

А. И. Смоленская

УДК 008.009

<https://orcid.org/0000-0001-9568-3833>

**Действенная сценография в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад»
(вторая половина XX – начало XXI в.)**

Для цитирования: Смоленская А. И. Действенная сценография в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» (вторая половина XX – начало XXI в.) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 216-226. DOI 10.20323/1813-145X-2020-2-113-216-226

При написании статьи мы поставили перед собой цель проанализировать особенности использования принципов действенной сценографии в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» во второй половине XX – начале XXI в. Достижение данной цели потребовало решения нескольких задач: 1) дать определение понятию «действенная сценография»; 2) установить ее основные принципы, основываясь на исследованиях искусствоведов и театроведов; 3) подробно рассмотреть использование художниками принципов действенной сценографии на примере четырех значимых отечественных и зарубежных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» второй половины XX – начала XXI в.

Сценографическое решение спектакля – один из самых важных компонентов театроведческого анализа, который требует пристального внимания. Для того чтобы разобраться в особенностях сценографии, мы обратились к трудам авторитетных искусствоведов, таких как В. И. Березкин и Йозеф Свобода. В своих исследованиях вопросов художественного оформления спектакля В. И. Березкин раскрывает понятие «действенной сценографии», определяет ее особенности. Основываясь на опыте исследователей, мы выделили несколько принципов, характеризующих понятие «действенная сценография». Затем мы проанализировали использование этих принципов театральными художниками в сценографическом решении пространства вишневого сада в отечественных и зарубежных постановках пьесы А. П. Чехова во второй половине XX – начале XXI в. Материалом данного исследования явились спектакли «Вишневый сад» в постановках Дж. Стрелера, П. Брука, А. В. Эфроса, А. Я. Шапиро – те знаковые постановки, которые входят в круг наших интересов и как нельзя лучше иллюстрируют принципы действенной сценографии в изображении пространства вишневого сада.

Ключевые слова: действенная сценография, спектакль, пространство вишневого сада, сценографическое решение, декорация, художник, режиссер, действующее лицо спектакля, герой.

А. I. Smolenskaya

**Effective scenography in productions of A. P. Chekhov's play «The Cherry orchard»
(the second half of the XX – the beginning of the XXI century)**

When writing the article, we aimed at analyzing peculiarities of using the principles of efficient scenography in the productions of A. P. Chekhov's play «The Cherry Orchard» in the second half of the XX – the beginning of the XXI century. To achieve this goal required several tasks: 1) to define the concept «effective scenography»; 2) to establish its basic principles based on research by art historians and theatre scholars; 3) to consider in detail the use of the principles of efficient scenography by artists on the example of four significant domestic and foreign productions of A. P. Chekhov's play «The Cherry Orchard» of the second half of the XX – the beginning of the XXI century.

The scene solution of the performance is one of the most important components of theatrical analysis, which requires close attention. In order to understand the peculiarities of the scene, we appealed to the works by authoritative art historians such as V. I. Berezkin and Joseph Svoboda. In his research on issues of artistic design of the performance V. I. Berezkin reveals the concept «effective scenography», defines its peculiarities. Basing on the experience of researchers, we have identified several principles characterizing the concept «effective scenography.» Then we analyzed the use of these principles by theatre artists in the scenographic solution of the cherry garden space in domestic and foreign productions of A. P. Chekhov's play in the second half of the XX – the beginning of the XXI century. The material of this study was the performances «The Cherry Orchard» in the productions of J. Streler, P. Brook, A. V. Efros, A. J. Shapiro – those prominent productions, which are among our interests and illustrate them in the best way principles of effective scenography in the image of the cherry garden space.

Keywords: efficient scenography, performance, cherry garden space, scenographic solution, decoration, artist, director, acting face of the performance, character.

На первых этапах создания спектакля очень важен диалог режиссера с художником. От этого тандема зависит целостность замысла будущего спектакля. Порой бывает трудно понять спектакль, в котором сценографическое решение не согласовано с режиссерским. Художник создает некое пространство, режиссер «заселяет» его героями, которые, в свою очередь, обживают это пространство: взаимодействуют с ним, взаимодействуют друг с другом через него либо же воздействуют на него, а иногда и оно на них. Здесь возникает понятие сценографии – искусство оформления спектакля как вид художественного творчества. Искусствовед В. И. Березкин, внесший значительный вклад в развитие вопросов сценографии, выделяет три системы искусства оформления спектакля:

1. Игровая сценография, которая характерна для древних цивилизаций, восточной культуры, фольклора всех народов, европейского средневековья, итальянской комедии дель арте, наконец, театра Шекспира и Лопе де Веги. Это первая собственно театральная система оформления спектакля. Она родилась вместе с рождением самого театра. Ее определяет игровая функция – участие элементов оформления: маски, костюмы, вещественные аксессуары в игре актера.

2. Декорационное искусство – искусство оформления спектакля в европейском театре Нового времени. Его главная функция – изображение места действия. Эта система набрала силу в результате развития стилей, принципов, форм, приемов и средств выразительности декорационно-изобразительного творчества.

3. Действенная сценография, которая складывается на протяжении XX в. и во второй его половине, становится ведущей в практике мирового театра. Теперь главной задачей искусства художника в спектакле становится воплощение и раскрытие сценического действия. Эта система вообрала в себя богатейший опыт изображения мест действия декорационным искусством и принципы игровой сценографии – все это используется художниками XX в. для сотворения визуального образа сценического действия, для создания его пространственных условий и материально-вещественного обеспечения [Березкин, 1997].

Березкин считает, что в результате долгих творческих исканий были открыты принципиально новые возможности работы художника в театре. Во-первых, это театр художника как таковой – организация места, среды, пространства, в котором это действие происходит. Во-вторых, различ-

ные формы игровой и функциональной сценографии как неотъемлемые компоненты театрального действия – сочинение изобразительно-пластических или материально-вещественных образов как самостоятельных персонажей сценического действия. И, в третьих, – обретение сценографией или ее отдельными элементами значения самостоятельных, равнозначных с актерами визуальных персонажей спектакля.

