

Е.А. СМЕРНОВА

СЦЕНОГРАФИЯ БОРИСА БЛАНКА В ПОСТАНОВКАХ ВЛАДИМИРА МАГАРА

Елена Александровна Смирнова,

Российский институт истории искусств,
сектор источниковедения,
соискатель
Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия
E-mail: helengri@mail.ru

Реферат. Предметом исследования является поэтика спектаклей В. Магара, созданных им совместно с художником Б. Бланком в 2000-х гг. на сцене Севастопольского академического русского драматического театра им. А.В. Луначарского. Анализируются основные особенности творческой манеры режиссера и художника, а также процесс рождения режиссерского сюжета. Рассматриваются главные аспекты организации пространства спектаклей и возможности его трансформации. Особое внимание уделяется понятию единой игровой среды. Исследована роль деталей в сценографическом оформлении.

Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте ее автора и анализе литературных источников. Комплексное изучение совместного творчества В. Магара и Б. Бланка в Севастополе предпринимается впервые. Исследование их творческой методологии может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы. В результате творческого взаимодействия режиссера с близким по мироощущению художником в течение 14 лет создавались условные и игровые, с подчеркнута театральной природой постановки, выведшие Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского на определенную профессиональную высоту.

Ключевые слова: В. Магар, Б. Бланк, Севастопольский академический русский драматический театр

им. А.В. Луначарского, сценографический прием, режиссерский сюжет.

Для цитирования: Смирнова Е.А. Сценография Бориса Бланка в постановках Владимира Магара // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 467–473. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-467-473.

Спектакли Севастопольского академического русского драматического театра им. А.В. Луначарского мало освещаются в театральной прессе. Тем не менее их изучение может восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследования региональной театральной жизни. В.В. Магар¹, руководивший театром в течение 14 лет, основные работы создал в соавторстве с Б.Л. Бланком². Имеет смысл рассматривать их совместную творческую деятельность, в результате которой рождается визуальный образ спектакля. Совместные постановки важны для понимания мировоззрения постановщиков, а также для исследования основных особенностей манеры режиссера и художника.

¹ Магар Владимир Владимирович — заслуженный деятель искусств России (2003), Украины (2004), Автономной республики Крым (АРК) (2000), дважды лауреат Государственной премии АРК, кавалер ордена Дружбы (2008). Родился 30 ноября 1951 г. в Запорожье в семье известного украинского режиссера В.Г. Магара, окончил Киевский театральный институт (1980). Начал сотрудничество с Севастопольским русским драматическим театром им. А.В. Луначарского в 1993 году. Под его руководством в 2002 г. театру был присвоен статус «академического».

² Бланк Борис Лейбович — заслуженный деятель искусств РФ, народный художник РФ (1992), кавалер ордена Дружбы народов (1987) и Дружбы (2014), ордена Почета (2004), президент Гильдии художников кино Союза кинематографистов России, действительный член российской Академии кинематографического искусства и наук, главный художник Театра киноактера, трижды удостоен Национальной кинематографической премии «Ника». Родился 2 октября 1938 г., окончил художественный факультет ВГИКа (1960).

В.В. Магар и Б.Л. Бланк создали следующие работы: «Маскерадъ, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова (2001), «Империя луны и солнца» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (2002), «Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу, Э.-Э. Шмитта (2006), «Таланты и поклонники» по пьесе А.Н. Островского (2008), «Женитьба» (2009) и «Городничий» (2010) по пьесам Н.В. Гоголя, «Отелло» В. Шекспира (2011), «Кабала святош» М.А. Булгакова (2013), «Эмма и адмирал» М. Рогожина (2014).

Совместные работы Магара и Бланка — это мощные спектакли крупной формы, с внушительными, многокрасочными декорациями и костюмами. Постановщиками часто используется поворотный круг, создаются масштабные разноуровневые декорации, задействуются фрагменты оформления зрительного зала. Сценография не статична, она трансформируется по ходу действия, хотя оформление пространства спектакля представляет собой единую среду. Один из любимых сценографических приемов постановщиков — станок в том или ином виде, предусматривающий разное применение. Оба автора спектаклей на высоком уровне владеют искусством организации пространства, и Бланк считает художника ответственным за его решение в той же степени, что и режиссера (об этом он часто говорит в различных интервью).

