

УДК 792  
ББК 85.33

**Коваленко Георгий Федорович**

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, сектор искусств стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-0107-9924

georgikovalenko@gmail.com

**Ключевые слова:** история театра, чешский театр, сценография, кинофикация, фотография, кинопроекция, композиция, театр «Д-34», Э.Ф. Буриан, М. Коуржил.

**Коваленко Георгий Федорович**

# Световая сценография театра «Д-34»

Сценография театра «Д-34» является важным звеном в истории искусства декорации. Аккумулируя в себе искания чешских сценографов межвоенного периода и последовавшие открытия в сценической пластике, театр «Д-34» дал жизнь целым направлениям и школам.

В данной статье рассматриваются световые спектакли Э.Ф. Буриана и М. Коуржила как наиболее показательный пример творчества «Д-34». Фотографии в работах Э.Ф. Буриана стали средством поэтической метафоры, позволяли расширять сценическую реальность и формировать необходимую режиссеру лирическую — и временами эпическую — атмосферу. Фото- и кинопроекция позволили М. Коуржилу трансформировать драматическое пространство спектакля «Май», который стал предвестником новой вехи в истории театра «Д-34». Важным результатом творческих экспериментов Э.Ф. Буриана и М. Коуржила стало расширение сценического пространства, ставшего более пластичным и универсальным инструментом в руках художников.

**Kovalenko Georgy F.**

Doctor of Art History, Chief Researcher, Department of Central European Art, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-0107-9924

georgikovalenko@gmail.com

**Keywords:** history of theater, Czech theater, scenography, cinematography, photography, film projection, composition, D-34 Theater, E.F. Burian, M. Kouřil.

**Kovalenko Georgy F.**

## Lighting Scenography of the D-34 Theater

The scenography of the D-34 Theater is an important link in the history of the art of decoration. Accumulating the searches of the Czech stage designers of the interwar period and the subsequent discoveries in the stage plastic, D-34 Theater gave life to entire directions and schools.

This article discusses the light performances of E.F. Burian and M. Kouřil as the most illustrative example of D-34 Theater creativity. Photos in the works by E.F. Burian became means of poetic metaphor, made it possible to expand the stage reality and form the lyrical and sometimes epic atmosphere necessary for the director. Photo and film projections allowed M. Kouřil to transform the dramatic space of the play May, which became a harbinger of a new milestone in the history of the D-34 Theater. An important result of the creative experiments of E.F. Burian and M. Kouřil became an expansion of the stage space, which became more plastic and versatile instrument in the hands of artists.

Сценография театра «Д-34» явление в чешском межвоенном театре, пожалуй, наиболее значительное и, что не менее важно, в определенном смысле итоговое. Именно на сцене этого театра, в искусстве его основателя и бессменного руководителя Эмиля Франтишека Буриана и его соратника художника Мирослава Коуржила обрели свое законченное выражение многие пластические искания чешского театра первой половины века.

Сценография спектаклей «Д-34» была своего рода переходным этапом, той промежуточной стадией искусства декорации, что связала в одно целое искания сценографии чешского театра межвоенного периода и открытия в сценической пластике 1960–1970-х годов. Совершенно очевидно: эксперименты крупнейших художников чешского и словацкого театра Йозефа Свободы и Ладислава Выходила, эксперименты, вылившиеся в целые направления и школы, в начальных своих импульсах связаны именно с теми представлениями о сценографическом образе спектакля, что так отчетливо выражены во всей практике «Д-34».

В каком-то смысле всю современную чешскую и словацкую сценографию можно рассматривать как развитие идей, выдвинутых театром Э.Ф. Буриана, как продолжение путей, намеченных «Д-34».

Мы рассматриваем наиболее важный и принципиальный аспект творчества «Д-34»: световые спектакли Э.Ф. Буриана и М. Коуржила, или так называемый THEATREGRAPH.

Сразу же оговорим: световые спектакли не были в практике театра «Д» единственным направлением поисков, единственной областью пластических экспериментов. Для искусства театра на протяжении всего периода его деятельности всегда было характерно стремление к новому синтезу всех слагаемых спектакля, равно как и новый подход, связанный с переосмыслением роли каждого из них: текста, актерского исполнения, музыкального оформления, декорационного образа. Новаторские результаты были достигнуты в «Д-34» отнюдь не только в том, как этот театр понимал свет. И действительно, «использование системы THEATREGRAPH'a не является в сценографии „Д“ чем-то исключительным. Наоборот, нужно понимать это технически-театральное средство Буриана и Коуржила в связи со всей сценографией „Д“» [7, s. 23].

Мирослав Коуржил в одной из программ театра писал: «В 1936 году мы открыли при постановке „Пробуждения весны“ новый технический принцип использования проекции на сцене. Проекторы создавали изображение на прозрачной плоскости (тюлевый занавес), а за ней в точечном освещении возникали драматические персонажи пьесы... Таким образом осуществлялось оптическое сложение изображения проекции и игры актеров. Проекция была соучастником создания драматического пространства и перестала быть только иллюстрацией. В то время мы утвердили этот принцип под названием „THEATREGRAPH“» [10, s. 274].