В то же время преобразуется и само декорационное искусство. Теперь на сцене можно увидеть не только конкретное место действия, но и образы обобщенных мест действия [Березкин, 1997; Березкин, 2001].

Во второй половине XX в. автором спектакля, наряду с режиссером, становится художник, который сочиняет сценическое действие – визуальное и изобразительно-пластическое [Березкин, 2006]. При этом процесс утверждения действенной сценографии протекает на сценах практически всех стран мира [Березкин, 2001].

Кроме В. И. Березкина, искусство сценографии интересовало также и чехословацкого сценографа Йозефа Свободу. В своих лекциях он так рассуждает о сценографии: она (сценография) – это «не сумма эффектов», «она имеет определенную функцию и существует только как составная часть целостного произведения». Кроме того, он утверждает, что «хороший спектакль не может существовать без специально, только для него созданной сценографии», а «хорошая сценография не может существовать вне конкретного спектакля, без актеров, в нем занятых, режиссера, всей рабочей обстановки». Причем декорации должны быть созданы мастером, который «работает с современными средствами, в соответствии с сегодняшними ощущениями, следуя ритму нашей эпохи» [Свобода, 2005].

Театровед А. Михайлова уверена, что театр невозможен без художника, так как именно он является выразителем культуры своей страны и своего времени, он – «хозяин визуальной стороны постановки». Художники средствами сценографии способны создать «целостный мир спектакля, содержащего в себе систему образных обобщений высокого порядка, поэтически-философского мира, требующего правдивой и сложной жизни человеческого духа от актеров, вовлекающих зрителя в процесс глубоких размышлений и чувствований» [Михайлова, 1990].

Несомненно, что только единение режиссерского и художественного замысла спектакля, а также их актуальное воплощение, понятное со-

временному зрителю, – неотъемлемая часть хорошей постановки. При этом сценография, по мнению Йозефа Свободы, должна «развиваться в течение сценического времени, должна меняться, эволюционируя по ходу сценического действия, чтобы охватить все ситуации, предусмотренные текстом и режиссурой» [Свобода, 2005, с. 22].

Основываясь на исследованиях В. И. Березкина, Йозефа Свободы, а также авторитетных театроведов, можно выделить основные принципы действенной сценографии:

1. Театр художника как таковой – организация места, среды, пространства, в котором это действие происходит.

2. Изобразительно-пластические или материальные образы выступают как самостоятельные персонажи сценического действия.

3. Обретение сценографией или ее отдельными элементами значения самостоятельных, равнозначных с актерами визуальных персонажей спектакля.

4. Изображение в сценическом пространстве не только конкретного места действия, но и образов обобщенных мест действия.

5. Развитие сценографии в течение сценического времени – эволюция по ходу сценического действия, охват всех ситуаций, предусмотренных текстом и режиссурой.

Таким образом, действенная сценография XX в. как система складывается из всех вышеназванных типов оформления сценического действия. Тип оформления конкретного спектакля обусловлен выбранным режиссером характером действия: как места происходящих событий, как аксессуаров для игры актеров или в качестве материально-вещественных персонажей действия. Причем на практике эти типы могут представлять в различных сочетаниях.

Теперь подробно раскроем особенности действенной сценографии на примерах зарубежных и отечественных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».

Первая постановка пьесы «Вишневый сад», в которой художник берет за основу принципы действенной сценографии, – это спектакль Джорджо Стрелера в «Пикколо театро», поставленный им в 1974 г. Художник – Лучано Домини – выражает здесь пространство вишневого сада посредством символического образа.

Сам Стрелер считает вишневый сад главным действующим лицом пьесы. Он говорит, что не показывать сад, а просто подразумевать его – это ошибка, но показывать и давать почувствовать –

другая ошибка: «Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить, но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу». «Сад – это фильтр, прозрачный экран, который, не искажая, пропускает сквозь себя все, что мы видим на сцене» [Стрелер, 1984, с. 214-215]. А потому пространству вишневого сада просто необходима метафорическая природа.

В качестве метафоры пространства вишневого сада для своего спектакля Стрелер и Домини выбирают полупрозрачную белую ткань, усыпанную то ли опавшими листьями, то ли сорванными цветами, которая накрывает, как единая крыша, сцену и зал. Огромное полотно то плескается, то успокаивается, то словно передает в зал внутреннее состояние хрупких персонажей [Баню, 2000].

Баню считает, что «Вишневый сад» Стрелера остается самым прекрасным эссе о белом цвете в театре. Тут на белом фоне вырисовывается такая невероятная общность у декорации и костюмов, что персонажи кажутся «полупрозрачными тенями». Эффект взаимопроникновения устанавливает то самое единство, о котором Чехов писал в письме, вдохновившем Стрелера: «...одетые в белое дамы в белом вишневом саду. Ничто их не разделяет. Они сделаны из одного вещества» [Баню, 2000, с. 77].

Погрузив весь спектакль в царство белого цвета, Стрелер сделал из последней пьесы Чехова «объект исчезновения». Как говорил Мельвиль, «белизна пугает разум сильнее, чем пурпур крови» [Баню, 2000, с. 147]. Баню замечает, что образ постановки Стрелера – белое на белом – это взаимопоглощение мира и людей. Здесь приглушено, если не вовсе уничтожено разделение на сцену и зал. Актеры и зрители принадлежат к одному миру, и зрителям запрещено быть судьями. Они не по другую сторону, и та сторона, где находятся персонажи, не виновная сторона. Спектакль Стрелера, таким образом, рисует Дантовский пейзаж, в котором царит бесконечное ожидание [Баню, 2000].

