

Так, на шкале настойчивого авторского присутствия и столь же настойчивой авторской самоустрашенности в их серьезном и пародийном вариантах складывалась традиция использования авторами литературного предисловия, создававшая условия

для непрекращающегося свободного диалога писателей всех времен и народов друг с другом и со своими читателями.

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: Сб. ст. Вып. 2. СПб., 1996.
2. Маркович В.М., Шмид В. От редакторов // Там же.
3. Лазареску О.Г. Литературное предисловие как способ эстетического миромоделирования // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2005. Вып. 6 (50).
4. Лотман Ю.М. Ломоносов и некоторые вопросы своеобразия русской культуры XVIII века // М.В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф. Тарту, 1986.
5. Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст: Сб. ст. Вып. 2. СПб., 1996.
6. Бухаркин П.Е. автор в трагедии классицизма // Там же.
7. Бомарше П. Избранные сочинения. Русская классная библиотека. СПб., 1898.
8. Чулков М.Д. Пересмешник. М., 1987.
9. Орлов П.А. Сатира М.Д. Чулкова на А.П. Сумарокова // Филол. науки. 1987. № 4.
10. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А.П. Сумарокова. Собраны и изданы... Н. Новиковым. Ч. 4. М., 1781.

УДК 82.009.7

А.Е. Зубов

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНОГРАФОВ СИБИРСКИХ ТЕАТРОВ 1940–80-Х ГОДОВ

Новосибирский государственный театральный институт

Смысловая глубина пьес Александра Николаевича Островского необычайно велика. Деятели театра всех времен находили в его драматургии отклики своих мыслей, своей эпохи. Крупнейшие режиссеры открывали в пьесах Островского самые различные пласты и создавали по ним спектакли порой крайне противоположных эстетических направлений (достаточно вспомнить «Горячее сердце» в Художественном театре и «Лес» в театре В.Э. Мейерхольда).

Репертуар театров Сибири XX в. обязательно включал в себя постановки пьес русского драматурга. В разные исторические этапы они решались по-разному, но всегда были неотъемлемой частью афиши практически любого театра. Анализ сводных репертуаров подтверждает это. Так, в новосибирском театре «Красный факел» в период с 1945 по 1990 г. творчество Островского представлено одиннадцатью спектаклями, при этом «Таланты и поклонники» ставились дважды, в 1950 и 1977 гг. [1]. Еще больше представлено творчество драматурга в репертуаре Алтайского краевого театра драмы в Барнауле: за тот же период осуществлено 19 постановок, к пяти названиям театр обращался дважды.

Являясь богатейшим материалом для актерского искусства, для режиссерского решения, драматургия Островского представляет собой особый интерес для театральных художников. При всей внешней прозрачности и конкретности места действия она содержит в себе глубинные возможности образного решения пространства, вскрытия смысла пьесы пластическими сценографическими средствами. Будучи, безусловно, тесно связанным с режиссерским замыслом постановки, творчество сценографов часто открывало новые пласты в идейном пространстве мира Островского.

Период с 1945 до середины 1950-х гг. в отечественном театре вообще и в сценографическом искусстве в частности характеризуется довольно однозначными художественными принципами воплощения, во многом определяемыми политической обстановкой в стране. Единственным эстетическим эталоном для всего театрального искусства был определен метод Художественного театра конца 1930-х гг. Этот метод, эстетика, художественный стиль МХАТ популяризировались, распространялись как единственно «верные», соответствующие идеологии советского искусства. В соответствии с этой

линией творчество художников театра, в частности, должно было находиться в русле реалистического направления в изобразительном искусстве. Театральные художники, в двадцатые годы активно разрабатывавшие принципы конструктивизма, условного оформления, персонажной сценографии либо ушли из театров, либо изменили стиль, подход к оформлению спектаклей и продолжали работать уже в рамках жизнеподобной, иллюзорной декорации. «Типичное», «жизненное», «реалистическое» надолго стали самыми комплиментарными эпитетами для художников вообще и для художников театра в частности, и напротив, угроза обвинения в формализме ощутило сдерживала поиски в области образного сценического языка [2, с. 30–32]. В некоторой мере утверждению такой эстетической, художественной направленности способствовали и ожидания зрительного зала провинциальных, сибирских городов, желание публики видеть спектакли «прямых жизненных соответствий» [3, с. 149].