Будучи художественным руководителем театра, Магар был свободен в выборе литературно-драматургического материала. Его всегда привлекала классическая драматургия, особенно романтическая, и мало интересовала современная. Оба художника тяготеют к мировому классическому репертуару, что видно из названий их совместных работ. Например, Магар особенно ценит пьесу «Отелло», а Бланк неоднократно формулирует тройку величайших драматургов: Шекспир, Брехт, Горький; «для меня транскрипция — это личностное отношение, т. е. ощущение классиков... через свое восприятие» [1, с. 17].

Магар и Бланк совпадают в главном — восприятии театра как самого важного в жизни, ее творческой первоосновы, от этого и театральность их совместных постановок носит завораживающий эмоциональный характер. Им обоим одинаково близка глубинная театральность, заложенная в каждой пьесе, за которую бы они ни взялись: «Таланты и поклонники» А.Н. Островского, «Отелло» В. Шекспира или «Кабала святош» М.А. Булгакова. Она позволяет им обоим находиться вне времени и политики, занимаясь только искусством, что издавна привлекало обоих художников.

Во всех этих постановках по-разному варьируется тема «мира — театра» и создается единая игровая среда. В «Отелло» само решение сценического пространства, выполненное Бланком, сразу давало

установку на «мир — театр». Постановщик, сохранив жанр шекспировской трагедии, соединил драматическое действие с оперным, отдав дань, в первую очередь, излюбленному им романтическому двоемирию. Сцена была погружена в темноту и обрамлена горящими по периметру лампочками, лишь ярко светился удлинённый серебристо-золотистый лик наверху — это стилизованная маска Шекспира. Из тьмы постепенно выступали крупные золотые буквы надписи, в центре которой находилась маска — «Театр Шекспира». Становился виден обширный многоярусный помост, тянущийся из кулисы в кулису. Благодаря лампочкам он оказывался словно в рамке. Неспешно проходил дирижер во фраке и цилиндре, спускался в оркестровую яму, и по мановению его палочки сцена заполнялась людьми в тяжелых ярких одеждах, с разрисованными неподвижными лицами. Над помостом висели придающие постановке восточный колорит цветные бархатные занавеси, уходя в глубину огромной сцены, и вместе с движением людей начинали двигаться и они. Здесь Бланк создал своего рода парафраз на оформление фильма С. Юткевича «Отелло» (1955) — там были похожие занавеси, и Отелло севастопольского спектакля, подглядывая за свиданием Кассио с Бьянкой, закрывал лицо маской, стилизованной под лицо мавра.

Действие начиналось как театрализованное представление: за помост, ставший необъятным столом, садились все герои и наносили на лица грим. Это стилизация приемов театра Шекспира через призму времени, сразу же заявленная режиссером.

В «Талантах и поклонниках» художник также создал красочный «мир — театр». В нем персонажи играли «Бесприданницу» во время бенефиса Негиной, и афиша этой пьесы выступала в качестве задника сцены, где происходило действие. Появлялись «декорации в декорациях» — цветные драпировки и искусные перемены света. Сцену венчала витиеватая надпись «Таланты и поклонники» в узнаваемом «бланковском» стиле. Важным моментом оформления стал излюбленный художником парафраз на тему использования элементов убранства театра. В этом спектакле воспроизводились элементы архитектуры Театра им. А.В. Луначарского — обитые красным бархатом балконы с белыми гипсовыми перилами, как на наружном фасаде здания. Они располагались ярусами по обе стороны сцены, изображая зрительный зал, а по бокам находились полукруглые ложи, из которых бенефис смотрели Дулебов и Бакин.

В этом спектакле, как и во всех других совместных работах Магара и Бланка, активно задействована оркестровая яма, куда часто переносилось действие, особенно во время эпизодов в театре. Собственно, все оно происходило в театре, становившемся то комнатой Негиной, то залом вокзального ресторана, то подмостками антрепризы Мигаева.