Новаторское использование диа- и кинопроекции в световых спектаклях «Д-34» становится особенно очевидным, если хотя бы кратко проследить формы обращения театра к проекциям, предшествовавшие экспериментам Буриана и Коуржила.

Исследователь фотографии и кинематографа чешского межвоенного периода Владимир Биргус относит первые попытки включить фильм в спектакль к 1902 году, когда 6 октября в театре «Арена» (Прага, Смихов) состоялась премьера пьесы «Такой замечательный номер» [4, s. 34]. Не сохранились ни пленка этого фильма, ни фотографии, только сообщения в газетах или совсем немногословные записи в дневниках актеров. Из этих немногочисленных свидетельств понятно, что проекция никак не включалась в действие, а просто заполняла перерывы между ним: когда завершался тот или иной эпизод спектакля, вместо занавеса опускался экран, и зрителям предлагался нехитрый видовой сюжет.

Вероятно, следует вспомнить, что такому первому опыту использования кино в чешском театре предшествовали далеко не единичные факты включения в сценическое действие проекций диапозитивов. Эти факты не стали событиями искусства, поскольку проекция использовалась как подмена обычной кулисной декорации.

Это в общем-то элементарное техническое новшество вошло в чешский театр начала века довольно широко, особенно на провинциальных сценах, где несколько диапозитивов и фонарь оказывались весьма экономически выгодным заменителем декораций. Театр довольно долго не стремился ощутить проекцию как эстетический феномен, как явление искусства, обладающее своей спецификой, своими возможностями и перспективами.

Такие проблемы, как проекция и пространство сцены, проекция и драматическое пространство, наконец, более частные — проекция и актер, проекция и сценический реквизит, проекция и свет — театр долго не занимают. С экраным изображением сцена работает как с традиционной кулисой, долго не догадываясь о том, что несет в себе это пока еще только техническое средство.

В это же время в России и Германии достигнуты новые и достаточно убедительные результаты, с ними, без сомнения, были знакомы в Чехословакии.

В России попытки вовлечения элементов кино в театр делались уже в начале двадцатых годов. Кино помогало расширить место действия и вынести его на натуру. Но и в этом своем простейшем качестве оно становится элементом новой «оптической культуры» потому, что без всякого осознанного намерения со стороны авторов посягает на исходную неподвижность точки зрения театрального зрителя. Оно нарушает обычное сценическое пространство, делая его, по выражению Яна Мукаржовского, «пространством-смыслом», и привносит в спектакль «элемент монтажности» [2, с. 101].

В дальнейшем, в те же двадцатые годы уже никто не сомневался, что новая «оптическая культура» необходима театру, что в ней заключены возможности обновления его средств и усиления воздействия на зрителя. Театральные опыты С. Эйзенштейна, Вс. Мейерхольда, позже Н. Акимова как бы учитывают, что одновременно с искусством театра живет и развивается неслыханно быстро другое искусство, отдавая сцене легко и беззаботно свои открытия: монтаж, ракурс, крупный план, перспективу и многое другое.

Даже театральный конструктивизм, явление, отрицавшее исторический опыт театра, охотно обращался к проекциям и к кино, не видя в них никакого покушения на собственно искусство театра. Конструктивизм брал у кино многое — начиная просто с использования проекции титров, как у Мейерхольда, скажем, в «Земле дыбом» или в «Лесе» и кончая специальными «фильмами», снятыми для определенного спектакля, как это было в «Мудреце» С. Эйзенштейна.

Одновременно с Вс. Мейерхольдом и С. Эйзенштейном поиски в сфере использования кино в театре ведет и Эрвин Пискатор, постоянно задумывающийся над тем, что современный ему «театр сделался неинтересным», что «самый ничтожный фильм был более актуален,

больше отражал волнующую действительность наших дней, нежели театр с его драматической и технической механикой» [1, с. 118–119].

В спектаклях Пискатора двадцатых годов сцена включает в себя экран как неперемный элемент, как обязательную свою составную часть. Сам этот экран может быть разным, и изображение на нем тоже может быть сколь угодно разнообразным, но главное, что экран присутствует в театральных экспериментах Пискатора как постоянная величина, как неперемное условие эксперимента, как необходимый спектаклю образный компонент.

Первые попытки Пискатора использовать фильм в спектакле относятся к 1919–1920 годам. Однако наиболее принципиальных результатов его театр достиг в 1927 году в спектакле «Распутин» (по пьесе А. Толстого и П. Щеголева).

В своей книге «Политический театр» Эрвин Пискатор следующим образом классифицирует характер и образные функции фильма в «Распутине»:

«1. Учебный фильм передает объективные факты — как актуальные, так и исторические. Он дает зрителю сведения о материале. Нельзя требовать, чтобы каждый знал родословную Николая II, историю царизма и значение русского православия. Но зритель должен все это знать, если он хочет понять пьесу... Учебный фильм расширяет материал во времени и пространстве.