Из всех возможных функций сценического оформления, безусловно, доминировала функция обозначения конкретного места действия. Зритель должен был сразу после открытия занавеса опознать типичное, соответствующее обобщенным представлениям пространство купеческого дома, набережной Волги, помещичьей усадьбы и т.д. При реализации этой функции театральные художники практически всегда работали в принципах «иллюзорного» метода оформления, который, по определению Н.П. Акимова, «рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник, вызывая в глазу зрителя иллюзию любого пространства» [4, с. 159].

Другой задачей, решаемой художниками в рамках жизнеподобной декорации, было создание атмосферы спектакля. Живописными и световыми средствами, цветовой гаммой, композиционными соотношениями сценографы в известной мере задавали общее ощущение от пространства спектакля, транслируя в зрительный зал в первую очередь эмоциональное отношение создателей спектакля к происходящему в пьесе. Именно эта сторона творчества сценографа рождала часто упоминаемые в воспоминаниях аплодисменты художнику при открытии занавеса. Значительную роль в создании атмосферы играли живописные задники декораций. Они присутствовали практически во всех спектаклях. Мир драматургии Островского, прямо или скрыто включающий в себя и природу, и городской пейзаж России второй половины XIX в., давал широкий простор художнику в пейзажных ассоциациях к тексту пьесы. Иногда задник превращался в самостоятельное полотно, как, напри-

мер, лесной пейзаж на эскизе М.Н. Николаева к спектаклю «Красавец-мужчина» в Барнауле (1954). Визуальным образом краснофакельской «Бесприданницы» (1954 г., художник А.А. Евдокимов) стала гибкая русская березка. Как вспоминает участник спектакля Л.А. Баландин, «березка, такое веселое деревцо, заставило думать о порывах героини к счастью, а не повествовать о сломленной судьбе ее» [3, с. 190].

Но чаще на сценах сибирских театров, в буквальном соответствии с ремарками автора, царил правдоподобный, максимально достоверный исторически павильон. На сцене «Красного факела», скажем, в «Последней жертве» (художник П.Т. Коваленко, 1948 г.) был добросовестно выполненный в павильонной схеме интерьер, с картинами на стенах, старинными креслами, исторически достоверными костюмами. Колористическая гамма оформления соответствовала краскам конца XIX в. Реквизит и игровые детали также соответствовали исторической достоверности, одной из доминирующих ценностных категорий театрального искусства сороковых годов.

Сходные принципы руководили, очевидно, и Заслуженным деятелем искусств РСФСР С.Л. Белоголовым в создании оформления к «Талантам и поклонникам» (1950 г.). Атмосфера театра передавалась художником через афиши на стенах все тех же интерьеров; пейзаж привокзального сквера был создан с помощью плоскостных деревьев, выполненных аппликацией на тюле, в приемах оперной декорации. Ступеньки, ведущие в здание вокзала, разнообразили мизансценический рисунок актеров, но оставались лишь достоверной иллюстрацией, вертикальный вектор сценического пространства еще не стал осознанным средством образного решения спектакля.

Необходимо при этом отметить, что исторические – пейзажные, интерьерные – реалии второй половины XIX в. художникам театра середины века двадцатого были знакомы в большой степени опосредованно. Сохранившихся особняков с интерьерами, предметами купеческого, дворянского быта осталось в Сибири мало, а в таком городе, как Новосибирск, зародившийся только в начале XX в., практически не было совсем. Источником информации о прошлом веке служила, очевидно, живопись, и в первую очередь реалистическая – полотна передвижников и близких к ним художников второй половины XIX в. Реалистические жанровые картины – полотна П.А. Федотова, В.Г. Перова, И.Н. Крамского, В.Е. Маковского, И.Е. Репина – подсказывали колорит, композицию, общую атмосферу и интерьера, и городского пейзажа. Колорит и яркость красок Б.М. Кустодиева ясно читались, например, в оформлении М.Н. Николаева к «Женить-