Именно эта постановка стала характерным отображением режиссерского мироощущения, которому присущ своеобразный театроцентризм, вера в непобедимую силу искусства. Передача этой веры и стала основным лирическим высказыванием постановщика. Бланк, разделяющий эту веру, стал полноправным соавтором и этого спектакля, и их лучшей совместной работы — булгаковской «Кабалы святош».

Для этой постановки художник организовал многоуровневую конструкцию, обладающую большим потенциалом для создания сценических метафор и разнообразного движения на сцене. На планшете выстроен тянущийся из кулисы в кулису помост, выполняющий функцию подмостков театра Мольера. Здесь также задействована оркестровая яма, в которой периодически появляются персонажи. Выстроенные амфитеатром театральные кресла (подлинные, снятые из зала театра при последнем ремонте) создают эффект отражения зрительного зала. На сцене висит огромная люстра, копия той, что украшает зрительный зал. Таким образом, в спектакле снова обыгрывается внутреннее убранство зала театра. В сценах приема у Короля сверху дополнительно спускаются на длинных тросах шесть люстр поменьше. Это те люстры, что «играли» в спектакле «Маскерадь, или Заговор масок», а здесь они становятся своего рода квинтэссенцией театральности, особым театральным знаком. Слева от зрителя над порталом виден стилизованный портрет Мольера, справа — изящная рука, держащая фонарь.

Присутствие автора в том или ином виде — «фирменный стиль» Бланка, взявший начало от «Доброго человека из Сезуана» (1964), поставленного в соавторстве с Ю.П. Любимовым в Театре на Таганке. Тогда название спектакля и пьесы так же располагалось над порталом, а справа лукаво улыбался Б. Брехт. В «Женитьбе» на происходящее с левого портала взирает Н.В. Гоголь, а под его огромным портретом — стилизованная под автограф его фамилия.

Наверху видна крупная надпись «Театр г-на де Мольера», а внизу, по подножию зрительского амфитеатра, выстроенного на сцене, — «Театр г-на Булгакова». В финале первого и второго актов задействованы два внутренних занавеса, расписанных «театральными» мотивами (в первом акте — это декорации к «Тартюфу», на что указывает соответствующая надпись на самом занавесе, а во втором — изображения танцующих фигур). Зрителю сразу же дается понять, что перед ним предстанет театр разных времен и драматургов, объединенный общим действием.

Все в постановке определяется двойственностью: соединением театра и реальности, прошлого и настоящего, противопоставлением актеров и влас-

ти. Это отображается и в сценографии. Властители и их свита поставлены режиссером и художником на котурны и облачены в нарочито театральные костюмы, в которых торжествует красный цвет. Булгаков и комедианты труппы Мольера остаются людьми обычного роста, в костюмах своего времени. Их повседневные наряды более скромных оттенков, пышность появляется только в моменты «театра в театре», а представители власти постоянно существуют в золотисто-красно-белой гамме. Этим режиссер и художник указывают на истинное, то, что не прячется под пышные одежды. Здесь это — люди театра.

Пространство спектакля не меняется кардинальным образом: декорация мольеровского театра (отчасти, как уже обозначалось, отражающая и сам севастопольский театр) остается неизменной — то на заднем плане, то выходит на первый с помощью светового акцента. В тех сценах, где действие происходит во дворце или комнате Мольера, она уходит в тень, становится почти не видна, а на первом плане оказывается стеклянная мебель (ее вывозит свита Людовика или Мольера), и создается иллюзия сценической перемены. Таким образом постановщики выделяют важность того или иного момента действия. Театр всегда присутствует в спектакле и жизни Мольера, даже если в данное время драматург находится не в нем.

