

УДК 725.821:792.021

## Сценография и театрально-декорационное искусство в оперном театре XX века

**Чепинога Алла Валерьевна**

Кандидат искусствоведения,  
начальник отдела учебно-производственной театральной практики,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский пер., 6;  
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

### Аннотация

В статье рассматриваются понятия сценографии и театрально-декоративного искусства в оперном театре с точки зрения различия между ними. Автор поднимает вопрос, который серьезно не исследовался уже несколько десятилетий, следствием чего стал откат театральной практики оформления спектаклей на этап «театрального дизайна». Между тем различие между «театральным дизайном» и сценографией принципиально. Заключается оно в подходе к анализу драматургического материала и, как результат, в самом механизме создания художественного образа спектакля. Сценограф от «дизайнера» отличается умением вычленять заложенные в основу драматургического материала идею и конфликт и строить их пластический образ в развитии. Таким образом, в отличие от театрального декоратора, сценограф становится по сути «со-режиссером» спектакля, его интерпретатором.

### Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Сценография и театрально-декорационное искусство в оперном театре XX века // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 328-351.

**Ключевые слова**

Сценография, театральное-декорационное искусство, сценографический образ, сценическое пространство, оперный театр, художник, конфликт.

**Введение**

XX век для теории и практики театрального искусства был необыкновенно продуктивен. Первая «революция» произошла в начале века, когда в театр пришел «единый автор» сценического действия – режиссер. Вторую мы можем отнести к 60–70-м годам XX века, когда в театре появился сценограф. Не просто театральный декоратор, а именно сценограф.

Само появление и становление такой театральной профессии было вызвано к жизни «режиссерским театром» и бесспорно связано в России с опытом Московского художественного театра и его «выпускников»: Е. Вахтангова и В.Э. Мейерхольда, а на Западе – А. Аппиа и Г. Крэга. Однако только ко второй половине XX века эти опыты стали складываться в тенденцию и такие имена, как В. Левенталь, Д. Боровский, Г. Бархин, Д. Лидер, М. Френкель, М. Китаев, утвердили и завершили начатый «классиками» опыт пересоздания, переосмысления принципов сценического оформления спектакля, своими работами окончательно ознаменовав новый этап в развитии искусства решения сценического пространства.

С этого момента теория театра стала четко различать две профессиональные дисциплины: театральное-декорационное искусство и сценографию. Об этом в конце XX века много писали такие серьезные авторы, как В. Березкин, А. Михайлова, М. Френкель, и другие [Бачелис, 1978; Бачелис, Рудницкий, 1960; Березкин, 1973; 1975; 1976; 1977; 1978; 1979; 1980; 1981; Васильев, 1975; 1981; Гасснер, 1959; Давыдова, 1974; Захаржевская, 1972; Михайлова, 1976; 1978; 1979; 1986; 1990; Мочалов, 1981; Образцова, 1984; Попов, 1979; Рыбаков, 1977; Театральное пространство, 1979; Френкель, 1987]. Именно этими авторами были заложены основы теоретического принципиального различия терминов «сценография» и «театральное-декорационное искусство» и их функционирования в постановочной практике.

Однако в постперестроечный период эти исследования не только не получили развития, но по сути – оборвались. За последние тридцать лет не вышло ни одной серьезной теоретической работы на тему пластического решения спектакля. С 70–80-х гг. XX века, когда написаны следующие строки, положение мало изменилось, а может быть, даже – усугубилось: «Давно обособившийся, сложившийся и, несомненно, завоевавший право на художественную автономию, этот вид творчества не может похвастаться – по сравнению со своими родственниками в семье искусств – сколько-нибудь разработанной теорией. Он редко привлекает внимание ученых, теорий здесь ровно столько, сколько художников» [Эткинд, 1974, 211].

Неумолимым следствием этого стало то, что новому поколению сценографов не был передан ценнейший опыт их предшественников. Традиция не только прервалась, но и самое неприятное – вульгаризировалась. И потому театральная практика оформления спектаклей последних лет стала отчетливо откатываться назад на этап «театрально-декорационного искусства», которое сегодня точнее было бы назвать термином «театральный дизайн».

Особенно трагическая ситуация сложилась в театре оперном, поскольку, по сравнению с драматическим, он имеет свою специфику и потому более сложен и более уязвим в постановочном процессе. «Музыка обобщает наши чувства, передает эмоциональное состояние... существует во времени, театр же – в пространстве и времени. Музыка воспринимается только слухом, в театре [поэтому] чрезвычайно важен зрительный образ» [Покровский, 1985, 9]. Однако полноценным действенным анализом драматургического материала в драматическом театре и уж тем более *партитуры* – в опере сегодня владеют крайне немногие режиссеры – а ведь только на этой основе строится сценографический образ. И поэтому по сценам кочуют дорогие, эффектные, «авангардные» иллюстративные декорации, основанные либо на откровенном эпатаже, либо на «настроенческом» или морализаторском прочтении *либретто*, ознакомления с содержанием которого вполне достаточно для создания театрально-декорационного оформления спектакля. Проблема заключается и в том, что, утратив внутреннюю *суть* понятия

«сценография», современные театральные художники, тем не менее, создают на оперных сценах «псевдо-метафорические», «авангардные» конструктивные декорации, выполненные «под сценографию», исключительно *внешне* копируя приемы своих предшественников. Единого образа спектакля из этого, естественно, не получается, и в сознании зрителя, не понимающего смысла в эффектных «дизайнерских изысках», окончательно разрывается коммуникация с таким сложным и неоднозначным видом театра, как опера.