бе Белугина», русские темы И.Я. Билибина – в «Снегурочке» 1957 г. в Новосибирском ТЮЗе (художник А. Бриклин). Картины природы театральные художники могли писать и с натуры, а пейзаж занимал значительную часть в оформлении спектаклей, чаще в качестве задника, как, например, в оформлении М.Н. Николаевым спектаклей «Богатые невесты» и «Красавец мужчина» в Барнауле, в сценографии С.Л. Белоголового к «Талантам и поклонникам» в Новосибирске.

Оформление спектаклей разных театров этого периода порой трудно отличить друг от друга. Так, эскиз М.Н. Николаева к «Поздней любви» в Алтайском краевом театре драмы (1950 г.) по всем параметрам (кроме, разумеется, живописной манеры художника) вполне мог бы относиться и к спектаклю новосибирского «Красного факела». Павильон с низким потолком, белая печь, композиционно расположенная в центре пространства, три ступеньки в мансарду на втором плане. Индивидуального, неповторимого в этом пространстве нет, и дело не только в стремлении максимально буквально реализовать ремарки самого Островского, но и в общей установке времени. Ее можно сформулировать приблизительно так: «Зритель хочет не познавать новое, неизвестное, привносимое режиссером, художником, актерами в текст Островского, ему хочется узнавать уже виденное, знакомое, отмечать типичное». Верность этому принципу прослеживается и в текстах рецензий, где постоянным рефреном звучит фраза: «верно» или «неверно» решен спектакль, декорация, роль. Негласно предполагалось, что существует некое единственно верное решение пьесы, и дело создателей – только «попасть» в эту цель.

Тем не менее индивидуальность, личный взгляд художника на произведение великого драматурга все же присутствовали в оформлении спектаклей. Так, своеобразно был решен М.Н. Николаевым в Алтайском краевом театре драмы интерьер гостиной для спектакля «Богатые невесты» (1953). Драпировки на стенах поднимались к центру потолка, превращая комнату в некий восточный шатер, демонстративно изящный мирок куртуазности, комфорта и «изысканности» в понимании героев пьесы. Эту комнатку-бутоньерку уже нельзя представить в типичном богатом особняке, она индивидуальна, и сатирическое отношение художника к героям пьесы вполне проявлялось в этом оформлении.

Перемены, произошедшие в стране в середине 1950-х гг., придали сценографии новые возможности. Визуальный компонент театрального искусства стал приобретать большую самостоятельность. На смену последовательной, «покартинной» декорации пришла прежде всего декорация, создававшая

единый, цельный образ всего произведения. Сохраняя в значительной мере иллюстративный, реалистический принцип оформления конкретных сцен, художники вводили своего рода «обрамляющий сюжет» в пространство, создавали сценографические элементы, постоянно присутствовавшие во всех картинах. Эти структуры сценографии были связаны уже с решением пьесы тем или иным режиссером и выделяли определенную позицию театра. Из всего многообразия идей, заложенных в драматургии гениального драматурга, режиссер и художник вычленили определенную тему, которая наиболее близка их творческой позиции. И сценография конца 1950-х – 1960-х транслировала зрителю прежде всего цельный эмоциональный образ пьесы, вытекающий из ее решения авторами спектакля.