Театр в «Кабале святош» оказывается той единой средой, в которой происходит действие. А.А. Михайлова замечает: «В оформлении спектакля, если оно имеет качество художественной целостности, единство, постоянство неких элементов обязательно присутствует. <...> В варианте единой трансформирующейся установки театральный эффект был именно в том, что изменялось постоянное, оставаясь узнаваемым и наращивая новые смыслы» [2, с. 41]. Такой эффект наблюдался и в «Кабале святош», когда все события, происходившие в жизни Мольера, оказывались преломленными и через театральную действительность. Но в этом спектакле уместно говорить не о «единой трансформирующейся установке», а именно о создании спорящей с ней «единой пластической среды», которая «сформировалась, отрицая то, что господствовало в предшествующие годы, — покартинную живописную декорацию и “лаконичное оформление”, где деталь заменяла собой целое» [2, с. 40].

Творческая манера Бланка, по его собственным словам, такова: «Основным кредо моей деятельности считаю принцип, согласно которому сначала выбирается главный “цвет”, а затем он начинает влиять на все остальные» [3]. В «Отелло» это — черный, темно-зеленый и лиловый. Темно-зеленый, символизирующий воинскую принадлежность героев, доминировал в костюмах Отелло, Монтано, Кассио (на них надеты камзолы, напоминавшие шине-

ли, и солдатские сапоги). Родриго, в первой сцене представавший в лиловом, расшитом золотом камзоле на красной подкладке, менял его на зеленый, когда праздновалась победа над турками. Бранцио, Грациано, Эмилию и Яго художник полностью одел в черное. Особенно зловещей выглядела гибкая фигура Яго — в развевающемся длинном плаще, широкополой шляпе, надвинутой на глаза, в рейтузах и высоких сапогах.

В спектакле «Маскерадь, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова главные цвета — черный и белый, в них изредка врывается красный. Черными и стальными были декорации, а жилеты и брюки игроков в карты — из блестящей черной ткани. Белели лишь рубашка Шприха и пиджак Казарина. В красном в сцене карточной игры появлялся князь Звездич.

Художник в этом спектакле представил своеобразный парафраз на темы сценического решения «Дон Жуана» В.Э. Мейерхольда и А.Я. Головина (Александринский театр, 1910), нашедший продолжение и в дальнейших работах Бланка в севастьяпольском театре. Здесь воспроизводились элементы освещения фойе Театра им. А.В. Луначарского — огромная нарядная центральная люстра и шесть люстр поменьше, которые создавали атмосферу маскарада и играли важную роль в сценических переменах.

Черный и красный стали и основными цветами постановки «Дон Жуан», доминировавшими в оформлении, не только в костюмах. На черном бархате кулис высоко над авансценой красным контуром были нарисованы два портрета: справа — таинственно улыбающейся дамы, слева — странного господина в широкополой шляпе. Его глаз под хитро изогнутой бровью насмешливо следил за происходящим. Дама ассоциировалась с донной Анной, а господин — с Дьяволом, ставшим одним из главных героев спектакля. Одна половина программки спектакля была красной, другая — черной, и так же выглядел элегантный фрак Дьявола. Красным был и костюм самого Дон Жуана, из блестящего черного материала сшиты накидки повстречавшихся Дон Жуану в лесу разбойников, и в этом воплотился принцип контрастов, который художник научился использовать еще в студенчестве.

Ю. Карасик отмечал, что «есть что-то, позволяющее при бесконечном разнообразии тем и пластических вариантов безошибочно определить “бланковский стиль”. Это прежде всего чрезвычайная концентрация образного чувства картины для спектакля и какая-то отважная ярость контрастов» [4].

Контрастность сценографического решения видна в каждом спектакле Бланка, начиная с самого первого, о котором пишет О.Н. Мальцева: «Как бы ни изменялась сценография, она всегда участвовала в организации сценического пространства так,

что мир, в котором действует герой, становился для него максимально неуютным. Точнее, герой и сценографический образ составляли контрапункт, ведя противопоставленные друг другу партии. Это началось, как мы заметили, уже с “Доброго человека из Сезуана” (художник спектакля Борис Бланк). В первых, впечатление заведомо нежилой холодной атмосферы создавала оголенная задняя стена. И в этом смысле мало что изменялось, когда она оказывалась закрытой» [5, с. 175].

