших архитектурных масс. Свет также создает кинетику. И актеры, которые двигаются на сцене относительно сценических элементов, создают кинетику, которую можно определить как хореографию.

Сначала я применил мои исследования в области кинетики к архитектурным элементам, а потом постарался двигаться все дальше в направлении элементов непредметных. Потому что они намного меньше препятствуют трехмерной сценографии. Это был не простой путь, но сейчас я овладел способом, который открывает мне бесконечное количество различных решений. Разумеется, у меня были и "несчастные случаи" — но, к счастью, все-таки с благополучным концом — как, например, с балетом, который я осуществил в Копенгагене в 1972 году. Это была "Жар-птица" Стравинского. Я развернул гигантскую феерию, вдохновленную кубизмом, со структурами треугольной формы, стилизованными в три цвета, из различных материалов с поверхностями, светонепроницаемыми, полупрозрачными и прозрачными, подвешенными перед зеркальным горизонтом, размерами 15x15м., так что их отражения множились в нем. В этом пространстве на каждый элемент я направил по три диапроектора Пани с одноцветными — либо красными, либо зелеными, либо синими пластинками.

Когда я начал репетиции со светом, все было готово и были сделаны предварительные опыты с репетиционными пластинками. Но, включив проекторы, мы увидели сцену, целиком затопленную бело-розовым светом, потому что все цвета наложились друг на друга по всему сценическому пространству. Чтобы суметь донести разные цвета до сцены, нужно было создать тени, тогда проекции не накладывались бы все время, а сохранились только три основных цвета.

Оставалось всего несколько дней до премьеры. Найти приемлемое решение в столь короткое время было трудно. Единственное, легко осуществимое решение состояло в том, чтобы наложить с предельной точностью на проекционные пластины черные шаблоны, которые воспроизводили бы идентичным образом сценографические структуры. Однако для того, чтобы нарисовать их прямо от руки на пластинах потребовалось бы много дней. Следовательно, я должен был найти другое решение. Тогда мы воспользовались проекторами, направленными на сцену, чтобы сфотографировать сценические элементы. Вместо диапозитов мы вставили в проекторы фотопластинки.

Проблема состояла в определении времени выдержки (экспонирования). После нескольких попыток мы определили необходимое время и, освещая последовательно разные сценические элементы, экспонировали фотопластинки, сразу же их проявляли, добиваясь сильного контраста, так чтобы темные зоны выглядели абсолютно матовыми. Таким образом мы сделали серию шаблонов, которые вставляли всякий раз в проектор вместе с диапозитивами, чтобы создать требуемые цветовые композиции.

Для "Прометея" Карела Орффа в "Опере" Монако в 1968 году с режиссурой Августа Эвердинга, я сконструировал лестницу, которая занимала всю сцену и на которой размещалась скала Прометея. Занавес отсутствовал. Сделанный из меди блок, к которому был прикован Прометей, был обработан кислотами, и мог двигаться в сторону публики.

С помощью телекамеры я заснял лицо Прометея и посредством эйдофара спроецировал его "живьем" на поверхность блока, к которому был "прикован цепями" певец. Эта поверхность отражала проекционное изображение, но не в реальных образах, а скорее с каким-то странным эффектом. Я прибегнул к эйдофару во второй раз, первый раз я применил его в Бостоне для "Нетерпимости".

Моя идея сводилась к тому, что последним должен сгореть Прометей в пламени того самого огня, который он подарил людям. С разных точек я направил на блок 60 низковольтных, от 24 вольт до 250 ватт, световых приборов. И так как поверхность была медной, она отражала свет на публику. Публика была ослеплена, а в это время, за

какие-нибудь 5 секунд, Прометей буквально исчезал с поверхности скалы, поглощенный светом. Действительно, казалось, что он сгорел живо: свет казался раскаленным, как в доменной печи. Зрители не могли понять, как это произошло. На самом деле в поверхности блока был люк, повторяющий контуры тела певца, и это давало ему возможность исчезнуть в течение 4 секунд.

Вопрос. *В этой постановке некоторые певцы были, так сказать, заключены в белые тени, другие же — в черные. Как удалось добиться такого эффекта?*

Я довольно легко нашел это решение, так как я уже делал эксперименты с тенями. Персонажи с белыми тенями освещались сзади, и так как лестницы также были медными, их тени оказывались вовсе не тенями, а отражением белых фигур на медной поверхности. И поскольку там были ступеньки, то отражения дробились, собственно, как тень на лестнице. Черные тени, наоборот, были настоящими тенями, полученными от освещения фигур спереди, таким образом, чтобы они не имели отражений. Различие теней было крайне важным моментом: мы хотели подчеркнуть тот факт, что некоторые персонажи вообще не были людьми.

В "Тангейзере", осуществленном в 1973 году в "Ковент Гардене" в Лондоне с Вацлавом Капликом, для горной сцены Венеры в первом акте я создал фантастический пейзаж, повторяющий женские формы, которые сделал из структур "специальной фольги" надутой под давлением, превышающим на 10% атмосферное, как надувные павильоны, которые используют, чтобы закрыть теннисные корты или бассейны.

Внутри этих структур (высотой в 3-4 м.) были установлены 8 проекторов "карусель" Кодака, в то время как над ними подвешивалась система зеркал, в которых отражалось все это надувное устройство, установленное на вертящемся круге.

Вопрос. *Структуры оставались неподвижными или же надувались и сдувались?*

Они были фиксированными, не было необходимости в каких-либо иных движениях, потому что в их внутренней части находились артисты балета, которые танцевали, и с помо-

пью света я имел богатые возможности осуществлять разные перемены.

Я мог изменять, например, цвет, создавать медленные наплывы разных цветов, чем и определялась непрерывность движения.

Вопрос. Зеркала были заэкранированы тканью?

Абсолютно нет. Потому что при смене декораций все должно было исчезать со сцены очень-очень быстро. Если бы зеркала имели покрытие, это было бы заметно. Исчезновения происходили при переворачивании зеркал: задняя поверхность зеркал, которые были подвешены как раскрытые книги, была покрыта черным бархатом; зеркала закрывались и исчезали в темноте.

Надувные элементы поддерживались под давлением несколькими насосами больших размеров, но простыми и абсолютно бесшумными, не создававшими никаких сложностей. И когда они выключались, все элементы, опадая, опускались на пол, в то время как подвешенные элементы исчезали, и артисты могли спокойно ходить по лежащим на полу декорациям.

В 1978 году в Женеве для "Тристана и Изольды", которую я осуществил с режиссером Жан-Клодом Рибером, мы располагали весьма обширным помещением, в котором опера могла играть в течение нескольких недель. Так что я сконструировал трехмерную сценографию.

Рассмотрим только сцену, в которой Изольда дает Тристану волшебный напиток, пробуждающий чудесную любовь. Я решил следовать за персонажами индивидуальным светом, используя при этом кинопроекции, чтобы создать для каждого из них особую, находящуюся в постоянном движении среду, спроецированное вокруг них пространство, чтобы ярче выразить то, что происходит внутри каждого из них.

Мне представился подходящим для этого образ северного озера, спокойного и лишь слегка волнуемого. Когда эти два героя подходили друг к другу и Изольда протягивала напиток Тристану, поверхность озера вдруг начинала волноваться, словно потрясенная ураганом, и большие брызги воды вторгались на сцену, — до тех пор, пока постепенно буря не успокаивалась.

Мы хотели попытаться "увидеть" внутренний мир этих двух любовников. Чтобы достичь этой цели, недостаточно только фантазии, требуется также время: нужно развить идею и написать сценарий, как мы обычно делаем в "Латерна магие". Некоторые режиссеры не хотят или просто не могут так работать и предпочитают традиционные решения.

Для "Шестерых персонажей в поисках автора" Пиранделло, который я сделал в 1984 году в Театральном ателье "Луван-ля-Неф", основным принципом декорации была циклорама, подобная той, которую я использовал для "Саломеи" и "Тристана и Изольды": половина эллипса темно-лилового цвета.

Все то, что требовалось для сценического действия, было спрятано на сцене, включая 6 дверей.