В 1959 г. главный художник Новосибирского театра оперы и балета, Заслуженный деятель искусств РСФСР И.В. Севастьянов оформил в «Красном факеле» спектакль «Без вины виноватые». Главной визуальной доминантой спектакля стала тема театра как особого мира, пространства особых человеческих отношений. «И художник подчеркивал эту тему особой театральностью оформления. Он не старался, чтобы зритель забыл, что находится в театре» [5, с. 46]. На сцене размещалась «малая» сцена – квадратный станок, опоясываемый наклонным пандусом. Функционально выполняя и задачу обозначения места действия (веранда, актерская уборная), этот композиционный центр пространства постоянно нес смысловую нагрузку театра как места соединения лицедейства и предельной искренности, «игры на разрыв». Как пишет А. Михайлова, «верилось, что и в этом убогом театре глухого провинциального городка по вечерам на сцене вспыхивали яркие огни рампы и в зрительный зал летели горячие слова о радости и правде жизни, которые будили сон русской провинции» [5, с. 48]. Драматическую линию потерянного сына, материнской любви художник дополнял и обогащал активным введением темы театра как способа жизни, места, где неразрывно сплетены игра и искренность, интрига и наивность, «коварство и любовь».

Единый и мощный сценический образ создал алтайский художник, Заслуженный артист Казахской ССР Б.М. Астахов к «Грозе» (1958). Над обрывистым берегом Волги, над куполами маленькой часовенки грозно раскачивается огромный, уходящий под колосники колокол. С эскиза как будто вьется рвется мощный звон восстания, разрушения мертвого, неподвижного царства города Калинова. И хрупкая фигурка стоящей над обрывом Катерины заряжена энергией этого набата, силой протеста. В эскизе уже вполне явственно выражен прин-

цип решения пьесы, это, безусловно, бунт, преодоление «темного царства» [6, с. 11].

Одним из самых ярких, в чем-то даже шокирующим своей смелостью стал в истории «Красного факела» 1960-х гг. спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» (1963). Блистательный актерский ансамбль, дерзкая смелость режиссуры М. Владимирова нашли прекрасных союзников в лице молодых художников К.Г. Лютынского и Ю.Н. Скорюкова. Намеченные в пьесе Островского эксцентрические, гротесковые тенденции авторы спектакля вывели на уровень почти фарсовый. И визуальный образ, созданный художниками, играл в этом одну из главных ролей. Композиционным и игровым центром пространства стала огромная лестница, ведущая на второй этаж, символ стремительной карьеры Глумова. Пространство под нею менялось, создавая разные места действия, но лестница, «которая буквально была героем спектакля» [7, с. 2], постоянно присутствовала во всех сценах. Изобретательно обыгрываемая актерами, она стала пространственным центром спектакля, материализованной мечтой героя о пути наверх, к власти и богатству. Да и в целом оформление спектакля уже не сдерживалось бытовыми рамками, художники свободно сочетали исторические детали с плоскостными картинками, реальные пропорции с гротесковыми преувеличениями. Как отмечал Л.А. Баландин, «все приемы, предлагаемые художниками, спорили друг с другом, противоречили на каждом шагу. Впрочем, ни художников, ни постановщика это обстоятельство ни в малой степени не смущало» [3, с. 297]. Критика оказалась в некоторой растерянности в оценке спектакля: «Хотя все пишущие о нем дружно отмечали эклектику оформления, это, как ни странно, не мешало зрителям любить спектакль, радостно, восторженно его принимать. Художники К. Лютынский и Ю. Скорюков, сами того не желая, подтвердили истину, которую хорошо знают исследователи Островского: этот автор совершенно свободно выдерживает “раздетую” сцену (или, уточним мы, в данном случае одетую как попало)» [8, с. 85]. Свободное озорство, яркий визуальный образ «Мудреца» открыли зрителю шестидесятых Островского как бы заново – как драматурга острой формы, с блестящим юмором, свободного и абсолютно современного. Именно в это время из небытия стало возвращаться имя В.Э. Мейерхольда, и эксцентрические мотивы, в частности, «Леса» в его постановке, вероятно, повлияли и на создателей новосибирского «Мудреца». Слова К. Рудницкого – «многое сокрушая, Мейерхольд многое в Островском впервые открывал» [9, с. 319] – вполне могут быть отнесены и к краснофакельскому спектаклю. Кстати, соединение реалистических деталей интерьера

с более условным конструктивным общим решением сцены также заставляет вспомнить Мейерхольда, сходным приемом решавшего «Доходное место» в 1923 г. [9, с. 287–301].