Игровой фильм вступает в развитие действия, он является заменой сцен. Но там, где сцена тратит время на разъяснения, диалоги и действие, фильм несколькими кадрами разъясняет положение. Как раз столько, сколько нужно: войска бунтуют, ружья брошены, началась революция и т.д. Фильм вставляется между сценами или дается во время их (на занавесе из газа, находящемся между сценой и публикой)...

Комментаторский фильм сопровождает действие, как хор... Он прямо обращается к зрителю, говорит с ним... Он фиксирует внимание на важнейших моментах пьесы... Он критикует, жалуется, приводит важные для действия цифры и изредка агитирует. В этой функции фильм в „Распутине“ выступил в качестве календаря. Он был оптическим словом...» [1, с. 163–164].

Эксперименты Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна и Э. Пискатора показали, что фильмы, проекции могут быть действенным постано-

вочным средством потому, что способны активно и непосредственно включаться в само действие, быть его соучастником, его особым выражением, средством комментирования и аккомпанемента.

Возвращаясь к чешскому театру и забегая несколько вперед, в тридцатые годы, вспомним, что Буриан в своей книге «Выметите сцену» писал: «Для современного театра фотография имеет особое значение совсем не потому, что ее можно использовать в качестве проецируемой кулисы, ибо иначе ее функция оставалась бы лишь у края своих возможностей, но главное потому, что ее общий взгляд на вещи, мир и человека означал в развитии театрального искусства быстрый переворот. Если объектив заменить глазом режиссера, тогда сцена и актер станут тем, что представляет собой для фотографа не только кадр, но и химический процесс проявления и техника увеличения деталей. Точно так же свет, который еще до недавнего времени служил для сцены средством создания иллюзии, при фотографическом глазе режиссера преобразуется в пространственный момент и выполняет те же функции, как в современной фотографии... Театр воспринимает от фотографии не только ее склонность к натурализму. Лишенная натурализма деталь, реалистическая фотография и, главное, световая гамма представляют собой основные элементы, которые театр берет от фотографии для своего творчества» [6, с. 51]. Эти слова сказаны Бурианом в 1936 году, когда и европейский театр, и сам Буриан много и по-новому работали с проекциями — и с кино, и с фотографией.

В Чехословакии и в двадцатые, и в тридцатые годы было достаточно спектаклей, использовавших проекции фотографий, причем из соображений часто весьма полярного характера. Авангардное искусство двадцатых годов вообще относилось к фотографии как к одному из передовых искусств и отводило ей значительную роль не только как искусству самостоятельному, но открытому для самых разнообразных взаимодействий. Достаточно вспомнить, что происходит в двадцатые годы в творчестве Джона Хартфилдта и Георга Гросса, А. Родченко и Г. Клуциса, Эль Лисицкого и В. Степановой, в Чехословакии — в творчестве Яромира Функе, Йозефа Судека, Ярослава Бартла и других.

В Студии Национального театра в Брно в 1929 году проекциями фотографий Яромира Функе были «оформлены» спектакли Буриана

«Скачущие к морю» по пьесе Дж. Синга и «Император Джонс» по пьесе Ю. О'Нила. Сценическая пластика представляла собой конструкцию Зденека Россмана, воспитанника Баухауза. Буриану казалось естественным сочетание конструктивистской установки и проекций, казалось, что именно конструктивизм очищает сцену от натуралистических подробностей и тем самым очищает место для фотографии, которая, по его мнению, окружала установку единственно возможной и необходимой атмосферой.

В «Скачущих к морю» Россман включил в верхнюю часть простой горизонтальной установки экран, его можно было при необходимости то ужимать, то расширять. Атмосфера сумрачной ирландской баллады создавалась проекциями диапозитивов туч, волн, различных нефигуративных композиций. Россман использовал для спектакля фотографии Функе из серии «Композиции»: причудливые наложения теней, сложные световые рисунки, где отсутствовали предметы или другие признаки материального мира, но в то же время игра теней и света вызывала у зрителей представление о реальности, так странно и таинственно отразившейся в этой игре теней.

Это были первые опыты Буриана по использованию диапроекций в спектакле. Свои представления о синтетическом театре, где у компонентов произведения иные и естественные связи, он осуществит в «Д-34».

Впервые проекции фотографий в «Д-34» применены в постановке по роману Карела Нового «Мы хотим жить» (1933).

Студенты архитектурного института М. Коуржил, Я. Новотный и Я. Рабан, которые в тот период были художниками театра, разместили на сцене два квадратных экрана. Вначале Буриан намеревался продемонстрировать на них фильм, но в спектакле ограничился фотографиями. Снимки для проекций были отобраны в архивах профессиональных фотографов (Я. Бартла, К. Гаека, Я. Гошека), часть из фотографий была специально выполнена для спектакля Карелом Сушанкой.