При этом именно для музыкального театра сценографический, а не театрално-декорационный подход в решении спектакля крайне необходим. «Слишком конкретная вещь или реальная фигура [артиста] не полностью сливается со стихией музыки. По-видимому, одной чистой логики и ясной мысли (чего вполне достаточно в театре драматическом) для музыкального театра мало... ведь когда слушаешь хорошую музыку, *в ней нет житейски подробной конкретности*. Музыка своей обобщенной образностью через созвучия, ритмы, тембры, гармонический и мелодический строй действует на наше подсознание, будит у каждого свои личные ассоциации», – писал Л.Д. Михайлов, имея в виду то, что сценическое оформление оперы должно иметь ту же тончайшую природу обобщенного смысла, каким наполнена музыка [Михайлов, 1985, 136]. И тем самым зримый образ спектакля должен служить «мостиком» между сознанием и подсознанием зрителя, ключом к восприятию прежде всего на чувственно-интеллектуальном уровне тонкостей музыкальной драматургии. Иллюстративная же конкретность места действия и вещи, используемой на сцене оперного театра, убивает ассоциативность, присущую музыке, и тем самым лишает зрителя, слушателя понимания содержательности музыкального произведения.

В связи с этим на современном этапе стоит задача восстановления теоретических изысканий в области разграничения понятий «театрално-декорационное искусство» и «сценография», тем более что разница между ними – принципиальна. И заложена она не в формальных признаках конечного результата, а в самом *подходе к анализу драматургического материала*, в самом *механизме* создания художественного образа спектакля.

## Театрально-декорационное и сценографическое искусство: принцип построения художественного образа

Сегодня принципиально ошибочно считается, что театрально-декорационное искусство отличается от сценографии только тем, что основано на «чисто живописных» приемах станковой живописи, в то время как сценографией следует называть те конструктивистские, пространственно-условные решения, которые пришли на сцену в начале XX века. Творчество целой плеяды советских художников может стать опровержением подобного утверждения. Наиболее ярким примером в оперном театре являются спектакли сценографов, работавших с таким режиссером, как Л.Д. Михайлов, который полагал, что «...живопись из всех изобразительных искусств наиболее “партитурна”. Гармонический язык сравним с языком живописно-колористическим. Тембровые краски оркестра – с цветовыми оттенками, полутонами, помноженными на театральное освещение. Полифонизм, многоголосие соответствуют живописному многоцветию, плотность или прозрачность оркестровки – плотности или прозрачности живописной фактуры и т. д. Нет, в музыкальном театре живопись не отжила свой век, наоборот, мне кажется, что многие ее “музыкальные способности” еще далеко не раскрыты и не использованы» [Михайлов, 1985, 136]. Художников, сотрудничавших с Л.Д. Михайловым: С.Б. Вирсаладзе, Н.Н. Золотарева, В.Я. Левенталя – сложно назвать «декораторами», несмотря на то, что в основе создаваемого ими сценографического образа лежит мощная живописная система. Значит, дело не во внешних признаках формы – стоит ли на сцене конструкция или висит «писанный» задник, а в самом *механизме создания художественного образа*.

Начнем с того, что само присутствие художника в театре необходимо уже потому, что «Каким бы ни был спектакль, и какой бы характер (стиль, жанр, форму) ни носило действие его персонажей, оно обязательно где-то происходит. Иначе говоря, всякое действие некоего драматического сюжета имеет свое место. Оно может быть двух основных видов: конкретным и обобщенным... Конкретное – это «здесь», в данной определенной стране, городе, селении, доме, комнате. Обобщенное – это «везде», во многих типических ме-

стах... во всем мироздании» [Березкин, 1986, 82]. Иначе говоря, в оформлении спектакля может существовать два подхода: конкретно-вещный и – назовем его условно – «философский», или, как называл его В. Березкин, «действенно-сценографический» [Березкин, 1984]. Главное отличие этих подходов заключается в том, что «...когда у режиссуры возникает потребность строить свои спектакли повествовательно, жизнеподобно, тогда и художники... начинают соответствовать этой потребности и создавать для действия таких спектаклей конкретную обстановку жизни их героев» [Березкин, 1986, 112]. То есть театрально-декорационное искусство отличается высокой степенью *иллюстративности*, причем иллюстрирует оно именно *сюжет*, точно воспроизводя, передавая дух и атмосферу места действия – пейзажа или интерьера, этнические и национальные признаки культуры страны, где разворачиваются события, одежду героев. В зависимости от степени личного мастерства художника, это либо будет абстрактная, добросовестная достоверность, либо – в крайнем случае! – будет передано настроение, эмоциональное состояние разворачивающегося действия сцены или эпизода, их атмосфера: например, трагические события будут подаваться в условно-притемненных тонах, оптимистические – в ярких. Важно понимать, что иллюстрация сюжета художником может быть выполнена в *любой технике*, будь то «авангардные» архитектурно-конструктивистские пространственные композиции и инсталляции, выстроенные на сцене, будь то живописные декорации или использование нескольких деталей интерьера и пейзажа на абсолютно пустой сцене. Дело не в самой форме, а именно в том, что всегда, при любом формальном подходе театрально-декорационное искусство будет отличать стремление к предельной *конкретизации* места действия, времени года, суток, характера персонажа (через костюм).

Сценографический образ строится не на сюжете, а на *действии*, то есть он призван буквально невидимое, абстрактное, умозрительное *сделать видимым*, воспринимаемым на чувственном уровне. Сценографический образ принципиально апеллирует к чувственному, эмоциональному восприятию, собирая как бы квинтэссенцию, смысл и транслируя его через определенную систему знаков. Так, при постановке оперы «Алеко» С. Рахманинова в 1973 году художник А. Лушин совместно с режиссером Л.Д. Михайловым в виде декора-

ции выносят на сцену гигантскую цыганскую шаль, крепленную на штанкетах в четырех точках и меняющую свое положение в девяти разных позициях. Вслед за развитием действия шаль то становилась небесным пологом над степью кочующих цыган, то сворачивалась в цыганский шатер, то превращалась в траурное покрывало, опускаясь в финале на тела убитых персонажей. Этот же центральный мотив был поддержан в образах персонажей, обязательным элементом костюмов которых тоже была шаль. Таким образом, характерный для табора и точно отобранный пластический символ несет в себе *идею* произведения, а задача конкретизации места, времени и атмосферы действия выполняется как бы попутно, через символизацию и метафоризацию элементов. При этом не только «обозначается» место действия, но и одновременно вскрывается и визуализируется эмоционально-образное содержание происходящих в этом месте событий.