Ту же пьесу в Иркутском театре драмы им. Охлопкова (1968 г.) барнаульский художник Б.М. Астахов решал еще более заостренно, приближаясь к публицистическому плакату. В центре сцены размещался четырехугольный станок с деталями интерьеров, вдаль, на заднике, просматривались купола церквей, шпили. И все пространство заполнял темными крылами огромный двуглавый орел. Он перекрывал небо, он нависал над интерьерами, он был везде и всегда. Это был не просто символ царизма, это был символ бюрократической власти вообще. На распростертых крыльях, вместо гербов городов и княжеств, размещались казенные бумаги, с печатями, подписями. Власть чина, бумаги, фикции была материализована художником во всей полноте. При всей прямолинейности такого хода публицистическая заостренность, сатирический заряд спектакля сразу захватывали зрителя [6, с. 12–13]. Пьеса Островского в таком контексте перекликалась с произведениями его великих современников – Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина.

Сценографический принцип единой, симулированной установки на весь спектакль приобрел большую популярность в 1970-х гг. Зрители уже не удивлялись отсутствию занавеса, стали исчезать оркестры, занимавшие внимание публики при перестановках. Фрагментарная лаконичность декораций стала распространенным приемом и в решении классики. Драматургия Островского вполне соответствовала по своим пространственным особенностям этому направлению в сценографии. Так, в пьесе «Свои люди – сочтемся», поставленной в Новосибирском ТЮЗе в 1973 г. Л.С. Беловым и оформленной главным художником театра оперы и балета А.И. Морозовым, интерьер практически не менялся, становясь только чуть более броским в последнем акте, в новом доме Липочки. Доминирующим стал обобщающий образ рынка, купли-продажи. Задник, кулисы, все сценическое пространство было заполнено огромным количеством рекламных объявлений, вывесок. Продавалось все и всем, кто хочет и может купить. И в стиле этих вывесок, в зелено-красной кричащей гамме, в подборе полуграмотных текстов («Продажа разных мук») явственно прочитывалось стремление художника к гиперболе, гротеску [10, с. 3]. Эта тенденция развивалась и режиссером, спектакль был ярким, озорным, мало похожим на достоверно-психологическую реставрацию купеческого быта прошлого века. В сценографию «Своих людей...» художник и режиссер вводили вертикальное измере-

ние. Из оркестровой ямы входили в дом Большова персонажи, наверху единой установки размещалась конторка – знак власти, место Хозяина. Именно к этой вождельной точке управления стремился Подхалюзин, и в конце спектакля он занимал это место, капитанский мостик купеческого корабля [11].

В 1973 г. режиссер З.И. Китай и художник О.А. Щербаков, ставившие в Алтайском ТЮЗе «Бесприданницу», резко разрушили еще существовавшие традиции реалистического правдоподобия при постановке пьес Островского. На сцене была решетчатая конструкция, более всего напоминающая клетку. На нее крепились детали декораций, вращаясь, она выполняла функции меняющегося места действия. Но это всегда была клетка, из которой стремилась вырваться Лариса. Окаймляющие сценическую площадку цепи создавали вторую границу, и когда навстречу вращающемуся кругу бежала героиня, вырвавшаяся на секунду из клетки, зритель видел, что все равно обречена она на гибель, что за решетками – еще цепи, что иного выхода, кроме гибели, для нее не будет [12, с. 2].

Еще более заостренной, публицистической была сценография спектакля «Свои люди – сочтемся», поставленного и оформленного в Алтайском ТЮЗе В. Шабалиным в 1975 г. Идея стяжательства, стремления к богатству любой ценой, лежащая в основе сюжета, реализовывалась через образ мощного, надежного сундука, ставшего конструктивной и образной основой оформления. На сундуках сидели, ели, они являлись дверями, стенами, сутью дома Большова. Разнообразно и остроумно обыгрываемые актерами, сундуки, заполнявшие сцену, материализовывали ценности героев пьесы [12, с. 4]. Визуальная яркость решения дополнялась энергетикой игрового театра, импровизационного существования актеров в мире пьесы. В. Шабалин доказал барнаульскому зрителю, что драматургия Островского решается не только психологически достоверными, «мхатовскими» приемами, но и откровенной публицистикой. В спектакле сразу заявлялось отношение режиссера и актеров к героям пьесы – ироничное, критическое. И несколько прямолинейный, но яркий сценографический образ органично вплетался в структуру этого спектакля [13, с. 28–31].