В. Гульченко замечает, что главной концепцией в постановке Стрелера стала концепция относительного времени, что легко доказывается примером сценографического решения комнаты, «которая до сих пор называется детской». В оформлении этой сцены ощущается «кладбище времени. Кажется, что время тут застыло, застряло. Прошлое сделалось осязаемым и зримым прямо на наших глазах. И это не месяцы и дни, а годы и десятилетия. И все пространство сделалось сто-

летним, «дорогим и уважаемым» [Гульченко, 2001, с. 9].

Постановщики взяли за основу сценического решения пьесы мотив детства, материализацию этого мотива, желая столкнуть детство, начало жизни, с последними ее аккордами. Тем самым они хотят заострить конфликт, взорвать кольцевой цикл. Детская для Стрелера и Домиани – модуль мироздания. В детской они видят все образное начало среды. «Две парты – маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. Крохотный карликовый лакированный столик, два креслица для игрушечной гостиной. Керосиновый волшебный фонарь. Там и сям случайно сохранившиеся игрушки... И вдоль одной из стен – большой шкаф, шкаф-мама, громадный, белый, с зеркалом внутри, простой, но таинственный. Гаев и Люба постепенно найдут свое потерянное детство, не только глядя в рассветный сад. Они найдут его, живя среди призраков, которые остались от их погребенного временем детства». Таковы размышления Стрелера [Стрелер, 1984].

Мир героев и их жизнь как бы соотнесены с белым цветением сада. И пока деревья в цвету – еще продолжается праздник жизни; когда же цвет опадает на землю – это конец... Именно в связи с этим авторы спектакля придумали легкий шелковый купол из белой ткани, который служит в спектакле и небом, и потолком, и садом, и саваном, и самим Богом, – пространство вишневого сада у Стрелера включает в себя целую систему образов и символов. Воздушная белая ткань словно плещется от потока воздуха – так покачиваются вишневые деревья на ветру.

Декорация первого акта в спектакле Стрелера – комната, в которой вся мебель закрыта белыми чехлами. Причем белые не только чехлы, белое все – и стены, и пол, и потолок. Позже, когда герои снимают чехлы с мебели, мы понимаем, что находимся в детской комнате. Здесь две школьные парты со скамьями, маленький детский столик со стульчиками, на котором расположилась детская посудка, в углу, за шкафом спряталась игрушечная коляска, которой как будто совсем недавно играли.

Гаев, прочитав монолог столетнему шкафу, задевает дверцу, и из него с грохотом вываливается все содержимое – не это ли предвестник гибели и пространства сада? Падающие игрушки нарушают обстановку детской комнаты: едет коляска, словно катафалк, по всему полу катятся мячики. Игрушки покидают свой дом – то же ждет Раневскую и Гаева.

Во втором действии декорация представляет собой пологий помост, наклоненный в сторону зрителя и усыпанный листьями. Листьями приговоренного к смерти вишневого сада.

После монолога Пети герои бегут помахать проходящему поезду. В этот момент они и не догадываются, что провожают самих себя. Поезд – это время героев, их жизни, и он уходит, чтобы больше не вернуться. Он проходит прямо около них, буквально под ногами, но герои даже не пытаются его остановить. А ведь с этим игрушечным поездом – детской железной дорогой, уходит все: и время, и жизнь, и пространство вишневого сада, и Дом, и духовные ценности.

В конце первого акта пространство вишневого сада Стрелера – белая воздушная ткань с листьями – опускается на Аню и Петю, но они успевают уйти от нее. Так сад, как нечто божественное, хочет проникнуть в их души, открыть их сердца для духовности, но тщетно, Аня и Петя уходят из вишневого сада раньше всех.

Во втором акте во время бала у Раневской после выхода Любви Андреевны на сцену все садятся на расставленные стулья. Стрелер говорит: «Стул никогда не означает просто “место, чтобы сидеть”. А несколько пустых стульев – это тревога, неуверенность, тайна: кто на них будет сидеть? И сядет ли на них кто-нибудь? Чего ждут эти кресла? Кого? Пустые, они могут означать – одиночество, занятые – это беседа, собрание, общество, в общем – люди. Люди, которые на стульях могут делать все: на стульях можно любить, и умирать на них можно тоже» [Стрелер, 1984, с. 216]. Герои словно находятся в зале ожидания: кто-то сидит, кто-то стоит, пока Шарлотта показывает свои фокусы.

Лопехин у Стрелера, уходя со сцены после речи о покупке вишневого сада, намеренно опрокидывает один за одним стулья, поставленные Варей. Это желание разрушать. Он делает это намеренно. Поэтому понятна его обдуманная стратегия в финале, когда Лопехин приказывает рубить вишневый сад [Баню, 2000].

В четвертом действии – все тот же белый цвет, и снова мебель закрыта чехлами. Стук топоров Стрелер в своей постановке заменяет на звук пил, который больше подходит к нежной метафоре Стрелеровского пространства вишневого сада. Чтобы в последний раз проститься со своим детством, со своим Домом, Раневская забирается под чехол, который закрывает столетний шкафчик. Она хочет проститься с любимым местом в одиночестве, последний раз в жизни прикоснуться к сво-

им детским игрушкам, побыть наедине со своей душой, попрощаться со своим Богом. Ей теперь некуда возвращаться. И с грохотом падающие детские игрушки тому подтверждение. В имени не только градусник разбит – разбиты и судьбы бывших хозяев вишневого сада. Еще и Варя разбивает бутылку из-под шампанского и бокалы. И под грохот убираемых ею осколков «колышется» вишневый сад – все разбито и разрушено, и этих осколков уже не собрать. Жизни героев, их мечты и надежды разбиты, а сами они, как осколки, разлетятся по разным местам и больше никогда не встретятся. Они навсегда потеряли не только пространство вишневого сада, не только себя, но и друг друга. Они набрасывают на себя белые плащи, подобные крыльям птиц. Сейчас все они навсегда покинут этот Дом. Они отправятся в новую жизнь, как птицы отправляются в полет. А над ними в последний раз вскидывает свои ветви вишневый сад. Он тоже навсегда прощается со своими хозяевами, он благословляет их на новую жизнь, жизнь без него. Раневская говорит с садом, вскинув к нему глаза и сложив руки для молитвы, она словно просит у него прощения за свою беспомощность. Оставшись одна на сцене, Раневская с жадностью берет горсть родной земли и крепко прижимает ее к сердцу. Она хочет увезти отсюда все свои воспоминания о Доме, о пространстве вишневого сада, о детстве, о своей чистоте.