Режиссер, бельгиец Арманд Делкамп, сказал мне, что хочет изменить начало и начать с репетиции другого спектакля, отступив от указаний Пиранделло (который, как известно, заставлял исполнять актеров "Игру интересов"); его выбор пал на одно из дискотечных музыкальных представлений. Итак, я поставил на сцене режиссерский стол с кучей инструментов, за которым сидел директор-руководитель труппы, в то время как репетировался спектакль, который производил вульгарное впечатление, из-за чего возникало чувство досады. А когда швейцар сообщал, что 6 человек просят встречи с ним, он реагировал отрицательно, говоря, что не хочет, чтобы ему мешали во время репетиции.

В этот момент происходила вещь, которая часто случается в театре: перегорал свет. Режиссер набрасывался с проклятиями на персонал, и тут зажигался дежурный свет. И за это время на сцене уже появлялись 6 персонажей, малозаметные, благовоспитанные, в полном контрасте со спектаклем, который директор репетировал до этого момента.

Отец начинал говорить с директором, персонажи пытались рассказать ему свою историю, и тот постепенно начинал что-то понимать. В течение этого времени персонажи освещались обычным светом. Но в момент, когда они сами начинали представлять свои роли, я использовал особый свет. Похожий на тот, что я нашел для "Тристана и Изольды": я хотел, чтобы каждый персонаж нес с собой свою собственную среду. Я, естественно, не хотел привносить на сцену для каждого персонажа реалистические декорации — для матери кухню, для мужа гостиную или кабинет и т. д. — но хотел представить их в цветовом

пространстве, состоящем из мириадом цветowych точек различных, но неярких тонов.

С этой целью я приготовил диапозитивы и изменил 6 проекторов Пани по 2000 ватт, чтобы можно было использовать их как источники индивидуального света, направленные на разных персонажей на сцене. Я не хотел, однако, освещать персонажи целиком этими цветовыми пятнами: нужно было создать только ауру, цветовое пространство *вокруг* персонажей, для чего я вырезал на пластинах диапозитивов центральную зону; когда же персонажи приближались друг к другу, их цветовые ауры накладывались друг на друга, создавая новые комбинации.

ПРОЕКЦИИ НА ВЕРЕВКАХ

Чтобы подразделять пространство и чтобы создавать псевдопластические проекции, в начале 60-х годов я начал использовать в качестве основы также и веревки — идея, которую я потом последовательно развивал. Речь идет о недорогостоящей системе, которая предлагает значительные возможности. Я еще не завершил мои поиски, связанные с этим, но уже использовал их в различных спектаклях, добиваясь весьма положительных результатов.

Первые попытки я осуществил с лентами, в дальнейшем перешел к веревкам белого цвета, потом серо-фиолетового цвета и, наконец, к абсолютно черным веревкам, при использовании которых достигаемый эффект состоит в том, что когда открывается занавес, сцена представляется абсолютно пустой.

Веревки предоставляют бесчисленные возможности организации пространства. Они являются очень разносторонним рабочим инструментом, который позволяет достичь результатов, обычным способом недостижимых. Главное — изображения, которые при этом создаются, имеют глубину. Монтировка не требует много времени, потому что, естественно, они подвешиваются ни одна за другой, а сгруппированные в "полотно". Они могут быть фиксированными или эластичными, и наиболее простой способ — это расположить их в шахматном порядке. Их возможности многообразны и зависят от драматургической структуры текста.

При работе с веревками требуются, однако, аппараты отличного качества. С аппаратом в 2000 ватт нельзя ничего добиться: нужны га-логеновые лампы, осветительные лампы (НМЛ).

Имея за плечами печальный опыт и желая "защитить" хотя бы эту мою идею, я осуществил разные спектакли только с веревками, чтобы утвердить "метод Свободы". Одной из постановок с веревками были "Три сестры" Чехова в "Олд Вик" в Лондоне с Лоренсом Оливье в 1967 году. Три года спустя после театрального спектакля я сделал с ним также и фильм, поставленный по "Трем сестрам", используя снова веревки. Никто не верил, что они сработают также и в кино, но все было отлично.

Но... и это наиболее сложная для практического осуществления проблема — веревки должны быть абсолютно отвесными, отлично натянутыми. Если этого нет, создается переливчатый эффект: конечно, можно решить, что нужен именно такой эффект, однако, через четверть часа зрители начнут испытывать головокружение.

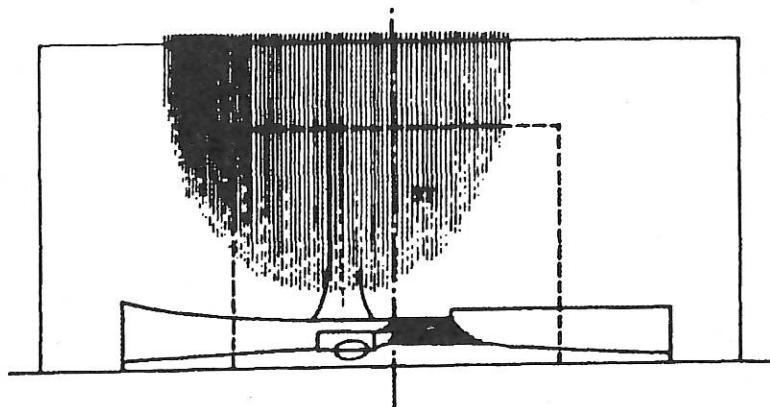
Вопрос. *На веревки могут проецироваться только разные цвета и абстрактные образы или также фигуративные образы?*

Любое изображение. Вы можете спроецировать на них даже кухню. Но это скучно. Я создавал и реалистические спенографии, как например для Чехова, но нужно выбирать реализм, а не натурализм. Это большая разница: в реализме вы можете работать с метафорами.

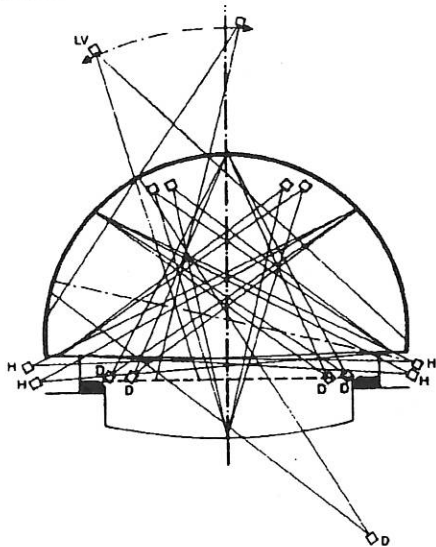
В "Тристане и Изольде", которую я осуществил в Бейруте в 1974 году с режиссером Августом Эвердингом, я использовал веревки серо-фиолетового цвета, густо располагая их перед белым горизонтом, частично натянутые во всю высоту сценического пространства, частично подвешенные под тяжестью небольших отвесов в форме кроны дерева, таким образом, чтобы они были абсолютно параллельны. Итак, речь шла о двух разных, но взаимосвязанных системах для нового эксперимента с сотней километров нейлоновых веревок.

Сцена была пуста, не было ни кулис, ни других элементов, и прекрасно видна с любого места партера. Ствол дерева оставался за горизонтом, словно тень, и когда сцена освещалась сзади, он мог сразу исчезнуть, стать незаметным. Солидный ствол на сцене казался бы помехой.

В этом случае мы использовали в театре также в первый раз лампы НМЛ с проекторами Пани. Опыты с этими лампами



не были еще завершены, но фирма-производитель предоставила их нам в распоряжение, и мы их использовали не только, чтобы освещать сцену фронтально, но и сзади, с поразительными результатами.



Основной план и расположение основных элементов осветительной техники для "Тристана" (Женева, 1978): Н — Пани 4 кв; Д — Пани 5 кв; секция LV — осветительный прибор низкого вольтажа, который может перемещаться в ходе действия.

В финале, кроме того, Эвердинг хотел "уничтожить" все, создавая пространство, в котором исчезли бы Тристан и Изольда. Мы этого добились с помощью ламп, обычно применяемых в фотостудиях, которые "забелили" буквально все сценическое пространство ослепительно белым светом, как электрический огонь. Но свет являлся в то же самое время светящимся пространством, и этот результат стимулировал меня продолжать изучать возможности, предложенные этими системами.