Символизм и симультанность были свойственны и другому спектаклю Л.Д. Михайлова – «Катерине Измайловой» Д.Д. Шостаковича. Конструкции из тяжелого, грубого дерева, обобщенно символизовавшего замкнутый, затхлый купеческий мир сундуков, шкатулок и укладок, становились то супружеской спальней, то амбаром, то двором, то забором дома, то паромом на далекой сибирской реке. А над всем этим парил белый цвет яблонь и вишен, купола колоколен, закатное небо – писанные задники в духе Кустодиева. Конфликт фактур давал дополнительный смысл: над затхлым миром, вокруг него царила веселая и легко дышащая жизнь, которой лишена незаурядная, светлая и сильная натура Катерины. Сценография снова только «обозначала» места действия, а целью своей делала разворот в пространстве и во времени идеи о том, как, одержимая свободой воли, Катерина вырывается из одной мрачной духовной тюрьмы (тюрьмы купеческого быта и практицизма) в другую – тюрьму своих страстей, а свободная, вольная и духовная жизнь так и остается для нее по ту сторону деревянного сруба, кованого угла сундука, цепи парома. Сценограф в своей работе делает упор более на вскрытие и визуализацию идеи и действия и строит их пластический образ. И делает это не только в статическом обозначении места действия, но и в динамике, в развитии. И не сюжета, а именно логики идеи и действия. Так сценограф в театре становится практически

со-режиссером: «Они владеют тайнами визуальной режиссуры, мастерством создания неповторимой цвето-пластической среды, которая работает на идею спектакля, его сверхзадачу, ведет мысль, возбуждает и направляет чувство» [Михайлова, 1990, 10].

В системе театрально-декорационного искусства, даже если в эскизном решении спектакля присутствует единая стилистика, целостного образа спектакля возникать не будет. Зрелище окажется эстетичным, стилистически единым, но будет распадаться на отдельные эффектные эпизоды, яркие костюмные «открытия», красивые мизансценические расположения в абстрактно красивых, эффектных «настроенческих» декорациях. И между ними обязательно будут «статические провалы» в мизансценах. Сколько бы экранов ни нагородил на сцене художник Н. Симонов, какие бы масштабные конструкции ни были возведены, они не несут никакой смысловой нагрузки, кроме иллюстрации места действия. И если опять оставить за скобками спорный вопрос о возможности такой трактовки драматургического материала, точно не соответствующей идее Р. Вагнера, то мы все равно получим только место и время действия, чистейшую иллюстрацию превратно понятного сюжета и ничего более. Подобное решение пространства – некое тупиковое развитие принципов театрально-декорационного искусства, действительно превращенного в театральный дизайн потому, что не имеет уже вообще отношения ни к самому произведению, ни тем более к смыслу, заложенному в музыкальную драматургию. Механически использованный прием «вырывания из контекста» вещи и предмета здесь – ложно понятая «игровая» метафористика, которая используется по форме и совершенно не несет никакого содержания. То же самое можно сказать и о «Тангейзере» Р. Вагнера в постановке Т. Кулябина в Новосибирском театре оперы и балета. Это те же принципы театрально-декорационного искусства, доведенного до абсурда театрального дизайна, даже невзирая на то, что художник использует якобы соответствующие по стилистике и времени элементы и детали декорации. Его сценическое решение – тоже не более чем обозначение места действия, за исключением того, что обозначается оно путем формального, механического, никак не осмысленного заимствования внешних признаков сценографии. Поэтому, что бы ни нагородил «в духе эпохи» на сцене художник

Олег Головки, отчетливо понятно, что ни он сам, ни режиссер не понимают, ни глубины смысла, ни символики назначения тех вещей и элементов декорации, которые они используют. А, следовательно, взаимодействие с актером и смыслы, которые порождает это взаимодействие, не только не работают на идею и конфликт, заложенные Р. Вагнером в основу музыкальной драматургии (не стоит даже останавливаться на этом!), но и являются случайными, разрозненными и... откровенно безграмотными, не согласованными между собой. При общей «эффектности» картинки за ней нет ни самого композитора (об этом даже не стоит говорить), ни даже той морали, которую надсадно пыталась извлечь *из сюжета* откровенная интеллектуальная и профессиональная беспомощность режиссера. Именно об этом писал Г.П. Ансимов, утверждая, что «Сами по себе декорации еще не делают спектакля. В лучшем случае они вызовут аплодисменты зрительного зала, но угробят свою воздействующую силу, если не станут дополнением и средством выявления артиста» [Ансимов, 1980, 97].

Но что такое «средство выявления артиста»? Это возможности декорации проявить не сюжетное, но *смысловое* мизансценирование, которое в самом движении артиста и *во взаимодействии его с элементами оформления спектакля* визуализирует зрителю скрытые пружины и причины поведения действующего лица. «Поступки человека мы всегда воспринимаем, как пластические проявления. В обыденной реальности человек подвержен чувствованиям, ощущениям, проживаниям, размышлениям. Но все эти сложные процессы могут быть обнаружены визуально лишь через *внешние проявления*. <...> Природа чувств актера на сцене будет непосредственно связана со способом его существования в сценической среде конкретного спектакля. Собственно, способ существования актера-персонажа в спектакле и «проявляет» природу чувств человека пластически. Не только «проявляет», но и «корректирует» – иногда внешними средствами имитирует чувства, подменяет их пластической физической выразительностью... часто точно найденное [художником] приспособление дает более выразительный и неоднозначный результат» [Френкель, 1987, 83].