Таким образом, Лучано Домини стал первым художником, воплотившим в художественном изображении пространства вишневого сада на сцене все принципы действенной сценографии, заключающей в себе также игровую сценографию и декорационное искусство. В спектакле Джорджо Стрелера пространство вишневого сада не только выражено как система символических значений, но также предстает как самостоятельно действующее лицо спектакля.

Следующая постановка «Вишневого сада», в которой художник опирается на принципы действенной сценографии, – спектакль Анатолия Эфроса, поставленного им в 1975 г. на сцене театра на Таганке. Художник Валерий Левенталь изобразил пространство вишневого сада метафорой кладбища: кресты, ограда, портреты членов семьи, словно надгробия, могильный холм, на котором цветут вишневые деревья. По его же собственным словам, он отдал дань «активной сценографии», «попытался заключить в жесткие рамки своих логических рассуждений сложнейшую изменчивую форму пьесы», и «такое решение расчитано только на сложившееся в то время пред-

ставление о сценографии» [Березкин, 1987, с. 220-221]. И тем не менее, нам, зрителям уже XXI в., этот пейзаж смерти говорит о бренности бытия и о бессмысленности человеческого существования. Вишневый сад здесь давно используется как кладбище, на котором погребены не только усопшие члены семьи Раневской, но словно и сами вишневые деревья, ставшие чем-то негодным, старым, вышедшим из употребления. Весь пейзаж – это воплощение конца, причем конца не только века, культуры или поколения, а всей жизни вообще.

Белый цвет здесь доминирует не только в декорации, но и в костюмах героев, которые тоже оказываются в пространстве смерти, или, лучше сказать, умирания, но жаждут жизни. Жизнь и смерть в этой постановке идут рука об руку, и обе выражаются белым цветом: цветущие вишневые деревья – как символ жизни, начала, рождения нового; и колышущиеся от ветра легкие занавески, саваном накрывающие пространство, – как символ смерти, конца.

Пространство вишневого сада для Раневской – это, прежде всего, ее чистота, мир детства, «мир счастья и покоя, мир ярких чувств и безмятежности, мир справедливых истин, ушедшего времени, за которое она цепляется, пытаясь спастись» [Демидова, 1993, с. 56]. Любовь Андреевна приезжает в имение со стремлением вновь обрести себя, почувствовать в себе биевание жизни. Пусть на короткое мгновение, но воспоминания детства, чистота вишневого сада, тишина и покой родного дома пробуждают в ней желание жить.

На одном небольшом холме выстраивается, словно обобщенная картина мира: от детских игрушек – старая кукла на скамейке – и мебели – скамейка, стулья, шкаф – до могильных плит, крестов и портретов на надгробьях. Этот холм есть островок самой жизни с неизменным ее исходом – смертью, все действие происходит вокруг него.

В сцене с Прохожим, как справедливо замечает А. Шендерова, Раневская уверенно шла ему навстречу, ничуть не испугавшись. В этом пьяном, оборванном Прохожем она видит саму смерть, но вместе с тем к ней приходит твердость и решительность [Шендерова, 2006]. Пожалуй, именно в этот момент мир для Любви Андреевны становится «интимно близким». Она начинает осознавать всю бессмысленность и бесполезность человеческого существования. Настанет время, и толпы таких пьяных и оборванных Прохожих без малейшего сожаления, без всякого сознания и понятия вытопчут вишневый сад. Лопахину же при-

дется не просто вырубить вишневые деревья, но и сравнять землю над могилами, убрать кресты и могильные плиты – вторгнуться в мир мертвых, и тем самым смешать сакральное пространство с профанным. Обреченными здесь оказываются все герои, включая и пространство вишневого сада.

Шендерова считает, что вишневый сад расторгнут в Раневской, сила духа которой имеет поэтическую природу. Она «не замечает сада, как не замечают собственного дыхания», словно они одно неделимое целое – Раневская не ощущает себя, своей жизни без пространства вишневого сада, точно он часть ее. В доказательство своей точки зрения Шендерова приводит сцену спектакля: когда звуки ностальгического романса «Что мне до шумного света...» стихали и все герои исчезали в темноте, удлинённая белая фигура Раневской все еще мерцала среди вишневых деревьев. Становилось ясно, что эта Раневская и есть Сад [Шендерова, 2006]. А если так, то выходит, что и Любовь Андреевну заколотили в гроб вместе с ее вишневым садом – отныне жизнь ее закончена на метафизическом уровне, и ее дальнейшая судьба – лишь существование тела без души.

Экзистенциальность пространства в этом спектакле накладывает свой отпечаток и на все предметы, в нем находящиеся, и на персонажей спектакля – они оказываются беспомощными не просто перед лицом надвигающейся смерти, но самого ее осознания. Так Эфрос выходит на уровень трагедийного начала, причем эта трагедия ожидает не только героев, которые осознают конечность жизни, но и само пространство вишневого сада, которое не способно понять этого – все и вся оказываются «экзистенциями».

Режиссер в тандеме с художником создал светлое, но в то же самое время пугающее своей близкой пространство вишневого сада, уводящее зрителя в мир высших начал человеческого существования, философских идей, духовной жизни. Здесь декорационное искусство, изображающее обобщенное место действия, в сочетании с элементами, способными действовать, независимо от персонажей, указывают на использование художником принципов действенной сценографии.