В спектакле «Мы хотим жить» фотографии лишь иногда использовались как декорация, гораздо чаще у них были иные функции. Они служили крупными планами, которые позволяли сцене избежать натурализма. Это и крупные изображения Йозефа и Магдалены — героев постановки; их губы в поцелуе, кровоточащая грудь; березы, лес, тени от деревьев; чьи-то силуэты, какие-то лица и т.д. В неко-

торых сценах сопоставлялись живые актеры на сцене и фотографии других актеров на экранах, иногда это сопоставление сопровождалось диалогом между актером на сцене и актером на экране: например, эпизод в больнице, когда медицинская сестра со сцены обращалась к фотографии Магдалены на одном из экранов, а ей отвечал голос Магдалены, записанный на пленку.

В проекциях Буриан особенно подчеркивал крупно снятые детали. В этом была идея и смысл. Фотографии в спектакле «Мы хотим жить» использовались отнюдь не с целью включить действие пьесы в более широкий политический и общественный контекст, как это делал Пискарев в своем «политическом театре». Для Буриана и его художников проекции фотографий служили прежде всего средством поэтической метафоры, она могла создать необходимую атмосферу и расширить сценическую реальность, переведя ее в пространство поэзии, в область иллюзий и мечты.

Проекция позволяла передать и лирические, и эпические мотивы, причем с большой степенью убедительности и воздействия. Проекция служила выражением сознания героев в те моменты, когда это сознание подвергалось испытаниям, то есть в моменты сомнений, отчаяния и страха.

Проекция позволяла менять точку зрения на события: показывали реальность с высоты птичьего полета, приближали и подавали крупно детали, «останавливали» действие, работая как стоп-кадры в кино, одновременно показывали несколько действий. Большие монологи они превращали в напряженное театральное действие, а авторские описания воплощали в эмоциональных и активных метафорических изображениях.

Буриану нужны были именно детали, менее всего в постановке «Мы хотим жить» режиссера интересовал повествовательный ряд.

В той же книге «Выметите сцену» он писал: «Ошибки, которые допустил когда-то Пискарев тем, что дополнял сценические кулисы движущимися кулисами, сегодня уже не могут удивить зрителя. Только деталь позволяет осуществить сценический монтаж, и только та деталь, что способна усилить драматический конфликт до колоссальных размеров и приблизить зрителю то, чего нельзя увидеть на сцене простым глазом. Это же относится и к статической фотографии» [6, s. 30].

Более сложно и изобретательно использовалась проекция статических диапозитивов, а также в первый раз — у Буриана — и кино в постановке «Май» по Карелу Гинеку Махе. Режиссер и автор фотографий и фильма Иржи Леговец на этот раз избрали изобразительный ряд, предельно отвлеченный, нефигуративный или же такой, что представлял реальность в сложных преломлениях постоянно пульсирующего человеческого сознания. В это время Буриан входит в пражскую группу сюрреалистов и разделяет их программу. Концепция спектакля принадлежала В. Незвалу, считавшему Маху предшественником сюрреализма.

Трагические мотивы поэмы Махи спектакль акцентировал серией фотоснимков, в них реальные формы как бы распались, растекались, подвергались чудовищным трансформациям. Все напоминало сон — бредовые видения, галлюцинации. Ченек Заградничек, оператор фильма, использовал деформирующую оптику, сбитый фокус, многократные экспозиции для того, чтобы фотографии и кадры не были изображениями определенных интерьеров и экстерьеров, но давали бы «воображаемый поэтический образ внешнего мира героев, в котором все хотя и имело свое конкретное значение, но одновременно означало и что-то иное» [3, s. 47].

Вместе с фото- и кинопроекциями в спектакле «Май» использованы и такие декоративные элементы, как натянутые тросы, сети, набрасываемые на героев, напоминающие силуэты людей манекены и проч. На протяжении всего спектакля (художники Коуржил — Новотный — Рабан) зритель никогда не видел сцену полностью. Свет «вырывал» из ее пространства только отдельные участки. Драматическое пространство представляло собой пространство снов и видений, кошмаров и бреда. Оно было бесконечным, нельзя было понять, откуда и как возникают эти запутавшиеся в сетях лица, эти словно заключенные в решетки из натянутых тросов люди; свет все время менял свои источники, поэтому у зрителя сбивалось представление о пространственной ориентации событий, они каждый раз возникали в ином ракурсе, в другом повороте, в как будто все время меняющемся мире, где все сдвинулось, сместилось, утратило свою гармонию и стройность.

«Май» К.Г. Махи — предвестник того нового театра, который родится уже в следующем спектакле «Д-34» и войдет в историю сценического искусства под названием THEATREGRAPH.

Впервые принцип THEATREGRAPH'a был использован, вернее, открыт Бурианом и Коуржилом в спектакле «Пробуждение весны» по пьесе Ф. Ведекинда (1936). Принцип этот основан на одновременном восприятии действия в живом плане на сцене и в плане кино или диапозитива, проектируемого на прозрачный экран перед сценой. В этой комбинации заключался расчет на оптический парадокс, при котором зритель видел проектируемое изображение за живым актером на таком расстоянии, на каком тот находился на сцене за прозрачным тюлем. Для того чтобы можно было воспринимать в этой пластической ситуации актера, использовалось точное освещение.