Сейчас я готовлю сценографию для "Двенадцатой ночи" Шекспира, для постановки, которую будет осуществлять в Академии драматических искусств Вены Макс Рейнхар в рамках своего семинара. Для этого спектакля мы решили остановиться на веревках белого цвета по нескольким причинам: кроме того, что они очень хорошо подходят к тексту, эта система также проста для осуществления внутри школы и позволит нам развернуть учебную педагогическую работу по использованию света и проекций на сцене. Кроме того, театр, в котором будет осуществлена постановка, представляет достаточно большие возможности для действий такого рода, как своими размерами, так и тем, что позволяет нам создавать контраст между историческим стилем самого театра (речь идет о Шлосстеатре, построенном по распоряжению Марии Терезы в XVIII веке) и пространством, определяемым сценографией, абсолютно включенной в реальность *сегодняшнего* дня. Чтобы это сильнее подчеркнуть, мы уберем просцениум и свяжем напрямую сцену с партером с помощью лестницы во всю ширину сцены, на которой будет разворачиваться часть действия. На системе веревок мы используем проекции не повествовательного, а скорее псевдопластического типа, способные создавать прежде всего атмосферу. На сегодняшний день мы знаем, как будем решать первую сцену на берегу моря: используем систему веревок и как контрапункт к ним на ступеньках лестницы спроецируем ряд светящихся горизонтальных белых линий, которые будут как бы догонять друг друга, двигаясь вверх и вниз в ритме волн, в сопровождении сценической музыки. Но веревки будут присутствовать также и в последней сцене, которую режиссер хочет сделать под дождем, как это представлено в тексте: в этом веревки нам очень помогут, потому что сами напоминают на сцене непрерывный дождь.

ТЕТРАЛОГИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

Я осуществил сценографию почти ко всем операм Рихарда Вагнера и, в частности, занимался "Кольцом Нибелунга" два раза, одновременно в Лондоне и в Женеве, между 1974 и 1977 годами.

Я смог работать параллельно над двумя постановками — одной в "Ковент Гардене" в Лондоне и другой в "Большом Театре" Женевы, потому что два режиссера — Готц Фридрих и Жан-Клод Рибер — имели два совершенно различных подхода к материалу.

С Готцем Фридрихом, который восхищает меня глубиной анализа, я сотрудничал во многих спектаклях. Наши позиции очень близки, и это позволяет мне вмешиваться в работу даже с точки зрения философской концепции. Мы хотели предложить зрителям новое прочтение тетралогии, свободное от любой моды.

Мы обсуждали спектакль два месяца, стараясь найти действительно иную концепцию, и с визуальной точки зрения, в том числе. С самого начала мы исходили из того, что эта тетралогия, это фантастическое произведение, этот театр "mundi" представляет рождение и гибель *нашего* мира, нашей планеты. Это "momento mori", но с оптимистическим финалом: в конце, за пламенем Вальхаллы, когда весь мир охвачен атомным огнем, следует новое начало, так, как это и происходит в реальной жизни: люди рождаются и умирают, и за каждым поколением следует новое, потому что в природе ничто не уничтожается.

"Кольцо" представляло для нас бесконечность рождения и смерти: одна галактика разрушается, и тут же рождается новая галактика или, может быть, тысяча галактик или тысяча миров, мы этого не знаем...

Итак, мы задумали "Кольцо" таким образом, чтобы оно представляло рождение мира и его разрушение: "Золото Рейна" — рассвет мира; "Валькирия" — период феодализма и развитие современного общества до XIX века; "Зигфрид" — герой, которому предназначено прийти, почти мессия с сияющей улыбкой, а на самом деле манипулируемый другими; и "Гибель богов" — катастрофа, разрушение нашей планеты: люди приближаются к концу и живут в мире, который стоит уже на краю пропасти, окончательной гибели.

В постановке мы изменили многие вещи, а начинали мы в атмосфере игры, фантазии, обсуждая все глупости, которые приходили

на ум, — подобное право мы отстаиваем всегда на первом этапе работы. Это важно, потому что иногда из глупостей рождаются интересные идеи; а кроме того все, что, мы говорили, больше никто не слышал.

Это принцип, которого я придерживаюсь со всеми режиссерами: пусть концепция нечетко формулируется или даже высказывается какая-нибудь странная идея, само направление поиска может оказаться правильным.

Итак, мы решили исходить из идеи рождения мира: но какого мира? Каков был мир, который мы хотели показать? Через месяц дискуссий мы пришли к мысли, что для нас мир — это сцена, это тот мир, который наш зритель будет видеть перед глазами почти 16 часов, разделенных на 4 представления!

Идея нам очень понравилась, но как реализовать ее? Как достичь создания сцены на сцене: обращаясь к приему театр в театре, или как-то иначе?

Я вернулся в Лондон, чтобы снова осмотреть место будущего действия. Я очень хорошо знал "Ковент Гарден", но чувствовал, что должен еще раз побывать на месте. Я сидел в партере, час за часом смотря на оголенную сцену, и принимался размышлять, чувствуя, что очарован собственно *этим* пространством, еще никак не оформленным, как и всеми его помещениями, которые освещаются только дежурным светом, жестко подчеркивающим реальные условия места.

Мои раздумья послужили хорошей точкой отсчета, и я решил использовать именно это пространство, с этими условиями: чтобы представить рождение нашего мира, то есть театра. Именно так все и возникло, хотя может быть и на другом уровне и другого качества.

В пустом пространстве я подвесил полукольцо, панораму — около 6 м. высотой, приподнятую на 3 м. над планшетом сцены. Но речь шла не о символе кольца Нибелунга, а просто о большом экране для проекций. Чтобы покрыть всю эту поверхность проекциями, понадобилось три проектора. Для экрана я выбрал пленку "studiodolie" Джерьетца, матовую с двух сторон и способную принимать проекции на обе стороны. Но я велел обработать его иным, нежели обычно, способом, предлагая фирме-производителю сделать в нем очень маленькие отверстия, невидимые спереди: когда осветительные приборы направлялись на него сзади, он становился похожим на вуаль и это давало нам значительные возможности.

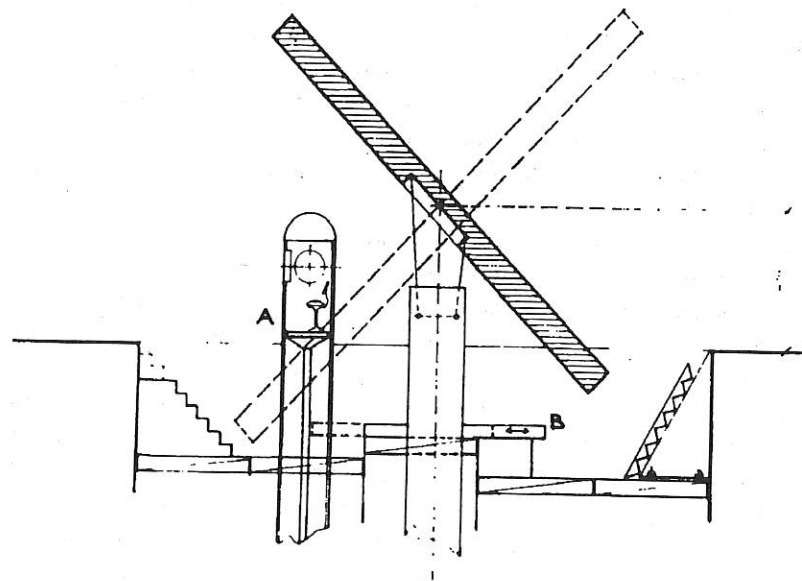
Вы можете спросить — зачем я повесил панораму в этом, таком оголенном пространстве? Когда вы помещаете что-нибудь прекрасное своей простотой и четкостью линий в уродливое пространство, уродство места еще более подчеркивается. Если вы возьмете барочную, позолоченную рамку и поставите ее над кучей отбросов, вы сами удивитесь, что рассматриваете намного более внимательно вписавшиеся в рамку отбросы.

Сцена "Ковент Гарден" располагала рядом люков с лифтами, но гидравлическое устройство не функционировало, как надо: люки проваливались до максимальной глубины в 3,5 м., но когда вновь поднимались, то не устанавливались никогда точно на уровне планшета сцены. Однако используя их, можно было открыть в стене яму в 12 м. длиной, 10 м. шириной и 3,5 м. глубиной. Когда технический директор услышал, что я хочу использовать их, он запаниковал, потому что гидравлическое устройство, которое не находится в абсолютном порядке, может быть опасным, но успокоился, когда я предложил ему оставить их открытыми и сконструировать платформу, которая бы полностью закрывала яму, составляя единое целое с планшетом сцены. Кроме того, я сделал проект устройства таким, чтобы он мог в дальнейшем остаться в распоряжении театра. Это означало, что размеры платформы должны были быть 12x10 м. Для постановки "Кольца", однако, нам требовались несколько меньшие размеры, потому что я хотел, чтобы платформа могла принимать разные положения. Естественно, платформа должна была быть устойчивой, без риска каких-либо колебаний, даже если бы на ней находилась сотня человек. Я сделал расчеты и пришел к выводу, что она должна иметь толщину 60 см.