В 1981 г. на сцене парижского театра «Буфф дю Нор» «Вишневый сад» ставит Питер Брук. Художник Хлоэ Оболенски также прибегает к основам действенной сценографии. «Буфф дю Нор» на тот момент – заброшенный парижский театр, построенный в середине XIX в. Впечатление от театра было шоковым, в том числе и для критиков, употреблявших в своих рецензиях на поставлен-

ные там спектакли такие определения, как «разрушенный театр» или «театр в руинах». Причем в них отражается не столько состояние самого театра, сколько восприятие публикой заброшенного театрального помещения. Т. Б. Проскурникова считает, что такое впечатление связано со зримым образом упадка и обветшания былой роскоши. Она так описывает здание «брукского театра»: «Остатки плафонной росписи свидетельствуют о том, что театр строился на широкую ногу. Стройные колонны очень изящных пропорций, поддерживающие ярусы, создают ощущение легкости и ажурности бельэтажа и ярусов. Не очень большой по периметру театр кажется уходящим ввысь» [Проскурникова, 2002].

В постановке Брука театр представляет собой голую, безжизненную землю. У него рождаются два образа сценического пространства: земля – «пространство трагедии» и ковер, создающий впечатление домашнего пространства. «Буфф дю Нор» позволяет Бруку реализовать новые пространственные решения, которые помогают ему найти новые взаимоотношения с публикой. Зрительный зал здесь не отгорожен от актеров «четвертой стеной», напротив, зритель становится соучастником действия, он оказывается вовлеченным в действие.

Г. Г. Аксенова справедливо замечает, что в художники Брук берет само время, написавшее декорации на стенах театра. Здание «Буфф дю Нора» не ремонтировалось с 1925 г., что позволяет режиссеру выразить сценографическое решение спектакля стенами, расписанными властной рукой реальной истории [Аксенова, 1992]. «Голые», разрушенные, с потрескавшейся штукатуркой стены театра становятся у Брука образом старой, разоренной, уже безжизненной усадьбы, которую не спасти. Она дорога хозяевам как музейный экспонат – вроде бы, и не нужна, но оставить, а тем более отдать кому-то жалко.

Брук предлагает исключить вишневый сад из сценографии, чтобы он мог свободно цвести, не будучи ограничен его изобразительными возможностями. Для него важнее символическое значение и метафоризация. «Я часто замечал, – пишет он, – что декорации (геометрия спектакля), не соответствующие замыслу спектакля, делают невозможными некоторые сцены и подчас парализуют возможности актера» [Брук, 1976, с. 163]. Театр «Буфф Дю Нор» в этом смысле помогает Бруку. Образ постановки Брука – безумное ускорение, устремление к освободительному финалу [Баню, 2000].

Само пространство старого театра, как и сценографическое решение пространства вишневого сада, представляет собой полуразрушенный дом, еще помнящий веселую, яркую и счастливую жизнь. Декораций нет, кроме нескольких стульев, кресла и цветного ковра. Это пустое пространство дает метафоричность действию. Здесь свернутый ковер превращается в мостик через ручей, нутро театра оказывается интерьером дома, потрескавшиеся стены кажутся виднеющимися вдалеке цветущими вишневыми деревьями. Если нет стула, можно сесть на пол, если надо войти в дом – можно пересечь зрительный зал. Действие спектакля происходит и в фойе, и в партере, и на ярусах. А зритель не просто подсматривает жизнь героев сквозь замочную скважину, он сам словно становится непосредственным свидетелем и чувствует себя участником действия, сопричастным судьбе вишневого сада.

Бедный, старый, осиротелый дом, в котором уже ничего не осталось, ни былой роскоши, ни теплых радостных воспоминаний, вишневый сад, который представляется теперь чем-то вроде иллюзии. Из этого ветхого дома словно ушло само время, оставляя его за пределами мироздания. Словно вишневый сад и дом давно уже умерли, остались лишь воспоминания о них, лишь то душевное тепло, которое исходит от полуразрушенных стен, которое ощущают в себе Раневская и Гаев.

Уходя со сцены после объявления о продаже вишневого сада, Лопахин непроизвольно опрокидывает ширму с контурным изображением дома, на которую опирается, думая, что это стена, и тем самым рушит пространство господского дома. Но падающая ширма увлекает за собой и нового хозяина. И его победа воспринимается как переходящая, спектакль демонстрирует нам его будущее падение. Разрушая, сегодняшний победитель разрушает самого себя, его триумф будет недолгим [Баню, 2000]. Опрокинутые ширмы – это сломанная жизнь, его жизнь, это падение Лопахина. И падает он не только в глазах Раневской, для которой он – предатель, но и в своих собственных глазах. Он понимает, что ему никогда не быть с Любовью Андреевной, но все же надеется и ненавидит себя за эту любовь. И вместе с ширмами рушится последняя надежда и вся его жизнь, все, ради чего он старался, в один миг оказалось бессмысленным. А все потому, что его мечты и надежды были такими же хлипкими, жалкими и неустойчивыми, как пресловутые ширмы.

Когда все будет кончено, дом заколочен, Фирс забыт, раздастся гул вишневого сада. Стенания земли, треск обрушившегося царства превращают зрителей в свидетелей исчезновения пространства вишневого сада, словно земля разверзлась и поглотила его. Брук предлагает это осознать, когда зритель оказывается запертым вместе в Фирсом в театре-доме, в то время как «треск вишневого сада» раздается извне, за пределами зрительного зала, в котором все вместе закрыты. «Буфф дю Нор» вместе с Фирсом поглощает и зрителей. Вместе с Фирсом забывают и добрый старый век.

Здесь, как и в спектакле А. Эфроса, декорационное искусство вступает в диалог с элементами действенной сценографии, создавая тем самым сложные, витиеватые отношения пространства вишневого сада с героями спектакля.