В «Пробуждении весны» прозрачный тюлевый занавес, на который проецировались диапозитивы и фильм, закрывал зеркало сцены «Моцартеума» размером 6 × 4 метра. Кроме того, с правой стороны портала находился небольшой и непрозрачный занавес, на который проецировались боковые диапозитивы.

В «Программе Д-34» в качестве авторов использованных фотографий указываются Яромир Функе, Александр Хакеншмид и Франтишек Калиста, но в главах автомонографии Мирослава Коуржила отмечается, что фотографов было значительно больше, поскольку многие снимки были взяты из архивов разных фотографов, а несколько диапозитивов было скопировано с кадров 16-тимиллиметровой пленки, отснятой Бурианом и Ч. Заградничекком. Большинство снимков или проекций окрашивались разными фильтрами. Цвет всегда соответствовал общей тональности сцены.

Статические диапроекции создавали среду для отдельных сцен и позволяли мгновенно менять место действия. Среда обозначалась, как правило, лаконично. Например, первый эпизод сопровождался снимком силуэта плакучей ивы, водной глади под ней. Интерьер комнаты — фотографиями деталей кружев и цветов на окне, атмосфера класса гимназии — фотографиями чучел птиц.

Авторам спектакля достаточно было таких вот отобранных снимков, снимков-обозначений, чтобы атмосфера возникала абсолютно точно и убедительно. С другой стороны, аматериальность сценической ситуации играла и еще одну смысловую роль: быстрые смены

изображений, быстрые смены мест действия вызывали мысль об обманчивости внешнего мира, о том, что реальность, окружающая героев, эфемерна, готова в любую минуту стать иной, что вокруг — лишь видимость, иллюзия реальности.

Работая над спектаклем «Пробуждение весны», Буриан и Коуржил пришли к выводу, что экран только тогда будет выполнять функции поэтического средства, когда на него будет проецироваться деталь. Именно деталь — не общие планы! К этому авторы THEATREGRAPH'a интуитивно шли буквально с первого своего совместного спектакля, но с лаконичностью формулы выразили в «Пробуждении весны». Об этом в 1936 году и писал Коуржил в своей статье «Новый сценический материал» [9, s. 108].

Крупным планом в «Пробуждении весны» давались лица Вендлы и Морица, иногда глаза Вендлы проецировались на всю плоскость экрана. Только глаза — и больше ничего. Размещая перед диапроектором плоский прозрачный сосуд с водой, авторы заставляли изображение «размываться», колебаться, и по мере того как успокаивались колебания воды, изображение обретало свои подлинные формы. Особенно выразительно это было в сцене на сеновале.

С точки зрения современной театральной технологии THEATREGRAPH может показаться несколько примитивным и устаревшим театральным принципом. Однако световые спектакли Буриана представляли собой точно и виртуозно технически разработанные партитуры — световые, звуковые. Партитуры движения актеров и мизансцен. Весь смысл этого принципа состоял в том, чтобы сложение оптического образа происходило в воображении зрителя. На сцене же актер, освещенный узким лучом света, не мог разрушить собой изображение на экране. Они существовали отдельно, но отдельно для того, чтобы зритель увидел все вместе. Освещение выхватывало только необходимое — лицо, фигуру или деталь, например, руку и т.д.

Буриан писал: «Театр без синтеза трудно себе представить. Под словами синтетическая форма мы понимаем такую форму, что возможна только вследствие взаимодействия различных независимых форм. Театр — это мир поэзии, живописи, актерского искусства, музыки, танца и техники всех видов, прежде всего света. Ни об одном из этих элементов в отдельности мы не можем сказать, что это театр. Только тогда, когда эти элементы сольются, пусть лишь часть из них

или все, и осуществится это слияние перед зрителем, только тогда мы можем говорить о театре» [5, с. 21].

Спектакль начинался проекцией крупного плана руки, пишущей мелом на доске: «Пробуждение весны». Изображение постепенно теряло резкость и вскоре исчезало. В первой картине фильм дополняло диапозитивное изображение нависших туч предгрозового неба. В четвертой картине экран был заполнен проекцией диапозитива с изображением плакучих ив, на другом экране-занавесе сначала не в фокусе, постепенно как бы настраиваясь на резкость, шли кинокадры речного водоворота. Когда это изображение обретало предельную отчетливость, свет в глубине сцены вырывал фигуры трех танцующих девушек. В пятой картине диапозитивные кадры представляли собой фотографии чучел птиц — это класс гимназии, кинокадры следующей картины контрастно меняли атмосферу: лес, поющие птицы, летящие стаи птиц.

В 11 картине фильм обретал и драматические функции. Сначала все разыгрывалось на сцене: Вендла находит Мельхиора на сеновале, ложится на свежее сено. Мельхиор обнимает Вендлу, целует ее, и в этот момент гаснут точечные источники света, действие продолжится только на экранах: на непрозрачном — крупные детали лиц, на занавесе — в фильме — общий план сцены.