Ее конструкция была выполнена из решетчатых балок, а толщина позволяла разместить внутри нее и другие сценические элементы. Моя идея заключалась в том, что платформа должна вмещать все то, что нам требовалось для сценических передвижений, и при этом опускаться и находиться под сценой на глубине 3,5 м., опираясь на открытые люки провала, а подниматься вверх только на одной гидравлической колонне. Верхняя часть колонны была снабжена устройством, на котором поворачивалась платформа и от которого отходили четыре телескопические стрелы, связанные с ней. С помощью этих стрел мы могли наклонять платформу в любую позицию, до 45°.

Кроме того, она должна была вращаться; я хотел сделать ее максимально подвижной, поскольку речь шла о представлении почти на

16 часов, и нужно было иметь возможность использовать платформу самыми разными способами.



Мы хотели также задействовать и яму, но тут вставал вопрос, как публика сможет увидеть артистов, находящихся внутри ямы: единственное возможное решение — установить в этот момент платформу с наклоном в противоположную от зрителей сторону и покрыть ее нижнюю часть зеркальной поверхностью.

Мы договорились, что в этой яме будут действовать Дочери Рейна, а кроме того она пригодится для сцены на дне реки, для царства, где Альберих держит Нибелунгов в своей власти, и для Эрда — то есть для всех сцен, которые происходят в глубине земли.

Нижняя часть платформы была зеркалом, которое давало прекрасное отражение, без каких-либо деформаций. Верхняя часть платформы, когда она находилась в горизонтальной позиции, представляла собой обычный планшет из деревянных досок, как традиционная сцена, когда же платформу слегка наклоняли, она могла становиться в случае надобности лестницей.

"Золото Рейна" начиналось в полной темноте. И в этом абсолютном мраке — даже оркестр играл первые 5 тактов в полной темноте — горели только сигнальные знаки запасных выходов, но очень тускло, потому что мы их притушили; вдруг врывался красный луч лазера, который пересекал весь зал и доходил, как натянутая струна, до сцены, создавая ярко светящуюся точку, почти ослепляющую, размерами с монету — символизирующую божественную силу, которая разрывает мрак. И потом красная точка начинала дробиться. С помощью линз, сделанных в лабораториях Siemens, я раздроблял лазерный луч, так что точка распадалась на другие точки, которые начинали двигаться в пространстве. Потом я прибавлял зеленый лазер, следом за ним синий, и так образовывался белый цвет, который достигается суммой красного, зеленого и синего, — и медленно начиналось зарождение галактики.

Тем временем платформа приподнималась над обычным уровнем планшета сцены и начинала быстро вращаться; так изображалось рождение мира — естественно, птолемеевского плоского мира.

Постепенно платформа останавливалась в наклонном положении, но как обычная сцена, и галактика мало-помалу исчезала, уступая место обычному освещению. Потом платформа слегка наклонялась в противоположную сторону, так что неожиданно открывался сказочный мир — вода, в которой плавали Дочери Рейна, чьи образы отражались в зеркале, иногда весьма причудливо: в яме была установлена отражающая призма, благодаря которой казалось, что они плавают на спине, в золотистой воде.

Верхняя часть гидравлической колонны, которая поддерживала всю платформу, была покрыта специальным посеребренным листом: незадолго до нашей постановки американцы как раз высадились на Луну и их лунный модуль был облицован специальным материалом, который нам удалось заполучить. Когда на верхнюю часть колонны направлялся золотистый свет, она неожиданно становилась сверкающим золотым блоком, как золото, которое Альберих украл у Дочерей Рейна.

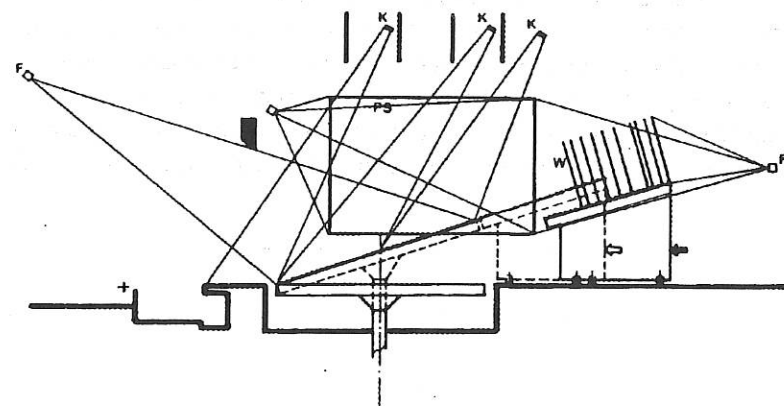
Вальхалла, расположенная за панорамой, являлась для нас спутником, неважно, естественным или искусственным, или же космической станцией. И она, следовательно, не должна была светиться собственным светом, а получать свет от "солнца". Поэтому нам нужно было "солнце". Для этого я перфорировал панораму: чтобы "спутник" получал свет опосредованным образом со сцены. В результате на ней был

смонтирован целый лес зеркал в форме стволов деревьев, отличных по качеству, без малейшей оптической деформации — потому что только зеркала имеют способность целиком отражать свет. Кроме того, они мне позволяли в конце пьесы "сжечь" богов.

Вальхалла была смонтирована на колесах, и когда наклон платформы соответствовал наклону Вальхаллы, она скользила вперед и объединялась с платформой, создавая новую, большую поверхность.

Вы можете возразить, что это невозможно, потому что панорама препятствовала бы движению, но прежде, чем началось движение, панорама падала под ослепляющими разрядами бешеных молний бога Доннера.

При падении панорамы спутник без препятствий мог объединиться с платформой: требовалось лишь небольшое перемещение вперед.



Для царства Альбериха мы использовали листы "шерпавого" зеркала. В горах он ищет золото — необходимый инструмент власти — чтобы проложить дорогу индустриальному обществу, ищет средство, полученное от Дочерей Рейна, у которых он его украл. Альберих владеет своего рода золотым рудником. Но когда добывается золото, нужно также обработать его и отлить из него слитки, так что я сделал также и литейный цех с центральным оперативным пунктом в виде гидравлической колонны со стеклянным куполом, составленным из маленьких линз, внутри которого стояло кресло, а на нем сидел Альберих. Каждая линза имела фокус + 30 см., и, таким образом, служила

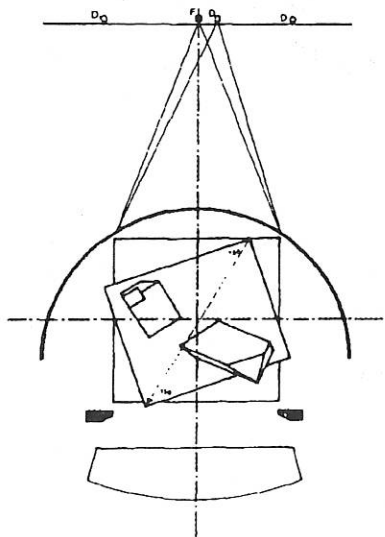
увеличителем, так что когда Альберих приближал лицо к линзе, он казался почти чудовищем. Кроме того, все это отражалось в зеркале с особым эффектом, но не натуралистическим.

Слитки, казалось, рождаются прямо из огня, под ударами молотов и машины, установленной также в яме, а потом укладываются штабелями вокруг колонны, чтобы послужить оплатой свободы Фрейи.

"Горняки" носили классические каски с горящими лампочками, и их играли дети, бегая и чертя своими лампочками световые полосы в полутьме.

Если теперь представить себе все то, что находилось в яме, ясно, с каким трудом удалось расположить все так, чтобы одно не мешало другому и нормально функционировало.

Я говорю вам все это, чтобы объяснить, что сценография должна иметь свою внутреннюю логику, а не только быть выражением живой фантазии, она должна подчиняться драматургической и художественной цельности постановки, фантазия превращаться в собственно проект. Элементы, которые принимают участие в реализации сценографии, многочисленны, и именно поэтому необходимо иметь проект; эскиз ничего не значит, он служит только вам и режиссеру, это как бы знак взаимопонимания. Впрочем, когда работают с режиссером, который



все понимает с полуслова, эскиз становится просто излишним. Хороший текст и хорошая постановка заключают в себе все необходимое.