Еще один спектакль, в котором используются все принципы действенной сценографии, – спектакль Адольфа Шапиро, поставленный им в 2004 г. в МХТ им. А. П. Чехова. Вместе с художником Давидом Боровским он представляет пространство вишневого сада, как и стены дворянской усадьбы, белым занавесом МХТ с его золотыми богатыми вензелями. Это богатство уходящей эпохи. Занавес играет, то открываясь, то закрываясь, то раздвигаясь вглубь сцены, создавая кулисы. Бежево-коричневые полотнища, чередуясь с легкими белыми тканями, заполняют собой пустое, пугающее своей открытостью пространство. В копилке художника Боровского это уже третий «Вишневый сад», и только в нем он полностью отказывается от деревьев, более того, от сценографии в традиционном понимании вообще – только пустое пространство.

Критик А. Соколянский так говорит о сценографии этого спектакля: «Зрителю на выбор предоставляются две возможности. Первая: решить, что зеленая ткань действительно знаменует собою деревья и, стало быть, МХАТ – это и есть обреченный (для нас уже утраченный) сад. Вторая: сказать себе, что никакого вишневого сада не было вообще. Пустые люди на пустой сцене произносят пустые фразы; все их воспоминания, надежды и боли фиктивны, и отчасти они уже об этом начали догадываться. Только так можно объяснить общую неврастению и муторность интонаций: персонажи говорят друг с другом так, как будто сами слова вызывают у них отвращение» [Соколянский, 2004].

В первой картине зритель еще не видит вишневого сада. Он начинает опознаваться только с появлением на сцене Раневской. Занавес раскрыва-

ется, уходя вглубь сцены. По мнению Т. К. Шах-Азизовой, он имеет свою миссию и свою роль в спектакле, занавес – неутолимое, наступающее, обволакивающее героев время [Шах-Азизова, 2011].

Когда речь заходит о вишневом саде, тяжелые бежево-коричневые полотнища раздвигаются, открывая взору героев и зрителей легкие, воздушные белые ткани, символизирующие чистоту вишневого сада. Эти почти невесомые, летучие белые тюли, словно греза, видение сада, а может, напоминание о нем. Ткани в спектакле живут своей жизнью. Пространство вишневого сада словно хочет понравиться хозяевам, пытается воскресить в них воспоминания детства и юности – самые светлые воспоминания в жизни человека. Чудесный, воздушный вишневый сад раскрывает свою красоту только для Раневской и Гаева, понимая, что только они одни воспринимают его истинное значение. Пространство Сада вступает в диалог с хозяевами, радуется их возвращению, надеется на спасение – ткани колыхаются, словно пытаясь обнять Раневскую, выразить всю радость от встречи с ней.

Бежево-коричневые полотнища, олицетворяющие пространство вишневого сада, открывают хозяевам не только свою собственную душу, но и душу вещей, живущих в старой усадьбе. Сад словно защищает старинные предметы от посторонних глаз и открывает их только Раневской и ее брату. Пространство вишневого сада по крупицам возвращает хозяевам их воспоминания, тем самым растягивая счастье и удовольствие от долгожданной встречи. Так происходит, например, со столетним шкафом. Пространство вишневого сада здесь является катализатором всего происходящего действия, хозяином положения. Оно предстает перед героями во всех своей красоте весеннего цветения, оно напоминает о возрождении, о прекрасном времени беззаботного детства, пробуждает давно забытые чувства.

Варя же воспринимает пространство вишневого сада как доверенное ей в управление хозяйство. Она достаточно строго, даже, можно сказать, жестко обращается с ним. Твердую хозяйскою рукой она позволяет себе раздвигать и задвигать занавес, поправлять его. Для Вари вишневый сад – это не Дом, который она любит нежно и преданно, а только вверенное ей хозяйство, за которое она отвечает. Пространство сада же безоговорочно подчиняется ей, оно понимает, что благодаря Варе может сохранить свою первозданную красоту, чтобы потом подарить ее любимым хозяевам –

ткани не выскальзывают из властных рук Вари, а с покорностью и благодарностью принимают ее суровую заботу.

После монолога о Саде Любовь Андреевна подходит к одной из белых занавесок, высвеченной изнутри белым светом, что придает ей еще большую белизну, кончиками пальцев она нежно, едва касаясь, гладит полупрозрачную ткань, словно перебирает живые цветы вишневого дерева. Летящая шифоновая ткань словно бы и ждала только этого – она с готовностью подается в руки хозяйки, тоже желая обнять ее, тем самым выражая свою искреннюю и преданную любовь.

Декораций на сцене практически нет. Темное пустое пространство пугает своей безысходностью, оно словно поглощает героев, подавляет их своей властью. По словам Шах-Азизовой, на сцене чувствуется неприютность, горестная свобода от всех и всего. Связи людей друг с другом, да и с пространством вишневого сада как одним из героев либо тонки до чрезвычайности, либо вовсе оборваны – здесь каждый существует сам по себе, живет своей собственной, одному ему понятной, никому другому не интересной жизнью [Шах-Азизова, 2011]. Точно так же и с пространством вишневого сада: его надежды и ожидания оказываются обманутыми, а существование напрасным.

Во второй картине занавес уже раздвинут по обеим сторонам вглубь сцены так, что открывает широкое, темное, пугающее своей пустотой пространство. И белый задник из плотной ткани говорит нам, что герои находятся в самом сердце вишневого сада, возможно, в одном из отдаленных от дома уголков. И Гаев, выхватив и темноты сада давно забытый, наверное, здесь же, на этом самом месте, детский велосипедик как символ прекрасного детства, начинает кататься на нем по сцене, на мгновение вернувшись на много лет назад.

Звук лопнувшей струны пугает лишь пространство вишневого сада, которое, предчувствуя собственную гибель, просит помощи у своих хозяев: тканевые полотна сдвигаются, чтобы быть ближе к людям, напомнить им, что лопнувшая струна – это предвестник его гибели.