В какой-то момент изображения начинают терять резкость, размываются, сквозь них пробивается изображение распускающейся лилии. Эти кадры сопровождаются диалогом Вендлы и Мельхиора, которых нет на сцене, их голоса доносит микрофон.

В сцене разговора родителей Мельхиора о Вендле на экран проецировалось изображение ее лица, оно все время приближалось, до тех пор пока экран не заполнили печальные глаза героини. В это время кинокадр был заменен диапозитивом, и весь диалог проходил в пространстве, «заполненном» огромными глазами Вендлы.

В картине сна Вендлы фильм играл роль контрапункта. Вендла лежала на диване, а на экране было изображение Вендлы, спящей среди зарослей цветов.

В сцене смерти Вендлы крупно снятый цветок розы монтировался с кадрами опадающих лепестков. Эти кадры в свою очередь монтировались с крупной деталью-надписью на памятнике: «Здесь Вендла Бергман...», которую вдруг комкала чья-то рука — это был листок

бумаги, записка. Такой кадр сменялся следующим кадром-надписью: «В Германии ежегодно 800 000 женщин делают аборт...»

Несмотря на то что большая часть фильма (около 70 метров) не имела самостоятельной художественной ценности и в той или иной степени дополняла или заменяла диапозитивное изображение, спектакль «Пробуждение весны» отчетливо показал, что фильм в постановке THEATREGRAPH'a может играть более существенную и серьезную роль, нежели это представлялось по всем предшествовавшим «Пробуждению весны» попыткам использовать кино в театре именно в плане создания особого пространства.

Особенно ясными свойства этого пространства стали в следующем спектакле Буриана и Коуржила — «Евгении Онегине» по А.С. Пушкину (1937) — наиболее совершенном произведении THEATREGRAPH'a и наиболее точном воплощении стремлений его авторов к синтетическому театру.

Текст инсценировки «Евгения Онегина» Буриан писал, используя не только роман, но обращаясь ко многим стихам Пушкина; в первой части, например, они занимали значительно больше пространства, чем текст самого романа.

В идеале Буриан хотел «поставить» поэзию Пушкина, передать ее средствами синтетического театра. Поэтому в сценарии роман переведен в три изобразительных системы или в три типа световых образов.

Полупрозрачный тюлевый занавес в «Евгении Онегине» был дополнен занавесами с двух сторон портала. Для кино- и диапозитивной проекции предназначался центральный занавес-экран, на боковые экраны проецировались только диапозитивы. Все эти три плоскости могли быть заполнены изображениями одновременно. Пространство за занавесом-экраном, не только горизонт, но и планшет и бока драпировались черным бархатом.

Кинопроекция в «Евгении Онегине» играла роль, равнозначную действию в живом плане. Многие эпизоды параллельно разыгрывались на сцене и на экране, в некоторых картинах действие на экране и действие на сцене объединялись монтажно, иногда действие происходило только на экране. О существенной роли фильма свидетельствует даже количество отснятой пленки: если в предыдущих постановках длина фильма не превышала ста метров, то в «Евгении Онегине» она составляла четыреста метров.

По сравнению с «Пробуждением весны» и «Маем», в «Евгении Онегине» значительно больше общих и средних планов, хотя деталь здесь по-прежнему играла главную роль.

Кинопроекция в «Евгении Онегине» выполняла разные функции. Во вступительной сцене под звуки увертюры оперы П.И. Чайковского на экране возникал кадр книги с надписью на переплете: «А.С. Пушкин. „Евгений Онегин“». Рука открывала первую страницу с портретом Пушкина и датами его жизни. На следующей странице — французский эпиграф к роману. Страница переворачивалась, снова возникала надпись: «Владимир Ленский». Проекция гасла, на сцене — выхваченный узким лучом света актер. Затем снова загорается экран, рука снова перелистывает страницу, возникает надпись: «Ольга Дмитриевна Ларина». Все повторяется снова. Так происходило и с представлением Онегина и Татьяны.

Сцена, следующая за вступительными кадрами, может служить примером мастерского использования сочетания экрана и подмостков. Онегин впервые появлялся на сцене, потом убирался освещавший его свет, и Онегин появлялся на экране.

Затем экран терял резкость, на сцене снова возникал Онегин — спиной к публике. Он зовет слугу. В паузах несколько раз на экране вспыхивало изображение его раздраженного лица. Сценический свет неожиданно выхватывал из темноты фигуру слуги. Крупный план сменялся средним, Онегин с экрана смотрел на слугу на сцене. Кадр снова исчезал, и дальнейшее действие происходило только на сцене. В следующий момент сцена затемнялась, а на экране было зеркало, и в нем — отражение слуги, стряхивающего соринки с фрака Онегина. За этим кадром крупный план: Онегин перед зеркалом; на сцене появляется Онегин, у того же зеркала (только на сцене) произносит монолог. Весь эпизод кончался тем, что Онегин — и на сцене, и одновременно крупным планом на экране — отворачивался от зеркала и уходил.