Вальхалла была немного более узкой, чем платформа; лестница занимала всю платформу, но я ее подразделил на 7 независимых секторов, для того чтобы использовать, например, только 5 центральных, добиваясь наибольшей глубины. Лестница уходила прямо в небо. В конце "Золота Рейна" боги шли по радуге, чтобы достичь Вальхаллы: каждая ступенька воспроизводила один цвет спектра, так что вся лестница становилась световым спектром, по которому они восходили к своему новому жилищу, чтобы потом идти дальше сквозь лес зеркал, прежде чем исчезнуть в свете.

Для "Валькирии" я прикрепил к платформе два блока, которые своими различными наклонами и вместе с проекциями на горизонте создавали ломанные плоскости гористого пейзажа.

Сцена все время находилась в движении, это было действительно кинетическое пространство, с освещением, лазером и туманом, помогающими воссоздать движения валькирий.

В "Зигфриде" в пространстве поверх платформы располагалась масса лент 7-ми сантиметровой ширины, натянутых с интервалами в 25 см., как густой лес, который целиком закрывал платформу. Это практически была большая конструкция из лент в форме куба — прозрачная, способная принимать проекции и снабженная прекрасной механической памятью, благодаря которой, если ленты смещались со своих мест, их быстро удавалось возвращать в первоначальное положение. При движении актеры проходили сквозь ленты. Одной из причин такого сценографического решения был тот факт, что я ненавижу сцену Зигфрида с медведем: обычно в ней участвуют два актера, один из которых одет медведем. В этом лесу из лент, напротив, медведь никогда не был виден полностью, перед зрителем только изредка мелькали детали, но ни Зигфрид, ни медведь не появлялись.

В сцене, где Зигфрид убивал дракона, тот как раз бродил по лесу и угрожающе выдвигался вперед, в то время как Зигфрид размахивал своим мечом. Дракон имел вид гигантского паука с огромными когтями вокруг всего тела и походил на танк, сделанный из стеклопластика, с открывающимся люком, из которого после убийства появлялся Альберих.

В сцене на горах, в которой Зигфрид проходит сквозь пламя, чтобы найти Брунгильду, действительно создавалось впечатление, что он

шагает прямо через огонь. Казалось, что поверхность платформы охвачена пламенем, — эффект, которого я добился с помощью кинематографических проекций спереди и контурного света сзади.

В "Гибели богов" с колосников спускались три линзы 7-миллиметровой толщины со стороной в 250 см., линзы Френеля, или ступенчатые линзы, с фокусом + 3 м. К ним прибавлялись подвешенные панели с линзами 2-х миллиметровой толщины, диаметром (они были круглые) 35 см. и фокусом — 30 см. В каждой маленькой линзе отражался весь партер. А всего их было около тысячи: таким образом, я раздробил партер тысячекратно. Мы хотели представить декаданс культуры, создав образ стеклянного мира, в котором не существует более болезней, в котором все гигиенично, антисептично, холодно. А чтобы реализовать эту идею, мне потребовался материал, который более всего мог воплотить ее, а именно стекло. Три линзы с фокусом + 3 м., наоборот, увеличивали всех героев, когда они находились за ними. Наиболее важным в этом смысле было появление Зигфрида. Не следует забывать, что мы хотели представить его героем бульварных романов, идолом женщин: поэтому Зигфрид подходил и вставал за линзой, так что публика видела фантастическое, огромное лицо. Мы, конечно, могли воспользоваться кинопроекцией, чтобы добиться того же эффекта, но мы хотели, чтобы все было живьем, и поэтому использовали линзы, которые имели также и другое предназначение: образы, воспроизводимые линзами, все время находились в движении, с их помощью удалось создать на сцене тревожное пространство. Кроме того, когда в конце огонь — я реализовал его посредством кинопроекции — сжигает все, включая богов, линзы воспроизводили его как огонь, рвущийся из доменной печи.

Убийство Зигфрида происходило, как в нью-йоркской постановке "Кармен". Героя одели во все белое.

После его смерти солдаты уходили со сцены и звучал долгий похоронный марш, музыка столь прекрасная, что у нас не хватило смелости ничего к этому прибавить. Поэтому мы оставили на сцене только поверженного на землю Зигфрида, и все сильнее освещали сцену лампами НМЛ, а так как его белый костюм отражал свет и поверхность платформы тоже была светлой, возникал эффект происходящей на глазах кремации.

Не знаю, можете ли вы представить 10 минут музыки, когда на сцене нет никакого сценического действия, но это было прекрасно.

Потом, в 5 секунд исчезало все, опускались линзы, и неожиданно возникала фигура Брунгильды у бездыханного тела Зигфрида. Нам не хотелось делать сцену похорон, с переносом трупа в королевский дворец, с маршировкой солдат взад и вперед по сцене; достаточно было Брунгильды рядом с телом Зигфрида. Мы действовали почти как при кинематографическом монтаже, добиваясь значительного драматического эффекта.

С этого момента действовала только Брунгильда: следовательно, это и драматургически также было верно.

В финале весь мир сгорал в необычайном погребальном костре, что сочеталось с музыкой, но вдруг вновь появлялась красная точка лазера, и мир вновь начинал приходить в движение, в чем мы усматривали оптимистический финал.

Вопрос. *Удалось ли с помощью лазера достичь трехмерного визуального эффекта?*

На самом деле трехмерна только голография. Но первое представление делалось с тремя лазерами "живьем". Уже для "Волшебной флейты" в Монако в 1970 году мы сконструировали в лабораториях Siemens специальный аппарат, который использовали также и в этом спектакле. Недостаток этого аппарата заключался в том, что каждое представление отличалось от предыдущего и не было возможности повторить точно то, что было сделано в первый вечер. Поэтому мы решили использовать "живьем" только красный лазер, следом за которым пускали кинопроекцию. Эффект был таким же значительным, даже при меньшей интенсивности света.

Вопрос. *Нельзя ли раскрыть какую-нибудь техническую деталь устройства, которое двигало платформу?*

Речь идет об инженерной конструкции, снабженной абсолютно бесшумным мотором. Выполняя расчеты, я выяснил, что с точки зрения статики можно сделать платформу, адекватную нашим требованиям, при толщине в 60 см. Это подтвердили эксперты, приглашенные театром, но ответственные представители фирмы, которая должна была осуществить устройство, провели еще раз расчеты и решили, что нужна огромная несущая колонна, но тогда бы под платформой не оставалось необходимого места для сценического действия.

Пришлось поручить работу другой фирме, специализирующейся на сооружениях луна-парков, которая выполнила ее прекрасным образом.

Речь шла о сотне достаточно сложных движений, потому что платформа поворачивалась и наклонялась в одно и то же время.

Максимальный предусмотренный наклон, не требующий особых мер безопасности, составляет 20%; после чего нужно соблюдать дополнительные меры предосторожности: поэтому я сделал так, чтобы под ногами певцов автоматически поднимались ступени.

Вопрос. *Сколько времени потребовала монтировка всей сценографии?*

Для установления основной структуры требовался один рабочий день, а когда она была готова, было готово практически все. Кроме того, раз установив колесную платформу, последнюю можно было поднять до уровня сцены, и она могла служить для любого другого спектакля, если он, конечно, не предусматривал использования локов провала. Создавалась, таким образом, абсолютно стабильная площадка, поскольку платформа составляла единство с планшетом сцены и прекрасно закрывала яму.

Что касается монтажа других элементов, то его нужно было начинать каждый раз рано утром, и тогда к двум часам дня все было готово для той части тетралогии, которая шла в этот вечер. Это нормальные монтировочные темпы репертуарного театра. К тому же "Кольцом Нибелунга" открывался сезон, и во время каникул имелась возможность предварительно установить основную структуру и выполнить все необходимые починки.

Вопрос. *Сколько стоило осуществление этой сценографии?*

Мало, если учесть, что речь шла о четырех операх, для четырех вечеров. Я имел в распоряжении бюджет на четыре постановки, следовательно, это не стоило больше, чем другие постановки, так как я нашел решение, которое мне позволяло, при небольших добавлениях, представить на сцене все четыре части тетралогии.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ

Я спроектировал много разных театров, я победил на нескольких конкурсах, но я не построил ни одного театрального здания, потому что часто, когда нужно переходить к реализации проекта, недостает необходимых средств. И это прискорбно.

