

РОЛЬ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА В УЗБЕКСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Оринов А. Email: Orinov663@scientifictext.ru

Оринов Ахмаджан – доцент,
Национальный институт художеств и дизайна им. Камалиддина Бехзода
Академия художеств Республики Узбекистан,
г. Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация: в данной статье представлен материал о творчестве художника Г. Брима, сыгравшего важную роль в узбекском театре. Речь идет о сценических работах, созданных великим художником, и их сложных процессах. Каждый спектакль Г. Брим обдумывал долго. Ищет то, что в пьесе кажется ему наиболее важным, решает, какие ее аспекты могут быть сегодня наиболее интересны. В работах Брима нет образов, созданных «по поводу» пьесы. И как бы он ни отвлекался в своих поисках сценографического решения, оно всегда основано на точном знании эпохи, чувстве авторского стиля, неповторимого мира пьесы. Это умение проникнуться пьесой, из текста извлекать ее зрительные образы служит залогом неисчерпаемости его творчества. Это качество делает близкими ему современную и классическую комедию, трагедию, документальную драму.

Ключевые слова: спектакль, декорация, пространство, актёр, персонаж, фантазия, макет, сцена.

THE ROLE OF THE GREAT MASTER IN UZBEK THEATRE ART

Orinov A.

Orinov Ahmadjan – Docent,
NATIONAL INSTITUTE OF ART AND DESIGN NAMED AFTER KAMOLIDDIN BEHZOD
ACADEMY OF ART OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Abstract: the article presents material on the perseverance of the artist G.Brim, who played an important role in the Uzbek theater. We are talking about the scenic work created by the great artist, and their complex processes. Each performance G.Brim pondered for a long time. Looking for what in the play seems to him the most interesting. In the works of Brim, there are no images created “about” the play. And no matter how distracted he is in his search for a stage design solution, it is always based on an exact knowledge of the era, a sense of the author’s style, of the unique world of the play. This ability to penetrate the play, from the text to extract its visual images is the key to the inexhaustibility of his work. This quality makes his modern and classic comedy, tragedy, documentary drama close to him.

Keywords: performance, scenery, habitation, actor, hero, fantasy, model, фантазия, макет, сцена.

УДК 7.5527

У Георгия Брима был свой театр - Узбекский академический драматический театр им. Хамзы, главным художником которого он являлся давно. Был свой режиссер - Баходир Юлдашев, в соавторстве с которым поставлены лучшие спектакли. Был сильная и стабильная актерская группа, которую художник хорошо знает и на возможности которой рассчитывает. Очевидно, эта обеспеченность художника поддержкой и пониманием всех соавторов спектакля - своеобразный постоянный и надежный тыл - является залогом успешного осуществления его сценографических поисков и экспериментов.

Мир каждого спектакля художник творит заново. Этот мир, существующий по собственным законам, в определенном, только ему присущем измерении, может быть внутренне конфликтен или целостен, наполнен конкретно-историческими приметами места и времени действия или обобщенно нейтрален. Он может вбирать в себя многообразие жизни или замыкаться на отдельных ее сторонах, но он всегда рожден конкретными обстоятельствами пьесы, конкретной режиссерской концепцией. Тесная связь с режиссурой, точная обусловленность всех зрительных акцентов общей идеей - одно из качеств художника, условие его поисков.

Г. Брим мыслит спектаклем в целом, трехмерностью, освещенностью, фигурой актера в пространстве. К каждому спектаклю он делает картонные фигурки персонажей. Это не эскизы костюмов и не поиски цветового пятна, а как бы маленький эскиз актера в роли. Фигурки узнаваемы. Они обладают своей пластикой, характерностью. Это персонажи пьесы, проигрывающие в пространстве макета и фантазии художника весь будущий спектакль. Эти же картонные фигурки помогают возродить спектакли, сошедшие с репертуара. Они остаются в мастерской, они часть живого спектакля.

Стремление теснее связать изобразительное решение с общей композицией спектакля, расставить пластические и цветовые акценты, определяющие его целостный образ, одно - из постоянных направлений поисков Георгия Брима. Второе - характер отношений зала и сцены. Определение этих отношений, «условий игры», взаимодействия актеров и зрителей есть следствие поисков эмоциональной «заразительности» спектакля, современного «катарсиса». Эмоциональность зрительного решения, желание связать актеров и зрителей едиными чувствами могут быть следствием традиционной эмоциональности узбекского

театрального искусства и результатом поисков современных художников театра, ищущих в вещественной среде зрительный образ, атмосферу спектакля.