Следующие кадры — поездка Онегина в театр. Сначала на экране — густые хлопья снега, потом — извозчик, потом — Онегин в санях, за ним — уходящий зимний пейзаж. Потом — кадры, где Онегин перелистывает дневник. Экран показывает листок с записью Онегина о девушке, увиденной на балу. На сцене появлялась девушка, которую вспоминал Онегин, произносила свой текст. В момент окончания ее

монолога изображение девушки возникало на экране, ее лицо было рядом с лицом Онегина, который отводит его рукой, изображение девушки исчезает с экрана.

Снова — сани, сидящий в них Онегин.

В эпизоде, когда Онегин — на сцене — курит, это действие актера сопровождалось любопытным использованием экрана в качестве движущейся кулисы: на экране — изображение дыма, его все больше и больше, он полностью застилает экран.

Весьма выразительно применен фильм в сцене танца Онегина и Татьяны, Ленского и Ольги. В то время как зритель видел на сцене только танцующую пару, на экране сменялись крупные планы лиц Онегина и Татьяны.

Ключевую роль играл фильм в эпизоде сна Татьяны в финале первого действия. На сцене — Татьяна, заснувшая за маленьким столиком над недописанным письмом к Онегину. Фильм показывает сюжет ее сна, как бы предвещающий всю историю их отношений: Татьяна на ладони чьей-то руки, Татьяна и призрак Онегина, у которого изо рта вырывается зеленое пламя, Татьяна в гробу, из закрытых глаз текут алые слезы, их собирает в ладони Онегин и т.д.

Во втором действии фильм «работал» так же, как и в первом. Снова — страницы книги, на одной — эпиграф из Байрона (к главе восьмой), миниатюра Татьяны, переходящая в кадр: Татьяна пишет на замерзшем окне «заветный вензель О да Е».

Параллельное развитие действия на сцене и на экране осуществлялось, например, в сцене дуэли.

После выстрела Онегина Ленский падал — и на сцене, и на экране. На сцене к Ленскому бегут секунданты. В этот момент сцена резко затемнялась, на кинокадры падающего Ленского накладывалось изображение диапозитива: три девушки, оплакивающие убитого и танцующие на его теле. После этого диапозитив с изображением убитого Ленского снимается, а на экране — Ольга, склонившаяся над убитым. Крупный план, деталь: слезы Ольги, падающие на лицо Ленского.

На этот крупный план накладывается следующий: за Ольгой возникают сапоги военного. Она поднимает лицо, смотрит на улана, постепенно начинает улыбаться. Улан привлекает Ольгу к себе, она снова склоняется над Ленским и затем — переступает через него.

В следующем кадре — смеющаяся Ольга, рядом улан. Крупный план сменяется средним, затем общим: Ольга в подвенечном платье под руку с уланом.

Сложный монтаж экрана и сцены осуществлен в последней картине спектакля — на балу. Эпизод начинался изображением приглашительного билета на бал, в этот кадр врываются спирали серпантина, конфетти. На сцене — хоровод масок. Онегин узнает о замужестве Татьяны. В этот момент на экране возникает маска смеющегося шута. Звуковое сопровождение: усиленный микрофоном шепот. Эпизод завершается бешеной пляской масок — на сцене, рыдающим лицом шута — на экране.

Снова возникает на экране книга, переворачивается последняя страница с надписью «Конец».

Использование кинопроекции в «Евгении Онегине» совершенно ошеломило публику. Можно было бы привести множество восторженных отзывов, но мы приведем только один — Курта Конрада: «Применение кинопроекции... в „Евгении Онегине“ является средством, делающим беспредельным ограниченное сценическое пространство, а для действия оно оказывается тем, чем был для античной трагедии хор» [8, с. 108].

Световые образы «Евгения Онегина» служили одновременно двум целям: созданию драматического пространства и образной характеристике героев. Совершенно очевидно, что только при помощи кино- и диапроекции можно было с такой легкостью и быстротой перебрасывать натурное действие в интерьер, из имени Лариных в Александрийский театр, в разное время дня, в разные времена года, наконец, естественно переносить героев из реальности в сны. Кстати, именно световые образы в «Евгении Онегине» определяли энергию всех подобных переходов, то есть темпоритм всего действия.

Главным средством воссоздания среды были, прежде всего, статические диапроекции. Именно диапозитивы обозначали и характеризовали дом Онегина в Петербурге, Александрийский театр, игорный зал. Они же описывали усадьбу Онегина, дом Лариных, пейзажи вокруг: заснеженную аллею у дома Лариных, кладбище и могилу дяди Онегина, лесную поляну, где состоялась дуэль Онегина и Ленского. Все проекции были черно-белыми, только в эпизоде сна

Татьяны использовались раскрашенные изображения — красно-желтые клубящиеся облака, зеленая луна среди них и т.д.

Что касается структуры этих изображений, то Коуржил монтировал в них фрагменты гравюр и рисунков с деталями архитектуры, природными мотивами.