Для Национального театра "Эст Паризьен" в середине 60-х годов я разработал проект поливалентного театра. Его принимали, с ним соглашались, но по экономическим причинам так ничего и не было сделано. Тогда я его переработал и улучшил для Праги. И предложил театр, в котором почти все возможно. Потому что, если верно, что нельзя достичь всего, то так же верно, что можно добиться многого. В своем последнем варианте я предложил театр, который является, в первую очередь, инструментом — это всегда было моей мечтой — как бы хорошо настроенным роелем.

Когда государство или муниципалитет решают дотировать новый театр и объявляют конкурс, встречаются архитекторы, театральные работники, техники и режиссеры, и каждый из них имеет собственное представление о том, каким должен быть новый театр. Часто архитектор мечтает построить театр, в котором он бы выразил свое искусство, утвердил собственный художественный образ. Но если строить театр с подобными намерениями, результат определенно будет очень плохим. Для нас, людей театра, важны совсем другие факторы, которые играют решающую роль в театральной архитектуре, — например, хотя бы то, что театр действительно должен быть рабочим инструментом.

После того как я осуществил более 600 спектаклей, в основном в традиционных театрах, я действительно чувствую, что пришел момент, когда необходимо иметь в распоряжении новое *постановочное пространство*, где можно было бы постоянно экспериментировать.

Чтобы удовлетворить этим потребностям, я думаю, реальными являются два пути: первый — это строительство, образно говоря, "метаболического" театра, то есть такого, который каждые 25 лет можно было бы легко видоизменить без больших экономических затрат, а в нужный момент он был бы готов к новым способам театральной работы, позволяя каждый раз располагать пространством, адекватным требованиям времени. Впрочем, я всегда говорю, что для любого пред-

ставления просторный сеновал — лучше всякого так называемого современного театра.

Итак, первая возможность — это "метаболический" театр, сеновал. Вторая возможность — это пространство для поливалентной постановки.

Я вам уже говорил, что поливалентность имеет границы, потому что когда хочется слишком многого, никогда не достигается ничего; но перед нами уже стоят те требования, которым этот второй тип театра может и должен удовлетворять.

Наиболее ценное пространство в театре — это сцена, потому что она — главное рабочее место. Нужно сделать все, чтобы создать лучшую из возможных сцен.

Далее. Театр должен располагать репетиционным помещением, эквивалентным сцене, тех же самых размеров, что сцена и зал, где было бы возможно проверять всю сценографию целиком, потому что сценография должна последовательно создаваться одновременно со спектаклем.

В новых театрах вообще репетиционные залы не имеют правильных размеров и неадекватно оборудованы. Для репетиционного зала, в действительности, неважно, чтобы там были люки или прекрасная световая установка, но там должно быть идентичное основной сцене пространство и необходимые условия для транспортировки элементов сценографии, а не только лифты для перевозки людей. Сегодняшние театры сталкиваются со всеми этими проблемами, и это не позволяет им эффективно работать.

Во время репетиций, а также между ними в лабораториях должна своевременно производиться вся необходимая работа. Для костюмов, например, в нашем пражском театре, мы располагали большой пошивочной мастерской с 80-ю портнихами, которые за неделю изготавливали костюмы к какому-нибудь одному спектаклю, а потом начинали другую работу, потому что для них предыдущая была уже в прошлом. Намного более целесообразно нанять двух портных, чтобы они работали в небольшом салоне, расположенном рядом с репетиционным залом — для одного-двух портных не требуется много пространства, им достаточно стола, швейной машины и манекена, которые можно и переставить, если это необходимо. В таком случае актеры могут без проблем примерять костюмы и даже надевать их на время репетиций. Именно так и рождается персонаж; развитие образа должно быть медленным, оно

должно созреть: мы — не пилоты формулы один, и нам необходимо время, чтобы найти приемлемые решения.

То же самое имеет значение для сценографии. Основная структура должна быть готова в короткие сроки. Речь идет об обычной рутинной работе, и она легко осуществима. Работы отделочные, детали, напротив, делаются медленно, чтобы *психопластика пространства* развивалась и формировалась бы вместе с теми, кто должен действовать в этом интерьере.

И никогда не следует забывать, что те, кто реализует на практике сценографию — это не артисты, не творческие работники, а скорее мастеровые рабочие. Для некоторых из них сложно понять, например, важность такого факта, что скамейка на сцене должна выглядеть так, будто на ней посидело уже свыше миллиона человек в течение сотен лет; я должен объяснять им это и дать время для точного выполнения подобного задания.

Я создаю своего рода партитуру, я знаю, к чему хочу прийти, но я могу вносить изменения во время ее реализации и иметь персонал, который во всем мне следует. Это как в оркестре: если партитура предусматривает кларнетиста или скрипача, дирижер не допустит, чтобы они сами решили, как исполнять музыку. Он должен руководить ими, потому что это функция того, кто организует творческую работу.

Одна вещь для меня несомненна: нужно создавать новые методы работы в театре. На сегодняшний день для многих приборов необходимы особые условия, как для их использования, так и для хранения; многие из них очень чувствительны к пыли и должны быть зачехлены, а те, которые производят сильный шум, должны устанавливаться в специальные антишумовые контейнеры. Это со всей очевидностью означает также новое качество работы, почти в "белых рубашках".

В больнице можно доставить к кровати пациента целую мини-лабораторию для обследования. Почему я не могу сделать то же самое и в театре?

У меня может возникнуть необходимость, например, опробовать с режиссером в репетиционном зале проекционные аппараты. Но потом те же самые аппараты нам потребуются вечером на основной сцене для другого спектакля. Значит, они должны быть легко транспортируемы и с гарантией, что их не сломают.

Итак, предположим, что у нас есть прямоугольник: я срезаю углы и создаю вокруг него коридоры. Но не в 1,2 или 1,5 м., какие бывают

обычно, потому что тогда они мало на что пригодны. Сообщение же между разными помещениями должно осуществляться легко: коридор должен иметь ширину, по крайней мере, 4 м. Коридоры обеспечивают горизонтальное сообщение, в то время как углы обеспечивают вертикальное сообщение, и в них устанавливаются лифты 4х4 м., то есть тех же размеров, что и коридоры.

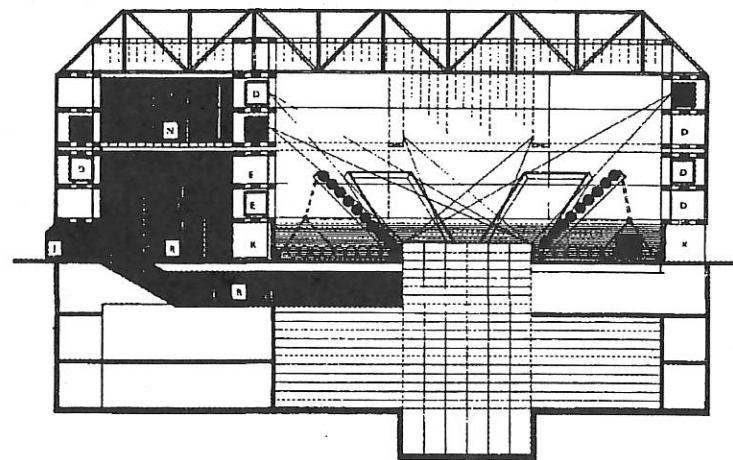
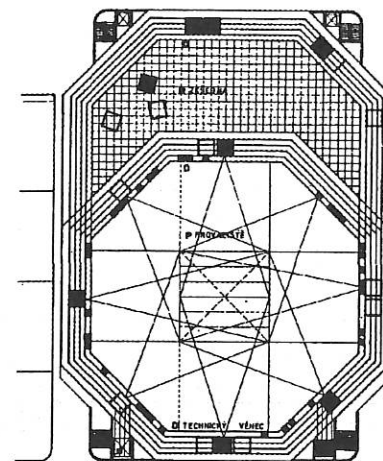
Сцена находится на уровне улицы. Это важно, потому что я хочу иметь возможность, например, пересечь сцену на автомобиле, со скоростью 15 км/в час. Я могу использовать галереи для размещения техники, как это обычно бывает, или же могу посадить там публику вокруг сценического пространства, чтобы она могла наблюдать за спектаклем с высоты. Одна из галерей может двигаться вдоль всего пространства театра, который является восьмиугольником из-за срезанных углов, и доставлять все инструменты, размещенные на ней, туда, где они необходимы. Это позволяет создать, например, оптимальные условия для освещения, в случае его использования на центральной сцене, для которой важно, чтобы свет поступал с точек, расположенных вокруг сценического пространства, с одинакового расстояния. Сцена, кроме того, подразделяется на секторы, каждый из которых может опускаться ниже планшета или же подниматься над планшетом до высоты 3 м.