Мощная публицистическая тональность задана была художником А. Бердыченко при постановке в Алтайском краевом театре драмы «Василисы Мелентьевой» (1970 г.). Полукругом сцену охватывала стена старинного русского собора, с узкими окнами, расположенными в разных уровнях, низкими дверями, в которые можно пройти, только нагнувшись. Главное игровое пространство – на авансцене, выделенный квадратами плитки прямоуголь-

ник – как шахматная доска. И прямо из стен вырастали вертикальные столбы, завершающиеся Г-образными виселицами. Но на виселице – колокола, символ народного голоса, протеста. От языков вниз спускались длинные веревки, на концах которых новые знаковые элементы – старинные книги. Уложенный метафорами сценографический язык спектакля создавал многоплановое смысловое пространство, выводил происходящие события за рамки конкретной истории. На фоне символов народного голоса, виселиц, сопровождавших русскую историю, полутемных фресок на стенах события пьесы становились частью трагической и кровавой истории всей страны.

«Гроза» в 1970 г. (новосибирский театр «Красный факел») решалась Заслуженным художником РСФСР С.С. Постниковым внешне более сдержанно. Острые, на грани возможного прямолинейного «осовременивания» решения классики уступили место глубинному проникновению в драматургический материал. Главным в прочтении пьесы стала визуализация атмосферы «темного царства», и художник добивается этой цели в рамках внешне жизнеподобного принципа. Мощные заборы-бастии, крепостная мрачность колорита. И самая большая неожиданность – отсутствие вида на Волгу, которая так важна в образном пространстве пьесы Островского. Томский рецензент С. Сапожникова отмечала, что мир диких и кабанов «отторгает от себя добро и любовь, песни и цветы, оттесняет Волгу, и она становится мечтой, мечтой о воле, правде и счастье» [14]. Сходные ощущения от сценографии С.С. Постникова возникали и у новосибирских критиков: «Ни тебе бульваров, ни закатов, ни вольной красоты ночного оврага, декорациям которого принято было аплодировать в старом театре. «Темное царство» являло себя как царство мертвой формы, как угрожающая гипертрофия формы, давно разошедшейся с живой жизнью» [8, с. 89]. И страстная, глубокая душа Катерины с первой секунды появления на сцене ощущала принципиальную невозможность жизни в этой атмосфере. Трагедия была предопределена задолго до финала, «в усложняющуюся художественную ткань спектакля вплетались мотивы, свойственные Достоевскому...» [8, с. 91].

Для семидесятых годов вообще характерен поиск переключки произведений А.Н. Островского с другими классическими писателями и драматургами. Так, в краснофакельской постановке «Пучины» 1973 г. и в сценографии Р.П. Аكوпова, и в общем решении пьесы режиссером Д.Д. Шаманиди явно просматривались чеховские мотивы. Как писали М. Рубина и В. Лендова, «"Пучину" можно было бы назвать своеобразным вариантом чеховской пьесы. Чеховской, потому что слабый и благо-

родный человек под натиском агрессивной пошлой среды сдает одну позицию за другой (как сдают ее герои “Трех сестер” и “Дяди Вани”)» [8, с. 92]. Чеховские тональности узнавались и в оформлении Р. Акопова – глубина сцены была затянута паутиной дымкой переплетающихся ветвей, которая смягчала конкретность реалий Островского, вызвала аллюзии с произведениями Чехова [15, с. 6].