Кинопроекции были призваны разрушить статику диапозитивных изображений движением, динамикой вызвать у зрителя иллюзию «живого» пространства. Так, к примеру, зимний Петербург у Коуржила это не только диапозитивы заснеженных улиц, но и фильм — кадры густой метели, безостановочно падающих хлопьев снега. Белые ночи — это то рассеивающиеся, то сгущающиеся туманы. Комнату Онегина заполняют клубы дыма от папиросы. В сне Татьяны на диапозитивное изображение накладывались кадры летающих и лопающихся мыльных пузырей. И т.д.

Понятно, что проекции в «Евгении Онегине» выступали в роли самостоятельного — и главного! — пространствообразующего элемента. Обладая способностью мгновенного переброса действия из одного места в другое фильм предоставлял возможность и героям спектакля мгновенно перемещаться из одних обстоятельств в другие, что определяло их особое существование на сцене, а действию сообщало не только динамичность, но эпическую широту.

С точки зрения свойств драматического пространства спектакля световой ряд «Евгения Онегина» имел принципиальное и новаторское значение. В театре, использовавшем для характеристики пространства действия декорацию, драматическое пространство возникало как результат сложения и ритма смен ряда статических мест действия, обозначаемых теми или иными материальными формами, как правило, фиксированными в пределах того или иного эпизода. Буриан и Коуржил реализовали пространство, по сути, никак и ничем не ограниченное, своего рода пространство-время, живущее одновременно с действием и четко улавливающее все его малейшие перемены.

Сценография «Евгения Онегина» была световой. Вклад кино- и диапроекции в структуру драматического пространства был решающим. Однако свою особую убедительность эта сценография обретала, может быть, еще и потому, что внешний образ спектакля складывался из двух компонентов. Первым были проекции, а вторым — точно и тонко разработанный предметный мир. В тех или иных эпизодах на

сцене появлялись немногие вещи: стулья, ломберный столик, кресло, кровать, клавесин. Появлялись иногда и как бы осколки декораций: часть стены с окном, старая ива, карета... Все эти детали сами по себе не имели бы смысла, если бы не оказывались вовлеченными в жизнь спектакля, точнее — в то постоянно меняющееся пространство, что создавали проекции. И связь здесь была взаимной: предметы придавали убедительность световому изображению, «опровергали» его нематериальность, изображение же возвращало одинокому предмету его антураж, включало его в жизнь, в игру, в сюжет.

В связи с «Евгением Онегиным» важно подчеркнуть: опыт Буриана и Коуржила доказал, что пространство может быть для создателей спектакля средством таким же свободным, бесконечным в своих смыслах и значениях, таким же универсальным, как слово для поэта.

## Список литературы:

- 1 Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. 229 с.
- 2 Туровская М. Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–110.
- 3 Birgus V. Fotografie v meziválečných inscenacích E.F. Buriana // Sborník Aktuálnost československé meziválečné fotografie, Dům umění města Brna, Brno, 1980. Ss. 39–53.
- 4 Birgus V. Počátky využití filmu na českém jevišti. *Panorama*. 1977. №. 4. Ss. 34–42.
- 5 Burian E.F. Pojd'te, lide, na divadla s zeleznyma kladivama. Praha, 1937. 181 s.
- 6 Burian E.F. Zamet'te jeviste. Praha, O. Jirsák, 1936. 138 s.
- 7 Gillar J. Miroslav Kouřil a scenografie D-34 – D-41. Praha, 1971.
- 8 Konrad Kurt. Evzen Onegin v D-37. Tvorba, 1937.
- 9 Kouřil M. Novy jevistni material. Program D-37. Sv. 4.
- 10 Kouřil M. Studie 1, «Program D-41». Sv. 8.

## References:

- 1 Piskator E. *Politicheskij teatr* [Political theater]. Moscow, GIHL Publ., 1934. 229 p. (In Russ.)
- 2 Turovskaya M. Kinofikaciya teatra [Cinematographication of the theatre]. *Teatr*, 1981, no. 5, pp. 100–110. (In Russ.)
- 3 Birgus V. Fotografie v meziválečných inscenacích E.F. Buriana. *Sborník Aktuálnost československé meziválečné fotografie*, Dům umění města Brna, Brno, 1980. Ss. 39–53.
- 4 Birgus V. Počátky využití filmu na českém jevišti. *Panorama*, 1977, no. 4. Ss. 34–42.
- 5 Burian E.F. *Pojd'te, lide, na divadla s zeleznyma kladivama*. Praha, 1937. 181 s.
- 6 Burian E.F. *Zamet'te jeviste*. Praha, O. Jirsák, 1936. 138 s.
- 7 Gillar J. *Miroslav Kouřil a scenografie D-34 – D-41*. Praha, 1971.
- 8 Konrad Kurt. *Evzen Onegin v D-37*. Tvorba, 1937.
- 9 Kouřil M. *Novy jevistni material. Program D-37*. Sv. 4.
- 10 Kouřil M. *Studie 1. Program D-41*. Sv. 8.