Театр выходит на площадь: если я открываю стены театра, я могу играть на площади, как в средние века играли на папертях церквей, и тогда публика, изнутри театра, следит за всем действием, развивающимся снаружи. Или же публика может находиться вне театра, а все пространство театра трансформируется в гигантскую сцену.

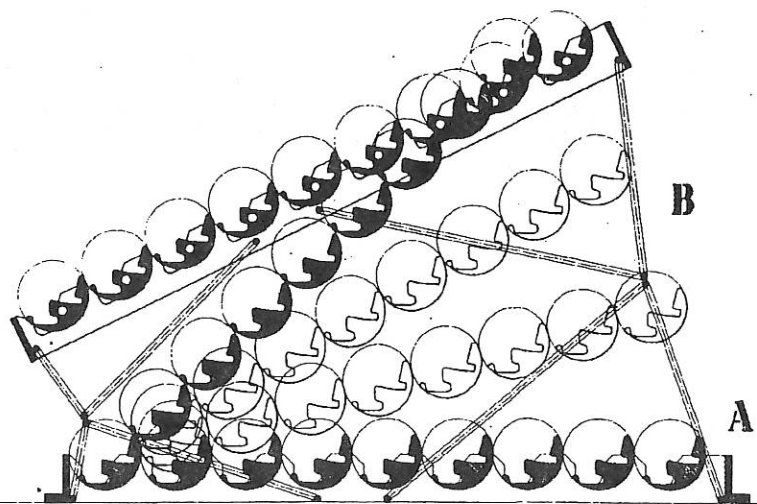
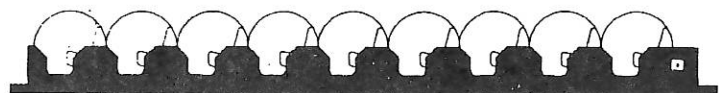
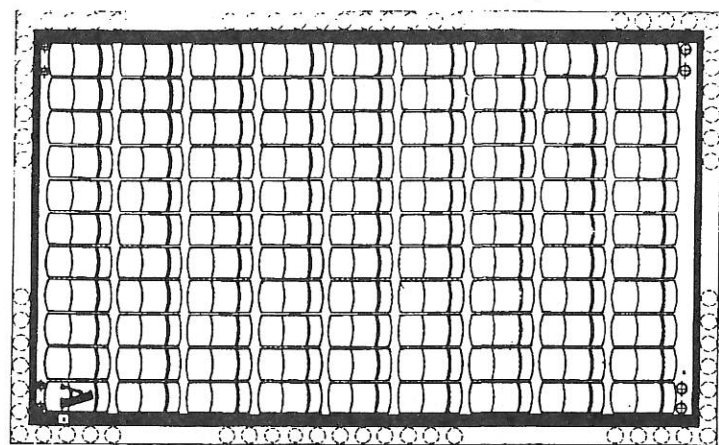
Зрители занимают места, которые я окрестил *коллективным креслом*, то есть блоки из ста кресел, при каждом блоке — специальный служитель, который сидит в крайнем кресле блока и выполняет функции традиционного билетера. Блоки, которые двигаются на воздушных подушках, могут наклоняться в разных направлениях; все они сконструированы таким образом, чтобы каждое кресло реагировало автоматически на наклон блока, так чтобы сиденья выстраивались в правильном порядке.

Кресла имеют ширину 55 см.

В ходе представления иногда требуется изменить расположение зала: в этом случае блоки группируются определенным образом, так чтобы зрители не должны были вставать со своих мест.



На верхнем плане — расположение центральной сцены: отмечены коридоры для горизонтальных коммуникаций и в углах лифты. Внизу секция проекта с блоками кресел.



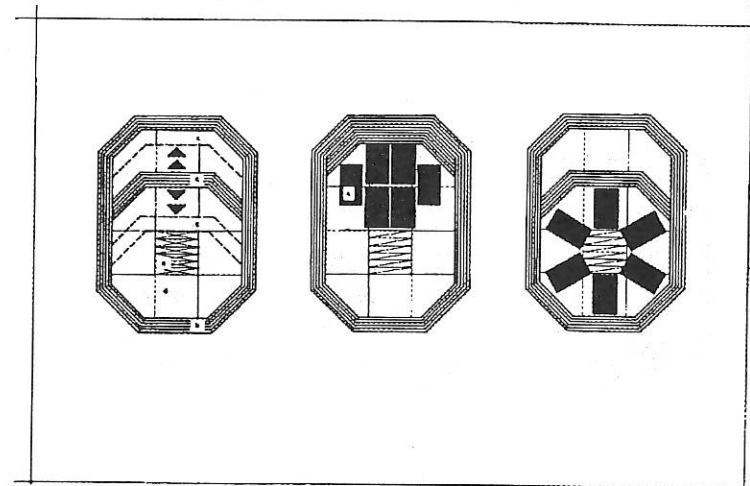
Вверху план и внизу секция кресел в движении.

Все это не создает никакой опасности для зрителей. Но если бы случилось что-нибудь серьезное, блоки вернулись бы в горизонтальное положение и так как театр находится на уровне улицы, они двигались бы, вынося зрителей наружу из театра, чьи стены открылись бы полностью.

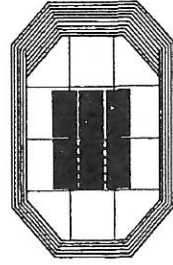
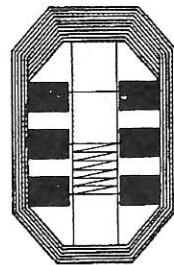
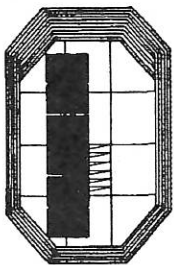
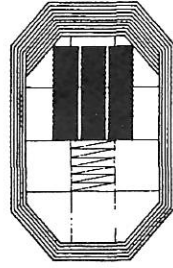
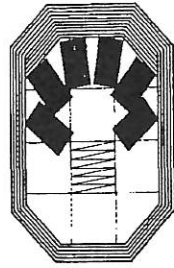
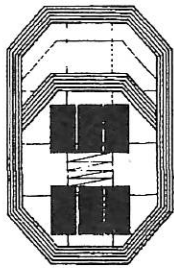
Вопрос. Это фантазия? Или такой театр построен?

Еще нет, но существуют его проекты, целиком готовые, даже давно опубликованные в больших журналах по архитектуре и театру.

Это проект со всеми предельно уточненными деталями. Конечно, это пространство, уже подготовленное и для других средств, для голографии, для использования песка, воды и т. д., которое предусматривает также и элемент "метаболического" театра, о котором я говорил раньше и для которого нет необходимости в больших спенических аппаратах.



Здесь и на следующей странице разные расположения зала: черным цветом обозначены блоки кресел.



1. Березкин В. Театр Йозефа Свободы. М., 1973.
2. Albertová H. Cesto za světem. Praha, 1995.
3. Bablet D. Josef Svoboda. Paris, 2004.
4. Bablet D. Josef Svoboda. Svýcarsko: La Cite editeur. 1970.
5. Bablet D. La scena e l'immagine. Torino: Einaudi. 1970.
6. Burian J. Svoboda: Wagner. Middletown: Wesleyan University press. 1983.
7. Burian J. The Scenography of Josef Svoboda. Middletown: Wesleyan University press. 1971.
8. Marešová S. Josef Svoboda. Praha: Divadelní ústav. 1975.
9. Ptáčková V. Josef Svoboda. Praha: Divadelní ústav. 1984.
10. Schröder E., Killy E. Josef Svoboda. Berlin: Akademie der Künste. 1969.

РУССКАЯ КЛАССИКА В ПРАГЕ

Наталья Анатольевна Крымова (12.1.1930—2.1.2003) — выдающаяся русская театровед и театральная критик, побывав в 60-е годы в Чехословакии, выделила как крупнейшие явления театральной жизни того времени спектакли чешских режиссеров, с которыми работал Йозеф Свобода — Отомара Крейчи ("Три сестры", Театр "За браноу") и Альфреда Радока ("Последние" Горького, Национальный театр). В статье **"Русская классика в Праге"** (Театр, 1967, №5) Крымова рассказывает об этих спектаклях. Мы приводим, с некоторыми сокращениями, часть, посвященную Альфреду Радоку.