Вишневый сад стоит между Аней и Петей, не дает им соединиться, они блуждают в нем, запутавшись в занавесах – метафорическом образе сада. Пространство сада не хочет выпускать из своих объятий того, кого нежно и преданно любит. Оно хочет уберечь Аню от необдуманного шага, от скитальческой жизни, от неприкаянности, по-

тому и не пускает ее к безрассудному Пете. Но Аня легко и быстро отказывается от вишневого Сада как символа, так что расставание с его материальным воплощением – всего лишь дело времени. Небрежно, даже яростно она раздвигает занавески, ища Петю, тем самым показывая свое презрение к пространству вишневого сада, которое стоит на пути к ее воссоединению с возлюбленным.

В конце первого акта тканевые полотнища, символизирующие пространство вишневого сада, полностью закрывают левую сторону сцены, и на начало второго акта больше не открываются – так вишневый Сад пытается быть ближе к героям, своим присутствием напоминает им о своем существовании, просит их о помощи. Одной своей половиной души, которую пространство вишневого сада уже закрыло для героев, оно защищается от жестокосердного мира, другая же – еще ищет путь спасения, пытается докричаться до безучастных к его судьбе героев.

На балу вишневый Сад остается ждать своей участи вместе с хозяевами. Но пространство вишневого сада никто не воспринимает всерьез, оно словно мешает героям. Чтобы пройти, им приходится раздвигать руками занавески, что они делают довольно грубо и пренебрежительно. Судьба пространства вишневого сада уже никого не волнует, он мешает героям начать новую жизнь, персонажи словно тяготятся им.

Когда Раневской принято окончательное и безоговорочное решение ехать в Париж, полотнища, закрывающие левую половину сцены, раздвигаются в глубину – Сад понимает, что молить о спасении некого, его надежды рухнули. Теперь он будет лишь наблюдать за происходящим со стороны. Его предали близкие люди, прежде чем это решил кто-то посторонний, и все пространство отстраняется от героев, оказывается не в силах противостоять обстоятельствам, с покорностью принимает свою судьбу.

Вишневый Сад не пускает Лопухина в свое пространство, сопротивляется ему, тканевые полотнища борются с новым хозяином, пытаются отбиваться от него. Но долго бороться старый, уничтоженный предательством вишневый Сад не может, и вот уже он подчиняется тяжелой и крепкой мужицкой руке Лопухина.

Последний раз в своей жизни Раневская ходит по дому, едва касаясь его некогда богатых стен и стволов вишневых деревьев, она словно просит у них прощения за свою несостоятельность, за пре-

дательство. Она прощается с ним навсегда, как и Он с ней.

Раневская и Гаев уходят со сцены, оглядываясь назад, тканевые полотнища смыкаются – Сад оставляет бывших хозяев за своими пределами. Фирс же – единственный, кто остается в пространстве вишневого сада. Они оба погибают, словно обнявшись, чтобы не было так страшно и одиноко. Пространство вишневого сада накрывает собой старого слугу – он один до конца остается верен ему.

Пространство вишневого сада представлено в спектакле как действующее лицо: оно умеет чувствовать, сопереживать, оно вступает в диалог с другими персонажами, пытается уберечь их от необдуманных поступков, хочет спасти героев, защитить их своим покровом от враждебного мира. Пространство действует независимо от персонажей, руководствуясь своими внутренними стремлениями и порывами: расцветает только в тот момент, когда считает нужным, дарит героям чудесные воспоминания, старается оградить их от ошибок, оно бескорыстно любит и ждет той же любви и от героев, но не получает ее. Персонажи предают некогда любимый ими вишневый сад, пространство же оказывается не в силах вынести такого удара со стороны близких людей, а потому принимает неминуемую смерть.

Пространство вишневого сада в изображении художника Боровского выражает себя в качестве самостоятельного организма, способного так или иначе проявлять свои чувства, взаимодействовать с другими героями спектакля, самостоятельно менять свой облик, независимо от внешних факторов, обнаруживать в себе глубокий драматизм. А. Михайлова выделяет также способность к развитию и самостоятельному существованию [Михайлова, 1990]. Таким образом, спектакль Адольфа Шапиро можно считать вершиной в освоении и развитии принципов действенной сценографии, которая также включает здесь особенности игровой сценографии и декорационного искусства.

Рассмотрев в хронологической последовательности четыре значимых постановки пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад», можно заключить, что особенности действенной сценографии, начавшие зарождаться, по словам В. И. Березкина, в начале XX в., активно развивались в отечественном и зарубежном театре во второй половине XX в. и продолжают совершенствоваться до сих пор. Тем не менее четко и последовательно этот процесс проследить невозможно, так как сценографическое решение каждого спектакля индиви-

дуально и зависит от многих причин: особенностей времени, когда поставлен спектакль, режиссерского решения, сверхзадачи постановки. Сейчас, через сто лет после Чехова, театральные художники и практики театра продолжают искать и открывать все новые грани в изображении пространства вишневого сада. Думается, что процесс этот бесконечен, как неисчерпаема широкая почва для размышлений, подаренная нам великим русским писателем Антоном Павловичем Чеховым.

Библиографический список

1. Аксенова Г. Г. Новый Брук: «Вишневы сад» и «Трагедия Кармен» // Западное искусство XX век: классическое наследие и современность: сб. статей. Москва: Наука, 1992. С. 122-132.
2. Баню Ж. Наш театр – «Вишневы сад»: тетрадь зрителя. Москва: Московский художественный театр, 2000. 160 с., ил.
3. Бартошевич А. Питер Брук. Поздние годы // Вопросы театра. Proscenium. 2015. № 1. С. 119–128.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 808 с.
5. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
6. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: театр художника – истоки и начала. Москва: URSS, 2006. 232 с.
7. Березкин В. И. Художник в театре Чехова. Москва: Изобразительное искусство, 1987. 240 с.: ил.
8. Боровский Д. Убегающее пространство. Москва: Эксмо, 2006. 432 с., ил.
9. Брук П. Пустое пространство. Москва: Прогресс, 1976. 283 с., ил.
10. Гительман Л. Русская классика на французской сцене. Ленинград: Искусство, 1978. 175 с., ил.
11. Гульченко В. Чехов в пространстве XX века // Театральная жизнь. 2001. № 2. С. 6-10.
12. Демидова А. С. Тени зазеркалья. Роль актера: тема жизни и творчества. Москва: Просвещение, 1993. 375 с.
13. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва: Наука, 1988. 384 с.
14. Злотникова Т. С. Время «Ч». Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887-2007 гг.: научная монография. Москва; Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. 259 с.
15. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт: очерки. Москва: Советский художник, 1990. 336 с., ил.
16. Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы: очерки истории французского театра второй половины XX века. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 472 с.