Так, в спектакле Г.П. Ансимова «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева (художник Н. Золотарев) бытовые элементы, которые использовались

по ходу действия, были призваны лишь быть толчком к обобщению, к работе фантазии зрителя, к ассоциации с личным опытом. В попытке найти среду, которая раскрывала бы в единичном – общее, в конкретном событии – целое жизненное явление, тенденцию, художник основным, «опорным пунктом» декорации сделал центральную круглую площадку – словно подиум. Отъединенная от основного станка, она словно бы подчеркивала одиночество личности перед той трагедией, которая ее постигла, перед физическими и духовными задачами. Герой спектакля был благодаря этому «взят» как бы «крупным планом». И все события – крушение самолета и борьба за жизнь в одиночестве на снегу, больница, его первый танец на протезах и т. п., каждый его личный духовный подвиг по преодолению себя как бы подчеркивался, усиливая значимость человеческой личной силы духа, которая благодаря воле и самоорганизации преодолела свою судьбу. Станок, который окружал, охватывал центральную площадку справа, был местом движения и расположения хора – некоей монолитной массы, которая (в силу особой формы площадки) как бы «обнимала» и тем самым поддерживала героя. В то же время герой являлся как бы лицом этого хора, его персонификацией, чем достигался мощнейший ассоциативный эффект: каждый в этом хоре мысленно наделялся теми же качествами, которые демонстрировал центральный герой. Так переосмысленный прием античного театра с его проскениумом, оркестрой и хором, значительно, впрочем, переосмысленными художником, стал средством раскрытия главного конфликта спектакля – преодоления личностью самой себя и своей судьбы.

Театрально-декорационное искусство, однако, практически не обладает такими возможностями. Перемещение артиста в пространстве иллюстративной декорации имеет исключительно «служебную», «ремарочную», «механическую» роль, в большей мере выполняя чисто сюжетные указания: «сидит», «стоит», «резко развернулся», «плачет» и т. д. Кроме того, такой подход к решению сценического пространства отличается тем, что стесняет режиссерскую фантазию в построении динамически смысловых мизансцен: театрально-декорационному искусству в большей мере присуща пластическая статичность актера, его «модельность». Взаимодействует с пространством он тоже чисто механически – в виде элемента, вписанного в общую картину. Так происходит

и потому, что если на сцене иллюзия пространства воссоздана живописными средствами – тогда актер обязан соблюдать определенное расстояние от задника и кулис, чтобы не нарушить пропорций и «вписаться в картинку» естественным, пропорциональным и логическим ее дополнением (своеобразные «живые картины»). Но точно то же происходит и тогда, когда на сцене выстроена конструкция, которая сама по себе не несет никакого смыслового наполнения, кроме обозначения места действия. Если она заведомо не рассчитана художником на смысловое взаимодействие с артистом, то так же является «живой картиной», только исполненной в технике инсталляции, и не предоставляет артисту *внесюжетных*, действенных возможностей; является лишь архитектурным средством иллюстрации места, где протекает ход сюжета. В этом случае никак не связанная внутренним, действенным рисунком роли героя и не направленная на выявление внутренней логики его поступков, на визуализацию его «душевных движений», «декорация» существует с актером как бы в «параллельных мирах», актер все равно будет «выглядеть» как бы «на ее фоне», что и породит статичность, плоскостность и бессмысленность мизансцены.

Хорошим примером такой «бессмысленной» конструктивно-архитектурной иллюстративности может считаться решение спектакля «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена в постановке К. Олдена (художник Ч. Эдвардс). Если даже не говорить о недопустимости такого сценографического решения, которое строго противоречит самому замыслу, идее композитора, то даже в «заданных правилах игры» огромное задние школы, возведенное на сцене, выполняет лишь атмосферно-настроенческую роль, отдаленно отсылая ассоциации зрителя к тюремному зданию. Но – не больше. Все остальные мизансценические решения, которые провоцирует такая декорация, являются не более чем мизансценами «служебными» – обстоятельств места и времени действия.

Сценография же демонстрирует принципиально иной подход к решению сценического пространства, прежде всего стремясь создать предельно обобщенную, целостную эмоционально-чувственную картину, символизирующую идею произведения: «Сценография утверждала себя как искусство, в хорошем смысле слова, функциональное, подчиненное общим законам сложного синтетического произведения – спектакля и рассчитанное на теснейшее взаимо-

действие с актером, драматическим текстом, музыкой. Через эту согласованность действий и раскрываются образы спектакля» [Березкин, 1973, 11]. Так происходит потому, что сценография принципиально иначе трактует природу сценического, драматургического конфликта, который, наряду с идеей, для художника-постановщика является опорным понятием для построения художественного образа спектакля.

Различают два вида сценических и драматургических конфликтов. Один из них всегда явный и отчетливо прослеживается в сюжете произведения, где четко будет обозначено либо противостояние главного героя – обществу, в котором он живет, либо группы персонажей – другой группе персонажей, и т. д. Однако этим конфликтом не исчерпывается подлинное содержание драматургического произведения. Как правило, сюжет есть лишь средство, благодаря которому развивается более важный конфликт – смысловой, напрямую связанный с идеей, сверхзадачей и сквозным действием спектакля. Но именно он, как правило, и скрыт от понимания зрителей, и именно он требует визуализации.