Мотивы, атмосфера произведений Достоевского явственно проявлялись и в спектакле Новосибирского ТЮЗа «Без вины виноватые» (1976 г.). На первое место вышла драматическая тональность, комедийная составляющая пьесы Островского почти не интересовала режиссера Л.С. Белова. Художник Т.Д. Дидишвили выбрал серо-голубоватый колорит старого дерева как цветовую доминанту сценографии, деревянные щиты с обломанными, потрескавшимися краями рассекали пространство сцены. Критик Т. Антонова писала о спектакле: «В глубине сцены, как в глубине драмы, на серо-голубом заднике экспрессивно переплетались ветви деревьев, виден был церковный купол. В моменты обнажения душевных страданий героини он высвечивался, выделялся художником как символ, как эквивалент ее боли и надежды. Призрачность цвета и напряженность линий здесь выражали сильнейшие сплетения драматических чувств и мыслей» [16, с. 3]. В стремлении усилить драматизм пьесы, доводя его до уровня трагедии, постановщики решились на изменение финала. Когда Кручинина узнает в Незнамове потерянного сына, «вина перерастает пределы возможных нагрузок для человеческого сердца. И убивает ее» [17, с. 153]. И хотя не все зрители безоговорочно принимали такой финал, Л. Белову и Т. Дидишвили удалось открыть в, казалось бы, хрестоматийном Островском черты автора «Униженных и оскорбленных».

Старое, потемневшее дерево использовал в создании своеобразного мира провинциального театра Е.Э. Гороховский в «Талантах и поклонниках», поставленных в «Красном факеле» в 1977 г. Дощатый павильон рождал ощущения уюта, запаха старого дома, дыма от печей. Художник создал не просто узнаваемую и достоверную реконструкцию старого театрального помещения, с разошедшимися полами, деталями старых спектаклей по углам. Перед зрителем «представал некий “театр на все времена”, вечный и прекрасный символ театра» [8, с. 95]. И тема театра как мира человеческого, искреннего, сохраняющего подлинную чистоту и не-

жность в жестком и агрессивном окружении, стала основным лейтмотивом спектакля режиссера И.Б. Борисова.

В 1979 г. Е.Э. Гороховский и режиссер Д.А. Масленников ставят в «Красном факеле» пьесу «Правда – хорошо, а счастье лучше». Это уже другой Островский, комедийный, доходящий до гротеска. Белые решетчатые заборы ограничивали пространство сцены, даже не пытались создать достоверную иллюзию двора, сада, но четко выделяя пространство для игры актеров. Игровая природа спектакля проявлялась и в стиле деталей – нарочито аляповатые целующиеся голубки на заборе, «второй этаж» декорации, где, попивая чаек, восседала Мавра Тарасовна, наблюдающая свысока за своим «царством». Легкая гипербола в стиле выполнения элементов иногда воспринималась как «слишком грубое исполнение» [18], но большинство критиков восприняли оформление именно как гротесковое. Режиссер ввел в спектакль танцевальные дивертисменты, еще более выводящие историю за рамки быта, придававшие происходящему карнавные мотивы. Гротеск и гипербола стали ключом, которым авторы открывали драматурга. Это отмечает, в частности, профессор НГУ В. Одинокоев, рецензировавший спектакль: «Режиссер-постановщик Д. Масленников и художник Е. Гороховский создают обобщенно-символический декоративный контекст: огромные, спелые, “соблазнительные” плоды на фоне изумрудно-зеленых крон деревьев, выглядывающих из-за дощатой изгороди, густо расписанной инициалами владельца усадьбы и эпизодами “амурной” охоты. В этом яблочном царстве и разворачивается действие спектакля» [19, с. 187–200].

Сценография редко становилась предметом специальных исследований театральных критиков, основное внимание искусствоведов (во всяком случае, в провинции) было направлено на творчество режиссеров (см. об этом также: [20, с. 187–188]). Но, являясь полноправными соавторами в создании театрального зрелища, художники театров Сибири внесли значительный вклад в процесс нового открытия Островского в конце XX в. В восприятии деятелей театра он трансформировался от «бытописателя», хрестоматийно – реалистического иллюстратора картин прошлого до философа, мыслителя, равного по глубине осмысления жизни таким писателям, как Достоевский, Сухово-Кобылин, Чехов.