Контрастным было и решение некоторых мизансцен в «Отелло». Картина прохода разбитого турецкого флота разворачивалась на трех сценических площадках под плясовой восточный мотив. В оркестровой яме Монтано и Матрос, перебивая шум невидимого моря и звон бубенцов, говорили о буре. В глубине сцены трепетало синее шелковое море, и его ткань становилась лиловой в лунном свете софитов. Исполнители оперных арий проносили «эскадру» огромных парусников. Бой Кассио с Монтано, поставленный как шуточная мизансцена, происходил под исполнение застольной песни Яго.

Но в спектаклях Магара и Бланка герой и сценографический образ не всегда составляют контрапункт, как было в первой работе художника. Со временем Бланк не отступил от другого принципа, заложенного тогда же: всегда (во всяком случае на сцене севастьяпольского театра) его сценография представляет собой условно-обобщенное место действия. Даже театр, где происходит действие «Талантов и поклонников» или «Кабалы святош», условен, несмотря на определенное сходство с Театром им. А.В. Луначарского.

Условность места действия особенно присуща постановке «Дон Жуан». Анализируя спектакль «Добрый человек из Сезуана», В.И. Березкин писал: «Действие происходит в любом месте земного шара, где человек эксплуатирует человека, — это указание драматурга Брехта позволило художнику отказаться от какой-либо конкретизации места действия и его внешней характеристики. Он ни на чем особенно не настаивает, дает волю ассоциации — каждый зритель может увидеть то, что подсказывает ему воображение» [6, с. 73]. В «Дон Жуане» тоже «происходящее на сцене носило обобщающий характер, оно предполагало самый широкий ассоциативный круг образов» [6, с. 73]. Это подметил и критик Ю. Вольнский: «...приметы эпох и стилевые потоки тщательно и прихотливо перемешаны так, что место и время “мистического дефиле” сразу же воспринимается как “всегда” и “везде”» [7].

Магара и Бланка роднит то, что оба являются сторонниками крупной формы и театральной условности. Карточная игра в спектакле «Маскерадь, или Заговор масок» организована, как танцевальная пантомима с элементами карточных фокусов.

А действие спектакля «Городничий» по гоголевскому «Ревизору» начинается в столовой, затем переносится в трактир «Сивый меринь», который заменил собою привычный дом городничего.

Совместные постановки Магара и Бланка дают повод говорить о них как о своеобразной разновидности спектаклей «большого стиля», который В.И. Березкин характеризует «тем, что художники стремились раскрывать средствами пластики глобальные проблемы человеческого бытия, создавать обобщенно-метафорическую среду, вводить активно действующие образы, являвшиеся материализованным и зримым воплощением сил или обстоятельств, противостоящих героям спектакля и выражающих существо драматического конфликта пьесы» [8, с. 154]. О «большом стиле» исследователь пишет, что в спектаклях «оригинально, у каждого художника по-своему, проявлялись вместе с действенной также игровая и декорационные функции» [8, с. 155]. Сценография Бланка, конечно, выступает и в качестве игровой, поскольку ее основная функция — «участие оформления в игре», чаще всего «вещами для игры» становятся элементы сценографии — мебель, части костюма, различные детали [8, с. 155].

В постановке «Маскерадь, или Заговор масок» с самого начала демонстрировалась театральная условность всего происходящего: из огромной, в натуральную величину, сверкающей кареты выходил Шприх в блестящем черном плаще, смотрелся в огромное зеркало, обрамлявшее левый портал (такое же стояло и справа), и начинал разговор с Казариным; погашенная, почти не видная в глубокой тени люстра свисала до самого пола; один из второстепенных персонажей снимал с кареты блестящее покрывало. После разговора героев словно пронеслись будущие события: начинал вращаться поворотный круг, и на нем проплывали люстра, выступавшая из темноты, гондола (символ венецианского маскарада) и карета; перед кругом застывала неподвижная, как кукла, баронесса Штраль.