Для проявления внутренней роли в драматургическом конфликте *всех без исключения* персонажей, какую бы видимо малую роль они ни играли в сюжете, сценическое пространство трактуется тогда не как место действия, а «как поле драматических событий, действенное поле, *провоцирующее конфликтные ситуации...* наш чувственный аппарат моделирует активность противоборствующих сторон... действенной основой всех этих проявлений будет наше восприятие сценической картины, которое непосредственно связано с асимметричной природой зрительного восприятия человека» [Френкель, 1987, 83]. Тогда художником конфликт в сценографии понимается как «отражение целенаправленного отбора материальных выразительных средств, необходимых для активизации развития сценического действия и усиления драматургического конфликта, которые ассоциативно воспринимались бы реципиентом как несовместимость при соотношении качественных показателей и функциональных значений элементов, групп элементов, их взаиморасположения, перемещения и трансформации. Конфликт в сценографии... проявляется только в ассоциативном восприятии зрителей и актеров. Конфликт в сценографии определяется в результате действенного анализа драматургического произведения,

а также интеллектуального, чувственного, интуитивного восприятия как пьесы, так и жизненной реальности» [Френкель, 1987, 57].

В этом случае у декорации, все равно, выполнена она в живописной или конструктивной манере, появляется главная функция – предоставить актеру свои элементы и части так, чтобы он мог раскрыть свой *смысл* пребывания в сюжете. Для этого (а не самоцельно!) реальность и приобретает свою «игровую стихию», то есть подчас «предметы как бы вырываются из привычной бытовой связи, “жизненной композиции”, удобной для нас в повседневности. И komponуются сообразно с творческой необходимостью. Сочетаются таким образом, чтобы во время игры можно было смещать внимание с одних предметов на другие, а также акцентировать те или иные качества одного и того же предмета с целью эстетического воздействия на зрителя. Соединение предметов на сцене идет вразрез с жизненной логикой. Предметы на сцене обретают на первый взгляд парадоксальную, но всегда мотивированную художественной логикой жизнь» [Френкель, 1987, 57]. Прекрасным примером такого осмысленно «игрового» использования «вырванных из контекста вещей», посредством которых визуализированы идея и конфликт, является поставленный режиссером Г.П. Ансимовым в стилистике комедии *commedia dell'arte* спектакль С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (Прага, 1963). Все необходимую сценическую технику художник и режиссер убрали в оркестровую яму, а сам оркестр помещался на сцене позади артистов, персонажи переодевались, используя элементы костюмов прямо на глазах у зрителей, а декорации творились «здесь и сейчас», превращая обыденные вещи в функционально-смысловые «аппараты» для проявления содержания действия. Лестница-стремянка, например, могла оказаться и горой, и спортивным снарядом для упражнений Труффальдино, и царским тронном, и пещерой. Отказавшись от натуралистической иллюстрации похода Труффальдино и принца через непроходимые горы, бездонные ущелья, режиссер и художник получили прекрасное игровое и метафорическое средство для выявления скрытых пружин характеров персонажей, преодолевающих трудности своего пути, выявления невидимых причин их поведения. Сами видимые зрителю «несложные» сложности (преодоление стремянки, как горы, например) порождали определенное зрительское отношение к персонажам: к «пустякам» герои от-

носились так сложно и так серьезно, что вызывали смех. Через такие «игровые» приемы и раскрывалась основная идея произведения – душевная пустота и «ненастоящность» людей, которые претендуют на почет и уважение, поскольку возводят в степень важности не заслуживающие серьезного внимания мелочи. Эта же идея была точно поддержана художником по костюмам, показывающим зрителю, что под костюмными элементами социального статуса или индивидуализации личности оказываются все те же одинаковые, бессмысленные и «пустяковые» люди. Что было гораздо важнее для общего смысла постановки, чем самоценно-красивая декорация или эффектные костюмы.

Мало осознавать, что сценографические решения обогащают возможности режиссера по созданию мизансцены, позволяя создать такую пространственную среду, в которой актер может *осмысленно* перемещаться, посредством своего тела выявляя все возможности, все богатство своей мысли, своих душевных движений. Недостаточно также понимать, что сценография, наряду с созданием «места действия или, более того, пространственной среды... включается в сценический диалог с актером, зрителем» [Чушкин, 1979]. Самое главное – ответить на вопрос, почему «театр XX века требует не только включения декораций в динамику актерской игры, но и постоянного развития всей структуры сценографической образности на протяжении театрального действия» [Чушкин, 1979]. Только в этом случае станет понятна принципиальная разница между театрально-декорационным искусством и сценографией. Только тогда можно будет согласиться, что сценография – это необходимый следующий за театрально-декорационным этап в развитии искусства оформления спектакля. А главное – тогда можно будет выделить четкие критерии отличия одного от другого, а значит – проявить сам механизм их действия. Что, в свою очередь, позволит сделать эти термины функциональными для использования их на практике театральными режиссерами и художниками.

Театральный художник-сценограф понимает декорацию не как высокохудожественно выполненную имитацию реальности, но как «*комплекс пластических ситуаций*, отражающий не только конфликт, заключенный в драматургии, но и те особые связи, которые объединяют сферу идей автора и духовный мир современного человека» [Коваленко, 1980, 10]. Иными словами, информа-

ция об эмоциональном человеческом опыте, выраженная драматургом в идее и конфликте произведения, получает в театре визуализацию не только в виде живых «переживаний» артиста, но и посредством ряда строго отобранных художником визуальных «знаков» окружающей его реальности. Взаимодействуя с ними, актер наиболее полно раскрывает содержание идеи и конфликта: «... сюжет и события как бы заключены внутри общего образа спектакля, он шире их, значительнее, сюжет оказывается лишь *одним из* возможных проявлений жизни образа, одним из подтверждений законов, действующих внутри пластики. Художник никогда практически не мыслит картиной или актом, а – целым спектаклем. А в целом ему всегда важны историки, начала. Все то, из чего драматический текст возник. Поэтому очень часто среда его спектаклей открыта в своих строительных материалах, в сопоставлении образов и понятий. Она может быть даже демонстративно конструктивна вопреки конкретности пьесы, вопреки ее реалиям, словно для доказательства того, что ее конкретность и ее реалии все равно подчинены законам более общим. И в них суть, а не в том, что происходит в каждом отдельном случае» [Березкин, 1983, 319]. Иначе говоря, сценограф строит не *среду обитания* персонажей, а обобщенный и самостоятельный образ *явления, понятия, идеи, конфликта*, заложенных в основу драматургического материала, стремясь создать образ «многозначный в такой же степени, в какой изменчиво и способно проявлять себя по-разному в разные времена само явление» [Березкин, 1983, 319].