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Репертуар Новосибирского ордена Трудового Красного Знамени драматического театра «Красный факел» за 1932–1982 гг. Новосибирск, 1982.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. М., 2001.
3. Баландин Л.А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920–1970). Новосибирск, 1972.
4. Акимов Н.П. Художник в театре // Акимов Н.П. Театральное наследие. Кн. 1. Л., 1978.
5. Михайлова А.А. Иван Васильевич Севастьянов. Л., 1962.
6. Астахов Б.М. Сценография. Каталог выставки. Вступит. статья Л. Рейнверц. Барнаул, 1979.
7. Широнова В.И. Спектакли, режиссеры, художники. Страницы воспоминаний // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12619/ Ед. хр. 6.
8. Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому // Новосибирск театральный. Новосибирск, 1983.
9. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
10. Лендова В.Н. От бытового к поэтическому. Сценография новосибирских театров в 1960–80-х гг. // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12620/ Ед. хр. 7.
11. Антонова Т. Путь «наверх» // Молодость Сибири. 1973. 6 марта.
12. Таякина Н.В. Спектакли и художники Алтайского ТЮЗа. Рукопись // Архив Государственного музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. НВФ. № 8077.
13. Кожевникова Е.С. Отечественный провинциальный театр: Алтайский краевой ТЮЗ. Методические рекомендации по курсу: «Рецензионный семинар». Ч. 1. Барнаул, 1994.
14. Сапожникова С. Спектакль-исследование // Красное знамя. 1971. 6 июня.
15. Никулькова Н.А. Художники «Красного факела» 1970-х годов // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12616/ Ед. хр. 3.
16. Антонова Т.А. Современная сценография Новосибирска. // Там же. КП–4–12614 / Ед. хр. 1.
17. Мурзинцева Г.Ф. Обыкновенное чудо. Новосибирск, 1980.
18. Смирнова М. «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Красное знамя. 1979. 26 июля.
19. Одинокое В. Островский сегодня // Советская Сибирь. 1979. 2 ноября.
20. Овэс Л.С. Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960-е – первая половина 1980-х годов // Вопросы театроведения. СПб., 1991.

УДК 82.0

О.Н. Русанова

ВОЗМОЖНОСТИ АВТОРСКОГО ПРОЯВЛЕНИЯ В ЭПИЧЕСКОЙ ДРАМЕ («ТЕНЬ» Е. ШВАРЦА)

Томский государственный педагогический университет

Произведения Е.Л. Шварца независимо от жанра и адресата – небольшие прозаические сказки для детей («Новые приключения кота в сапогах», «Сказка о потерянном времени», «Два брата»), детская драматургия («Клад», «Снежная королева», «Два клена»), пьесы-сказки для взрослых («Голый король», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо», «Повесть о молодых супругах») или киносценарии («Золушка» и «Дон Кихот») – всегда отчетливо обнаруживают неповторимость авторского присутствия. Проявляется оно каждый раз по-разному. Это отмечали и некоторые исследователи творчества писателя. Так, Е. Калмановский в очерке о творчестве драматурга писал: «Какой бы странной ни по-

казалась эта мысль на первый взгляд – ведь Шварц работал в самом “объективном” роде литературы, в драматургии, – автор и вправду проглядывает или прямо смотрит на нас из-за строк своих пьес» [1, с. 152].

Впервые в «Снежной королеве» (1938 г.), а затем и в «Обыкновенном чуде» (1954 г.) появляется герой, предельно близкий автору (сказочник, хозяин-волшебник), который становится свидетелем драматических событий. Е.Л. Шварц использует в драме и другие приемы прямого выражения авторской воли, характерные для лирических и эпических жанров – эпиграфы к пьесе «Тень», лирические монологи героев, воспринимаемые как непосредствен-