Более всего о театральной условности свидетельствует сценография «Кабалы святош». На сцене периодически появляется мебель из блестящего оргстекла. Движущиеся постаменты — троны-колесницы Короля и Архиепископа де Шаррона — также обрамлены лампочками, которые создают своего рода вторую светящуюся сценическую раму, заключенную внутри портала сцены. Вся мебель прозрачна (не только колесницы и клавиесин, но и длинные составные столы с ящиками).

Стол играет важную роль в мизансценическом решении спектакля: по обе его стороны сидят Король и Маркиз де Лессак в сцене карточной игры, за ним Людовик оба раза принимает Мольера, за ним заседает Кабала. Это одна из самых метафорических сцен в спектакле: созданная как шутовской

ужин, она происходит за столом, в котором, словно в стеклянном гробу, лежит Мольер, и создается ощущение, что члены Кабалы пируют на его поверженном теле.

Подчеркнутая Ю. Карасиком «концентрация образного чувства» [4] также находит выражение в одном из излюбленных «бланковских» сценографических мотивов — в создании занавеса, в котором соединены лейтмотивы оформления. Для постановки «Империя Луны и Солнца» он создал ярко-синий суперзанавес, сверху окаймленный красной тканью с бахромой. На нем в лубочном стиле изображены солнце и луна в виде карикатурных лиц, похожих на человеческие, и еще один портрет странного господина с большим носом. Почти такой же нос и у луны, возле лика которой также выведены даты: 1619–1655 (годы жизни поэта де Бержерака), а возле солнца начертан его автограф. Так в постановку сразу же вводился основной игровой мотив — мотив носа. Появлялись шут и Сирано на фоне синего шара, символизирующего луну. Шут снимал с себя длинный крючкообразный нос, надевал его на лицо Сирано, затем — еще один такой же доставал для себя.

Для «Женитьбы» художник изобрел красочный суперзанавес, на котором в лубочном стиле изображена везущая девицу телега с впряженной в нее лошадей, а по полю полотна будто раскиданы буквы, составляющие слово «Женитьба». На этом поле можно увидеть все основные решения, представляющие на сцене, — и деревянную винтовую лестницу, и силуэты женихов, а лошадь выглядит игрушкой в руках кучера, потому что ее торс заканчивается палкой, на которую этот торс надет, как в театре кукол. Поднимаясь, супер-занавес открывает второй, с изображением огромного, во всю сцену, дымчато-синего фрака. Это тот самый фрак, «синий, с металлическими пуговицами», о котором мечтает Подколесин, и так начальный лейтмотив спектакля отображается в сценографии.

Конечно, художник прилагает много усилий для того, чтобы созданное им оформление было в первую очередь функциональным, и оно дает широкие возможности для трансформации сценического пространства. Известна многолетняя любовь Бланка к деревянным конструкциям, которые в том или ином виде присутствуют во многих его созданиях на сцене не только этого, но и других театров, например, Театра на Таганке и Театра им. Моссовета.

Примерами удачного использования конструкции, помогающей режиссеру максимально организовать игровое пространство, в севастьяпольском театре более всего могут послужить спектакли «Отелло» и «Дон Жуан». Уже упоминалось, насколько вариативна была конструкция, созданная художником в «Отелло». В постановке «Дон

Жуан» над поворотным кругом возвышался огромный фигурный помост из красных досок, изгибаясь, словно широкая дорога, от арьерсцены к авансцене и создавая ощущение перспективы. Он становился комнатой Дон Жуана, лесом, кладбищем, удобными подмостками для танцев. Во втором акте с помощью того же круга и деревянной конструкции взорам зрителей открывалось кладбище. Дон Жуан и Сганарель, стоя наверху, рассматривали невидимую могилу Командора. Деревянная конструкция была повернута открытой частью к зрителю, и казалось, что герои стоят на капитанском мостике или спортивной вышке. Конструкция поворачивалась, открывая балюстраду с наклоном вверх, и Дон Жуан и Сганарель поднимались по ней, словно шли по кладбищу. Гробница оказывалась справа от зрителя, где-то в пределах правой кулисы. Возвысив голос, Дон Жуан торжественно вопрошал: «Не угодно ли сеньору Командору отужинать у меня сегодня?» Из гробницы Командора валил синий дым и вырывались вихри снега, ветер рвал волосы Дон Жуана, а Сганареля заставлял сжаться в комок. Стихия будто сбивала с ног слугу и господина, они с трудом спускались, держась за перила.