Поэтому конструктивизм, «открытость пространства», «игровая природа», «метафоризм», детализация и прочие внешне признаки сценографии есть лишь *следствие* принципиально разного подхода художников к системе театрально-декорационного искусства и сценографии, к решению сценического пространства в спектакле. Главное заключается в *разнице целей*: создание образа среды и конкретного сюжета или создание образа *действия* как отражения явления, понятия или идеи – «оформить спектакль, то есть создать форму для некоего содержания» [Березкин, 1983, 319], а для этого надо не *воссоздать*, а *пересоздать* среду, в которой будет разворачиваться сюжет.

Таким образом, в отличие от театрального дизайнера, сценограф становится по сути «со-режиссером» спектакля, его интерпретатором: «... главная задача

искусства сценографии, как она понимается сегодня, – это оформление *сценического действия* спектакля, характер которого определяется драматургическим материалом и интерпретацией его режиссером» [Березкин, 1986].

### Заключение

Театрально-декорационное искусство – бесспорно большой и значимый этап в развитии театра. Вызванное к жизни самой потребностью воспроизвести на сцене, показать место действия, в котором происходят события пьесы, оно исторически развивалось по линии все большего приближения к «жизненной правде» пейзажа и интерьера, спровоцировав взлет живописного и дизайнерского мастерства огромного числа художников. Среди них такие великие мастера, как А. Бенуа, Л. Бакст, И. Билибин, Б. Анисфельд, А. Головин, Е. Лансере, К. Юон, М. Добужинский, Н. Рерих, В. Серов, и многие другие.

В начале XX века живописная традиция в театре была серьезно потеснена так называемой «условной» конструкцией – некоей единой «пластической средой», которая в меньшей степени преследовала цель конкретизировать место и время действия. Ставя своей целью не проиллюстрировать место действия, а выявить тот эмоционально-чувственный опыт, который заложен автором в сюжет и действие (невидимый и потому требующий особого акцентирования, визуализации), «симультанная декорация» постепенно и неумолимо вытеснила со сценически подмостков «декорационный» подход к пространственному решению спектакля.

Театрально-декорационное искусство от сценографии отличают два принципиальных момента: отношение к сюжету и понимание действия – и трактовка понятия «конфликт».

Сценографа от «декоратора» будет отличать умение и желание вычленять из драматургического материала идею и действие и строить их пластический образ не только в статике, но и в динамике, в развитии эти самых идеи и действия. В таком случае, по сути, сценограф в театре становится со-режиссером.

Второе главное отличие театрально-декорационного искусства от сценографии в понимании и трактовке природы конфликта, который, как и идея, для

художника-постановщика является базовым понятием. Понятие «конфликт» для сценографа из элемента сюжета становится структурой, организовывающей внутреннее, заложенное под сюжетом, действие.

Театрально-декорационное искусство, как искусство, опирающееся прежде всего на сюжет, как правило, остается в русле иллюстрации *сюжетного конфликта*, оставляя «за бортом» собственно драматургического противостояния огромное количество персонажей, якобы напрямую в явном, *сюжетном* конфликте не задействованных (или искусственно «притягивая» их характеры к позиции главного героя или какой-то из групп героев посредством трактовки костюмов, диктующих определенное поведение актеру). В крайнем случае подобные «мелкие» персонажи трактуются как «часть картинки» – необходимая принадлежность той среды, в которой действуют главные персонажи спектакля (например, няньки, слуги, сотрудники и т. п.).

В то же время сценография как раз позволяет визуализировать собственно *драматургический* конфликт, понимая его не как прямое столкновение людей, а как столкновение идей. И в этом случае охватываются все выписанные драматургом персонажи без различия длительности их пребывания на сцене. Каждый из них осознается тогда режиссером и художником как необходимая грань той идеи, которую исповедует драматург.

Кардинальное различие между сценографией и театрально-декорационным искусством заложено в самой природе понимания назначения искусства. Театрально-декорационное искусство трактует это понятие как жизнь человеческого тела, в то время как сценография понимает искусство *как один из способов передачи информации*. Соответственно, чтобы информацию, как вещь невидимую, неуловимую, зафиксировать и транслировать воспринимающему, необходимы определенные средства выражения – «носители» информации. Первый и главный из них в театре – актер со всем комплексом его психофизических переживаний. Второй носитель информации – пластическая среда, в которой актер действует и которая *позволяет сделать видимыми* его душевные движения и порывы.

Предельное обобщение явления (идея и конфликт), на которое опирается сценограф, и провоцирует появление предельно обобщенного сценографического образа. Предельная конкретика событий, отраженных в сюжете, на ко-

торые опирается театральный декоратор, порождает предельно конкретный образ места действия. И в этом, только в этом главное отличие театрально-декорационного искусства от искусства сценографа.