...Радок ставит "Последних" не для того, чтобы вспомнить, как однажды уходил с исторической арены "буржуазно-дворянский класс", а для того, чтобы напомнить, что психология такого рода живуча, еще может проявиться и даже расцвести, как расцвела уже однажды при фашизме, когда служба в охранке утверждалась формой высшей общественной добродетели.

Новизна приема, в котором поставлены "Последние", — в полной и абсолютной наглядности, можно сказать, зрелищности тех связей, которые в пьесе скрыты (отчасти, кстати, ввиду цензуры царского времени).

Самым наглядным, видимым образом быт семьи Коломийцевых погружается в стихию быта государственного. В глубине сцены ставится большой экран, на котором по ходу событий появляются то старые порывевшие фотографии, то кадры старой кинохроники. (Впрочем, это только вначале кажется хроникой — это, конечно, мастерски снятый, стилизованный под старые кинокадры фильм, и фотографии тоже не документ-стилизация. Документализм спектакля создается самыми тонкими, изощренными средствами искусства.)

На первом плане Яков в кресле (изможденное лицо, высохшие кисти рук, вялые, как тряпки, ноги), а на экране — парад войск, выход царской свиты и жандармерии. Покачиваются огромные шляпы дам, бодро вышагивают солдаты, раскланивается начальство. Все это под гром духового оркестра, сидящего тут же, на сцене, в ложе-окне, про-

резанном в верхнем углу экрана. Ложа то задернута красным бархатным занавесом, то этот занавес открывается, дирижер-офицерик поднимает палочку, полковая музыка — марши, вальсы, полочки — вступает в действие, придавая семейным, домашним передвижениям людей по сцене то неожиданно-военизированный, то идиотски-театрализованный характер.

Все, имеющее отношение к охранке, теряет свой естественный, здоровый смысл, становится алогичным, ненормальным, — Радок раскрывает происходящее в пьесе как мир ненормальный, почти inferнальный. Он не отказывается от быта, но этот знакомый во всех подробностях быт представляет в необычном виде и неожиданных связях. То, что в бытовом спектакле принимается неразрывно, — люди, исторические обстоятельства, подробности обстановки — здесь разъединено и показано отдельно, на витрине, на выставке. Вот — государство. Вот — тюрьма. Вот — ее служители "на работе". Вот — они дома. Вот их жертвы — в камерах. Вот их жертвы — дома. Режиссер как бы расслаивает ткань пьесы, находя ее элементам новые сценические сочетания.

На сцене Иван Коломийцев, глава семьи, "папка", в рубашке, без мундира. Он что-то говорит, ходит, поучает, а на экране в это время можно разглядеть того же человека в группе сослуживцев — служащие полиции фотографируются у входа в тюрьму. Это тот же "папка", но в шинели и с пашкой, так сказать, "папка" при исполнении служебных обязанностей.

Люди на экране огромны, в несколько раз больше живых людей на сцене. На сцене мы видим дом, а на экране можно не только увидеть обитателей этого дома в их "деле", но рассмотреть крупным планом их лица — глаза, подбородки, переносицы, уши... В какой-то момент тот же Иван появляется на экране голым карапузом — в детстве, затем женихом, рядом Софьей-невестой, и опять — у ворот тюрьмы, среди других шинелей, и опять — голышом, на коврике. Иногда на экране крупным планом только шинель — чья-то грудь в медалях и ремнях, шершавое сукно, ровные, как строй солдат, ряды пуговиц, жесткие, как шетки, ремни крест-накрест.

На сцене появляются дети Коломийцевых, а на экране — смена караула у тюрьмы. Дети поочередно подходят к креслу Якова, а на экране сменяют друг друга солдатские фигуры, до жути одинаковые лица, сабли, фуражки, шинели, бравые спины, сапоги бутылками... На

сцене — обычные домашние дела. Говорят об обеде, о деньгах, о том, кто стрелял в отца, на заднем плане в огромной лохани моют Надежду — видна пышная белая спина, по ней бьют березовым веником. А на экране — камера, спина подвешенного на дыбе человека, руки, вывернутые из суставов. Человек оборачивается вдруг и смотрит прямо в зал — это почти мальчик, как Петр, сын Коломийцевых.

Радок берет в пьесе то один, то другой ее мотив и придумывает ему фон, сопровождение. Верочка и Петр, несведущие дети-переростки, играют в куклы, а сзади, фоном, идет туалет Надежды: надеваются корсет, полосатые панталоны, красная юбка. Все это медленно, бесстыдно, подробно.

Первый акт кончается выносом огромного, во всю сцену, стола — готовится семейный ужин, приехал отец. Родственники появляются одновременно из разных углов, как мыши, но в ложе уже поднят красный занавес, дирижер, перемигнувшись с Надеждой, уже взмахнул палочкой, и — грянул марш. На экране в это время тоже парад — гордо проходят лошади, покачиваются султаны на касках. Выход Ивана — как выход командующего перед строем, столовая в этом доме — плац, а дети — как солдаты нескладной распавшейся армии. Надежда сосет палец, хихикает Вера, тоскливо, как затравленный, смотрит Петр, а болван Александр, которому не терпится выпить, провозглашает торжественно: "Твое здоровье, папа!"

Чем дальше, тем больше нарастает стихия всеобщего распада, принимая почти фантазмагорические формы. Монтаж кадров на экране, одновременность многих действий на сцене — все это образует сложную полисценичность, особую, присущую созданиям Радока, театральную ткань...

Мне не приходилось еще видеть такой сложной постановочной полифонии, не приходилось в себе, как в зрителе, вызывать такую степень внимания одновременно к целому и к детали, к тому, что "снаружи", и к тому, что "внутри".

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Солнцева. МИРОВОЙ ТЕАТРА ЙОЗЕФА СВОБОДЫ</i>	3
Лекция 1. СЦЕНОГРАФИЯ КАК ПРОЕКТ. ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ	17
ДИЛЕТАНТИЗМ И ПРОФЕССИОНАЛИЗМ	24
СЦЕНОГРАФИЯ И АКУСТИКА	27
ТЕАТР И ТЕХНИЧЕСКИЕ НОВОВВЕДЕНИЯ	28
СЦЕНОГРАФИЯ И РЕЖИССЕР	30
СЦЕНОГРАФ И АКТЕРЫ	33
СЦЕНОГРАФ И КОСТМЫ	34
СЦЕНОГРАФ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ	35
ПОИСК АКТУАЛЬНОСТИ В ТЕКСТАХ	36
ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ	39
Лекция 2. ДРАМАТУРГИЯ И СЦЕНОГРАФИЯ	40
СЦЕНОГРАФИЯ, МОТИВЫ И РИТМЫ	45
"ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ" РИЧАРДА ШЕРИДАНА	50
БЕРТОЛЬД БРЕХТ И "ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА"	54
Лекция 3. В ПОИСКАХ ОСНОВ СЦЕНОГРАФИИ	58
Лекция 4. СЦЕНОГРАФИЯ И КИНЕТИКА	64
Лекция 5. МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ СПЕКТАКЛЬ	75
Лекция 6. СЦЕНОГРАФИЯ И СВЕТ	90
ЗЕРКАЛА	97
Лекция 7. ПРОЕКЦИИ	105
ПРОЕКЦИИ НА ЭКРАНЕ	107
ПРОЕКЦИИ НА ВЕРЕВКАХ	116
Лекция 8. ТЕТРАЛОГИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА	120

Лекция 9. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ	131
<i>Монографии о творчестве Йозефа Свободы</i>	139
<i>Наталья Крымова. РУССКАЯ КЛАССИКА В ПРАГЕ</i>	140

Йозеф Свобода

ТАЙНА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Лекции по сценографии

Художник *С. Архангельский*

Редактор *Л. Птушкина*

Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 26.01.2005. Гарнитура "Таймс". Формат 60х90/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 9,0 + 1,0 вкл. Заказ 4365
Тираж 1000 экз.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС
Издательство "ГИТИС". 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: (095) 290-35-89, факс: 290-05-97
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ",
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел.: 554-21-86



Михаил

Тайна
театрального
пространства