В постановке «Маскерадь, или Заговор масок» Бланк обошелся без деревянной конструкции, разные места действия — балный зал или дом Арбенина — выделялись световым решением. Каждая сценическая перемена, например переход от карточной игры к балу, происходила на глазах у зрителя, придавая постановке волнующую театральность. Галоп (лейтмотив карточной игры) переходил в торжествующую «Мазурку» А. Хачатуряна, под которую выходили игроки в черном и рассаживались в линейку на авансцене, закинув ногу на ногу. Люстра, до этого тускло светившая и висевшая низко, поднималась в центр зала, и ее праздничное сияние вкупе с музыкой создавало торжественную атмосферу бала.

В «Кабале святош» тоже не происходило видимых трансформаций сценической конструкции, передвигалась лишь мебель, обозначая новые места действия — дом Мольера, его театр или королевский дворец.

Бланку свойственна повышенная внимательность к деталям, и их роль в постановках чрезвычайно важна. Например, в финале спектакля «Маскерадь, или Заговор масок» Арбенин комкал и разрывал записку, делая из нее подобие бумажной маски, которой пытался закрыть лицо и голову, — так спектакль завершал лейтмотив маскарада, погубившего героя.

Чаще всего особое внимание художник уделяет деталям костюмов. В финале «Кабалы святош» все участники складывают на авансцену атрибуты своих ролей, будто не просто заканчивается представ-

ление, а слой за слоем снимается все искусственное и приоткрывается истина. И свой последний приговор Мольеру Король выносит, снимая сверкающую мантию и цепь с шеи, сняв парик, отложив веер и закурив, как простой смертный уже наших дней. Суть власти не меняется с отказом от ее внешних атрибутов.

Детали часто придают комический или трагикомический оттенок всему эпизоду. Обвиняя Дон Жуана, покинутая донна Анна закуривала тонкую сигарету от огонька, поднесенного Дьяволом. В зрительном зале неизменно раздавались смешки, особенно в тот момент, когда огромную пылающую зажигалку для себя доставал Дьявол. Порой деталь, используемая в трагикомическом смысле, усиливает трагическое звучание сцены (например снятый Людовиком парик в «Кабале святош»).

В. Магар часто повторяет: «Драматургия — повод для спектакля. Я не ставлю пьесу, я придумываю спектакль на фоне пьесы» [9]. Как бы ни было трудно преодолеть литературоцентристские взгляды севастьяпольского театрального сообщества и зрителя, часто выражающиеся в агрессивной форме, В. Магару это удавалось в течение многих лет. Взаимодействие режиссера с близким по мироощущению художником способствовало театральному прогрессу, помогало создавать условные и игровые, с подчеркнуто театральной природой постановки, выведшие Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского на определенную художественную высоту.

Список источников

1. Бланк Б.Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях. Москва : Академический проект, 2017. 215 с.
2. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт: (Очерки). Москва : Сов. художник, 1990. 336 с.
3. Борис Бланк: Требую ликующего «Да!» [Электронный ресурс] // Смоленская газета. 2010. 1 сент. URL: <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushhego-da.html>
4. Карасик Ю. Борис Бланк // Пространство цвета: художники советского кино / вступ. В. Бондарева, И. Светловой ; сост. и фотосъемка В. Бондарева. Москва : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1988. 207 с.
5. Мальцева О.Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964—1998. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 1999. 271 с.
6. Березкин В.И. Спектакль и сценическое пространство. Москва : Сов. Россия, 1968. 88 с.
7. Волинский Ю. Дві таки несхожі... Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского : библиотека. URL: <http://>

lunacharskiy.com/library/show/913 (дата обращения: 06.03.17).