### Библиография

1. Ансимов Г.П. Режиссер в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 318 с.
2. Бачелис Т., Рудницкий К. Жизненная позиция режиссера // Театр. 1960. № 7. С. 58-73.
3. Бачелис Т. Эволюция сценического пространства от Антуана до Крэга // Западное искусство. XX век. М., 1978. С. 148-212.
4. Березкин В.И. В границах одной школы // Театр. 1975. № 6. С. 65-71.
5. Березкин В.И. Искусство оформления спектакля. М.: Знание, 1986. 127 с.
6. Березкин В.И. Об исторической эволюции искусства оформления спектакля // Советские художники театра и кино. М., 1984. Вып. 6. С. 272-300.
7. Березкин В.И. Сценография второй половины 70-х годов // Фролов В.В. (ред.) Вопросы театра. М., 1981. С. 153-181.
8. Березкин В.И. Сценография первой половины 70-х годов // Фролов В.В. (ред.) Вопросы театра. М., 1977. С. 201-232.
9. Березкин В.И. Театр Иозефа Свободы. М.: Изобразительное искусство, 1973. 189 с.
10. Березкин В. Типология декорационного искусства // Советские художники театра и кино. М., Советский художник, 1983. № 5. С. 318-330.
11. Березкин В.И. Художники Большого театра. М.: Советский художник, 1976. 175 с.
12. Березкин В.И. Художники в постановках Шекспира // Аникст А. (ред.) Шекспировские чтения 1978. М., 1981. С. 246-287.
13. Березкин В.И. Художник в театре сегодня. М.: Сов. Россия, 1980. 124 с.
14. Березкин В. Художники советского театра в системе мировой сценографии // Советское искусствознание. М., 1978. Вып. 2. С. 34-71.
15. Березкин В. Что означает термин «сценография» // Декор. искусство СССР. 1979. № 8. С. 38-41.

16. Васильев А. Беседы о сценографии // Искусство кино. 1981. № 4. С. 137.
17. Васильев А. Советская сценография сегодня // Декор. искусство СССР. 1975. № 12. С. 1.
18. Гасснер Д. Форма и идея в современном спектакле. М.: Иностранная литература, 1959. 256 с.
19. Давыдова М.В. Очерки истории театрально-декорационного искусства (XIX–XX век). М.: Наука, 1974. 186 с.
20. Захаржевская Р. Проблемы театрального костюма // Театр. 1972. № 4.
21. Коваленко Г. Художник Даниил Лидер. М.: Искусство, 1980. 199 с.
22. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.
23. Михайлова А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. 247 с.
24. Михайлова А.А. Образный мир сцены. М.: Знание, 1979. 48 с.
25. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. М.: Советский художник, 1990. 335 с.
26. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М., 1976. Вып. 1. С. 222-257.
27. Михайлова А.А. Художник и режиссер. М.: Искусство, 1986. 47 с.
28. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. М.: Просвещение, 1981. 239 с.
29. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 333 с.
30. Покровский Б.А. Введение в оперную режиссуру. М.: ГИТИС, 1985. 72 с.
31. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля // Фролов В.В. (ред.) Творческое наследие. М.: ВТО, 1979. Т. I. С. 305-504.
32. Рыбаков Ю., Товстоногов Г.А. Проблемы режиссуры. Л.: Искусство, 1977. 143 с.
33. Театральное пространство. М.: Советский художник, 1979. 484 с.
34. Френкель М. Пластика сценического пространства. Киев: Мистецтво, 1987. 183 с.

35. Чушкин Н. Формирование принципов изобразительной режиссуры // Театр. 1979. № 9. С. 79-105.
36. Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве театральной декорации (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 209-220.

## **Scenography and theater decorative art in the opera house of the twentieth century**

**Alla V. Chepinoga**

PhD in Study of Arts,  
Head of the Department of educational-vocational theatre practices,  
Russian University of Theatre Arts,  
125009, 6 Malyi Kislovskii lan., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

### **Abstract**

The article discusses the differences between the concepts of scenography and theater decorative art at the opera house. The author brings up the issue, which has not been studied in depth for several decades, and this resulted in a rollback of theatrical scenography to the level of "theatrical design." Meanwhile, the difference between a "theatrical design" and scenography is major. It is in the approach to the analysis of dramaturgy material and, as a result, the difference is in the mechanism of the creation of an artistic image of the performance. Scenographer differs from "theatrical designer" by the ability to isolate the idea and conflict which are set as the basis of dramaturgical material and by the ability to build their dynamic and plastic image. For scenographer, the ultimate synthesis of phenomena (the idea and the conflict), which provokes the appearance of an extremely generalized image of scenography, is critical. Whereas, a theatrical

designer focuses rather on specifics of the story's events, and this, in turn, creates a very specific image of the scene. Thus, unlike a theatrical designer, scenographer becomes, as a matter of fact, "co-director" of the play, its interpreter. The author supports her arguments by examples from stage design practices. The article is a valuable source for further research on this problem.

### For citation

Chepinoga A.V. (2016) Stsenografiya i teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo v opernom teatre XX veka [Scenography and theatre decorative art in the opera house of the twentieth century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 1, pp. 328-351.

### Keywords

Scenography, theatre decorative art, scenographic image, stage space, the opera house, the artist, the conflict.

## References

1. Ansimov G.P. (1980) *Rezhisser v muzykal'nom teatre* [The director in musical theater]. Moscow: VTO Publ.
2. Bachelis T. (1978) Evolyutsiya stsenicheskogo prostranstva ot Antuana do Kregga [Evolution of the stage space from Antoine to Craig]. In: *Zapadnoe iskusstvo XX veka* [Western art of XX century]. Moscow: Nauka Publ, pp. 148-212.
3. Bachelis T., Rudnitskii K. (1960) *Zhiznennaya pozitsiya rezhissera* [The director's life stand]. *Teatr* [Theatre], 7, pp. 58-73.
4. Berezkin V. (1979) Chto oznachaet termin "stsenografiya" [What the term "scenography" means]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative arts of the USSR], 8, pp. 38-41.
5. Berezkin V.I. (1986) *Iskusstvo oformleniya spektaklya* [The art of performance decoration]. Moscow: Znanie Publ.
6. Berezkin V.I. (1980) *Khudozhnik v teatre segodnya* [The artist in the theatre today]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ.
7. Berezkin V.I. (1976) *Khudozhniki Bol'shogo teatra* [Artists of the Bolshoi Theatre]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.