17. Свобода Йозеф. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. Москва: ГИТИС, 2005. 145 с.

18. Соколянский А. В отсутствие ведущего: МХТ имени А. П. Чехова оконфузился перед концом сезона // Время новостей. 2004. 7 июня.

19. Стрелер Д. Театр для людей: мысли записанные, высказанные и осуществленные. Москва: Радуга, 1984. 310 с.

20. Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960-2010. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 328 с., ил.

21. Шендерова А. Любовь Андреевна Раневская как женщина серебряного века. Алла Демидова в спектакле Анатолия Эфроса // Вопросы театра. Proscenium. 2006. С. 56-64.

Reference list

1. Aksenova G. G. Novyj Bruk: «Vishnevyy sad» i «Tragedija Karmen = New Brook: «Cherry Orchard» and «The Tragedy of Carmen» // Zapadnoe iskusstvo XX veka: klassicheskoe nasledie i sovremennost': sb. statej. Moskva: Nauka, 1992. S. 122-132.
2. Banju Zh. Nash teatr – «Vishnevyy sad»: tetrad' zritelja = Our theatre – «Cherry Orchard»: a viewer's notebook. Moskva: Moskovskij hudozhestvennyj teatr, 2000. 160 s., il.
3. Bartoshevich A. Piter Bruk. Pozdnie gody = Peter Brook. Late years // Voprosy teatra. Proscenium. 2015. № 1. S. 119–128.
4. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Vtoraja polovina XX veka = The art of world theatre scenography. Second half of the XX century. Moskva: Jeditorial URSS, 2001. 808 s.
5. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: ot istokov do serediny XX veka = The art of the world theatre scenography: from the origins to the middle of the XX century. Moskva: Jeditorial URSS, 1997. 544 s.
6. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: teatr hudozhnika istoki i nachala = The Art of the world theatre scenography: The artist's theatre origins and beginnings. Moskva: URSS, 2006. 232 s.
7. Berezkin V. I. Hudozhnik v teatre Chehova = Artist at the Chekhov Theatre. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987. 240 s.: il.
8. Borovskij D. Ubegajushhee prostranstvo = The running-away space. Moskva: Jeksmo, 2006. 432 s., il.
9. Bruk P. Pustoe prostranstvo = Empty space. Moskva: Progress, 1976. 283 s., il.
10. Gitel'man L. Russkaja klassika na francuzskoj scene = Russian classic on the French stage. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 175 s., il.
11. Gul'chenko V. Chehov v prostranstve XX veka = Chekov in the space of the XX century // Teatral'naja zhizn'. 2001. № 2. S. 6-10.

12. Demidova A. S. *Teni zazerkal'ja. Rol' aktera: tema zhizni i tvorchestva = World behind the looking-glass shadows. Role of the actor: theme of life and creativity.* Moskva : Prosveshhenie, 1993. 375 s.
13. Zingerman B. I. *Teatr Chehova i ego mirovoe znachenie = The Chekhov Theatre and its world significance.* Moskva : Nauka, 1988. 384 s.
14. Zlotnikova T. S. *Vremja «Ch». Kul'turnyj opyt A. P. Chehova. A. P. Chehov v kul'turnom opyte 1887-2007 gg. : nauchnaja monografija = Time «Ch». Cultural experience of A. P. Chekhov. A. P. Chekhov in cultural experience in 1887-2007: scientific monograph.* Moskva ; Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2007. 259 s.
15. Mihajlova A. A. *Scenografija: teorija i opyt : ocherki = Scenography: theory and experience: essays.* Moskva : Sovetskij hudozhnik, 1990. 336 s., il.
16. Proskurnikova T. B. *Teatr Francii. Sud'by i obrazy: ocherki istorii francuzskogo teatra vtoroj poloviny XX veka = Theater of France. Fates and images: essays of the history of French theatre in the second half of the XX century.* Sankt-Peterburg : Aletejja, 2002. 472 s.
17. Svoboda Jozef. *Tajna teatral'nogo prostranstva. Lekcii po scenografii = Mystery of theatrical space. Lectures on scenography.* Moskva : GITIS, 2005. 145 s.
18. Sokoljanskij A. V. *Otsutstvie vedushhego: MHT imeni A. P. Chehova okonfuzilsja pred koncom sezona = In the absence of the host: The Chekov MKHT made an unfortunate slip before the end of the season // Vremja novostej.* 2004. 7 ijunja.
19. Streler D. *Teatr dlja ljudej: mysli zapisannye, vyskazannye i osushhestvlennye = Theatre for people: thoughts recorded, expressed and realized.* Moskva : Raduga, 1984. 310 s.
20. Shah-Azizova T. K. *Polveka v teatre Chehova. 1960-2010 = Half a century at the Chekhov Theatre. 1960-2010.* Moskva : Progress-Tradicija, 2011. 328 s., il.
21. Shenderova A. *Ljubov' Andreevna Ranevskaja kak zhenshhina serebrjanogo veka. Alla Demidova v spektakle Anatolija Jefrosa = Lyubov Andreevna Ranevskaya as a Silver Age woman. Alla Demidova in the performance of Anatoly Ephros // Voprosy teatra. Proscenium.* 2006. S. 56-64.