8. Березкин В.И. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра : сб. статей и материалов / ред. В.В. Фролов. Москва, 1981. 431 с.

9. Довгань Т. Владимир Магар. Игра воображения [Электронный ресурс] // Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского : библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (дата обращения: 06.03.17).

BORIS BLANK'S SCENOGRAPHY IN VLADIMIR MAGAR'S PRODUCTIONS

ELENA A. SMIRNOVA

Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Sq., Saint Petersburg, 190000, Russia
E-mail: helengri@mail.ru

Abstract. *The subject of the research is the poetics of the productions by director Vladimir Magar, created in cooperation with designer Boris Blank and staged at the A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theater in the 2000s. The article analyzes the main features of creative style of the director and the designer, as well as the birth process of the director's plot. There are discussed the main aspects of organization of the performances' space and the opportunities of its transformation. Special attention is paid to the concept of unified playing environment. The role of details in scenographic design is examined in the paper.*

The article is based on using of the comparative-historical method, personal audience experience of the author, analysis of literary sources. The creative collaboration of Vladimir Magar and Boris Blank in Sevastopol is comprehensively studied for the first time. The study of their creative methodology can become indicative for identifying the patterns specific to regional theatrical life and may restore some pages of the history of Russian theatre, which have been out of the scope of research so far. During 14 years, symbolic and gaming productions, with elaborate theatrical nature, were the result of the artistic collaboration of the director and the designer with a similar attitude. Those productions brought the theatre to a certain professional height.

Key words: Vladimir Magar, Boris Blank, A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theater, scenographic technique, director's plot.

Citation: Smirnova E.A. Boris Blank's Scenography in Vladimir Magar's Productions, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 467–473. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-467-473.

References

1. Blank B.L. "Va-Blank!" *Povestvovanie v trekh deistviyakh* ["Va Blanque!" A Story in Three Acts]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2017, 215 p.
2. Mikhailova A.A. *Stsenografiya: teoriya i opyt: (Ocherki)* [Scenography: Theory and Experience (Essays)]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1990, 336 p.
3. Boris Blank: Trebuyu likuyushchego "Da!" [Boris Blank: I Require a Gleeful "Yes!"], *Smolenskaya gazeta* [Smolensk Newspaper], 2010, 1 September. Available at: <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushchego-da.html> (accessed 06.03.2017).
4. Karasik Yu. Boris Blank, *Prostranstvo tsвета: khudozhniki sovet'skogo kino* [The Space of Color: Designers of the Soviet Cinema]. Moscow, Vsesoyuznoe Tvorchesko-Proizvodstvennoe Ob"edinenie "Kinotsentr" Publ., 1988, 207 p.
5. Maltseva O.N. *Poeticheskiy teatr Yuriya Lyubimova: Spektakli Moskovskogo teatra dramy i komedii na Taganke: 1964–1998* [The Poetic Theatre of Yuri Lyubimov: Performances of the Moscow Theatre of Drama and Comedy on Taganka: 1964–1998]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 1999, 271 p.
6. Berezkin V.I. *Spektakl' i stsenicheskoe prostranstvo* [Performance and the Stage Space]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1968, 88 p.
7. Volynsky Yu. Dvi taki neskhozhi... [Two Such Different...], *Sevastopol'skii akademicheskii russkii dramaticheskii teatr im. A.V. Lunacharskogo: biblioteka* [The A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theatre: Library]. Available at: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (accessed 06.03.17).
8. Berezkin V.I. *Stsenografiya vtoroi poloviny 70-kh godov* [The Scenography of the Second Half of the 1970s], *Voprosy teatra: sb. statei i materialov* [Issues of Theatre: Collected Articles and Materials]. Moscow, 1981, 431 p.
9. Dovgan T. Vladimir Magar. *Igra voobrazheniya* [The Play of Imagination], *Sevastopol'skii akademicheskii russkii dramaticheskii teatr im. A.V. Lunacharskogo: biblioteka* [The A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theatre: Library]. Available at: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (accessed 06.03.17).