8. Berezkin V. (1978) Khudozhniki sovetskogo teatra v sisteme mirovoi stsenografii [Artists of the Soviet theater in the world scenography]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet art studies], 2, pp. 34-71.
9. Berezkin V.I. (1981) Khudozhniki v postanovkakh Shekspira [Artists in Shakespeare's productions]. In: Anikst A. (ed.) *Shekspirovskie chteniya* [Shakespeare Readings]. Moscow: Nauka, pp. 246-287.
10. Berezkin V.I. (1984) Ob istoricheskoi evolyutsii iskusstva oformleniya spektaklya [About the historical evolution of the art of performance decoration]. In: *Sovetskie khudozhniki teatra i kino* [Soviet artists of theater and cinema]. Moscow: Vol. 6, pp. 272-300.
11. Berezkin V.I. (1977) Stsenografiya pervoi poloviny 70-kh godov [Scenography of the first half of the 70s]. In: Frolov V.V. (ed.) *Voprosy teatra* [Theatre issues]. Moscow: VTO Publ., pp. 201-232.
12. Berezkin V.I. (1981) Stsenografiya vtoroi poloviny 70-kh godov [Scenography of the second half of the 70s]. In: Frolov V.V. (ed.) *Voprosy teatra* [Theatre issues]. Moscow: VTO Publ., pp. 153-181.
13. Berezkin V.I. (1973) *Teatr Iozefa Svobody* [Josef Svoboda's theatre]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.
14. Berezkin V.I. (1983) Tipologiya dekoratsionnogo iskusstva [Typology of decorative art]. In: Berezkin V.I. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra* [The art of scenography of world theatre]. Vol. 12. Sovetskii khudozhnik, 5, p. 318-330.
15. Berezkin V.I. (1975) V granitsakh odnoi shkoly [Within the boundaries of one school]. *Teatr* [Theatre], 6, pp. 65-71.
16. Chushkin N. (1979) Formirovanie printsipov izobrazitel'noi rezhissury [Formation of the principles of pictorial directing]. *Teatr* [Theatre], 9, pp. 79-105.
17. Davydova M.V. (1974) Ocherki istorii teatral'no-dekoratsionnogo iskusstva (XIX–XX vek) [Essays on the history of theater decorative arts (XIX-XX century)]. Moscow: Nauka Publ.
18. Etkind M.G. (1974) O diapazone prostranstvenno-vremennykh reshenii v iskusstve teatral'noi dekoratsii (opyt analiza tvorcheskogo naslediya sovetskoi teatral'noi dekoratsii) [About the range of space-time solutions in the art of the-

- atrical scenery (experience in analyzing the creative heritage of the Soviet theatrical scenery)]. In: Egorov B. (ed.) *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [The rhythm, the space and time in art and literature]. Leningrad: Nauka Publ., pp. 209-220.
19. Frenkel' M. (1987) *Plastika stsenicheskogo prostranstva* [Plasticity of the stage space]. Kiev: Mistetstvo Publ.
  20. Gassner J. (1959) *Form and idea in modern theatre*. Dryden Press. (Russ. ed.: Gassner Dzh. (1959) *Forma i ideya v sovremennom spektakle*). Moscow: Inostrannaya literature Publ.
  21. Kovalenko G. (1980) *Khudozhnik Daniil Lider* [Artist Daniil Lider]. Moscow: Iskusstvo Publ.
  22. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theater: thoughts, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo Publ.
  23. Mikhailova A.A. (1976) *Khudozhestvennyi obraz kak dinamicheskaya tselostnost'* [Artistic image as a dynamic integrity]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet art studies], 1, pp. 222-257.
  24. Mikhailova A.A. (1986) *Khudozhnik i rezhisser* [Artist and producer]. Moscow: Iskusstvo Publ.
  25. Mikhailova A.A. (1978) *Obraz spektaklya* [The image of the play]. Moscow: Iskusstvo Publ.
  26. Mikhailova A.A. (1979) *Obraznyi mir stseny* [Imagery world of the stage]. Moscow: Znanie Publ.
  27. Mikhailova A.A. (1990) *Stsenografiya: teoriya i opyt* [Scenography: theory and experience]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
  28. Mochalov Yu. (1981) *Kompozitsiya stsenicheskogo prostranstva* [The composition of stage space]. Moscow: Prosveshchenie Publ.
  29. Obratsova A.G. (1984) *Sintez iskusstv i angliiskaya stsena na rubezhe XIX–XX vekov* [Synthesis of arts and the British stage at the turn of XIX-XX centuries]. Moscow: Nauka Publ.
  30. Pokrovskii B.A. (1985) *Vvedenie v opernuyu rezhissuru* [Introduction to the opera direction]. Moscow: GITIS Publ.

31. Popov A.D. (1979) Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya [Artistic integrity of the play]. In: Frolov V.V. (ed.) *Tvorcheskoe nasledie* [The artistic heritage]. Vol. 1. Moscow: VTO, pp. 305-504.
32. Rybakov Yu., Tovstonogov G.A. (1977) *Problemy rezhissury* [Problems of directing]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
33. *Teatral'noe prostranstvo* [The theatrical space] (1979). Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
34. Vasil'ev A. (1981) Besedy o stsenografii [Talks about scenography]. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 4, p. 137.
35. Vasil'ev A. (1975) Sovetskaya stsenografiya segodnya [Soviet scenography today]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative arts of the USSR], 12, p. 1.
36. Zakharzhevskaya R. (1972) Problemy teatral'nogo kostyuma [Theatrical costume issues]. *Teatr* [Theatre], 4.