Оба направления поисков художника соединились в работе над спектаклем «В списках не значился» (1975) по повести Б. Васильева. Необходимость перестройки традиционных отношений зала и сцены определила сценографию этого спектакля. Зрители, проходя через зал, где их традиционные места были укрыты чехлом, на котором то здесь, то там лежали солдатские каски и автоматы, попадали на сцену. Вытянутые трехступенчатым амфитеатром по периметру сцены зрительские места образовали то небольшое пространство, в котором разыгрываются события спектакля. На полу сцены - солдатские каски. Касок много, потом, во время первого обстрела, их наденут герои спектакля, а пока они воспринимаются как простые и многочисленные солдатские надгробия. Пространство спектакля замкнуто брезентом, обтягивающим сцену. Выход только в зрительный зал, который обретает характер чуждого пространства - оттуда раздаются автоматные очереди, там исчезают один за другим защитники крепости. Темнота театрального зала, непривычная для зрителей, увидевших ее со сцены, зияет чернотой и становится олицетворением вражеского пространства. Оно реально и для героя спектакля Плужникова, и для зрителей. Реальность ограничивается замкнутым кубом сцены, в котором находятся актеры и зрители. Художник, создав физическое ощущение замкнутости, безысходности, заставляет зрителей не просто сопереживать или сочувствовать герою. Рождает качественно новый тип сопереживания сцены и зала.

Все, что находится за пределами крепости, для героя нереально, как нереальны воспоминания такой далекой теперь мирной жизни, как нереальны солдаты, ушедшие в темноту зрительного зала, навстречу автоматным очередям и возникающие в луче света с бутылкой шампанского и алюминиевыми кружками на сцене «свадьбы» Плужникова и Мирры.

Простота и эмоциональность сценографии спектакля стала выражением особого тона прозы Б.Васильева, ее протокольной правдивости и трагической высоты. Собственно малой сцены в Театре им. Хамзы нет, и художник создал ее внутри сцены большой, только для одного спектакля. Стремление авторов самых разных спектаклей вовлечь зрителя в действие, поместить его внутри игрового пространства, казалось бы, имеет много общего с приемами театрализации, «обнажения» приема, столь часть встречавшимися в театре 60-х годов. Однако в спектаклях последних лет попытки освоения зрительского и актёрского пространства имеют другой характер и другую цель. Это один из способов заставить зрителя на себе ощутить то, что происходит с героями, сделать главным эмоциональное начало спектакля, дефицит которого столь остро ощущается в последние годы. А с другой стороны это возможность показать, что герой такой же, как мы, один из нас, что его проблемы связаны с нашими, что каждый может попасть в такую ситуацию и что наша общая судьба зависит от того, как каждый в отдельности решает свои проблемы.

Логическим продолжением этого направления поисков стала работа Г. Брима в экспериментальной студии театральной молодежи «Ильхом» в Ташкенте над спектаклем по повести Ч. Гусейнова «Магомед, Мамед, Мамиш...» (режиссер М. Вайль, 1980). Повесть Гусейнова, сочетающая щемяще точные приметы жизни с философскими размышлениями о ней, ставящая вопрос, который рано или поздно встает перед каждым человеком, - смириться с обстоятельствами или пойти против них? Герой спектакля Мамиш, а вместе с ним и зрители поставлены перед необходимостью выбора нравственности или безнравственности собственной жизни. Причем выбор этот надо сделать не в экстремальных условиях, а в повседневной жизненной текучке, в кругу ближайших родственников.

Все пространство маленького зала поделено на четыре части. Зрители, входящие сюда, встречаются со своим отражением в зеркале на противоположной стене. Это отражение неожиданно. Оно пугает и настораживает. Возможность увидеть самого себя в театральном зале как бы одним из действующих лиц заставляет позже, уже в ходе спектакля, вспомнить об этом и ставить себя на место героя. Авторы спектакля обращаются к нам, зрителям, с просьбой взглянуть в самих себя, разобраться в своем собственном существовании. Продолжая и развивая это ощущение, персонажи спектакля, обитатели дома Бахтияровых, появляются из зрительских рядов, из-за спинок кресел, выходят из темноты углов, располагаясь на небольшом пространстве в центре зала. И каждый из них оказывается между двумя зеркалами, так как закрывшаяся дверь зала тоже становится зеркальной. Зеркало - обычная деталь домашней обстановки - становится аппаратом, просвечивающим героев. Они рассуждают о своих делах и проблемах, оглядываясь на свое отражение. И как материализация отражения Мамиша возникает в спектакле его двойник, в чем-то похожий, а в чем-то иной. Такой, каким видит Мамиш себя, каким ему хочется быть. Мы присутствуем при парадных и тайных сценах из жизни этой семьи, нас все плотнее охватывает мертвящая обстановка семейного клана. И теперь, по ходу спектакля, особое значение приобретают развешанные по залу клетки с канарейками и освещенный аквариум. Эти обычные вещи своей естественностью и «настоящестью» становятся зримым контрастом жизни действующих лиц.

Контраст, конфликт, выраженный в изобразительном решении спектакля, - необходимые характеристики почерка Г. Брима. Конфликтность, противостояние сил - это и способ образного мышления, и залог развития, движения сценографического решения. Конфликт, выраженный наглядно или глубоко упрямый, но обязательно конфликт - способ существования сценографии Г.Брима.

В «Разбойниках» Ф. Шиллера, спектакле о насилии и жестокости, оправдывающем первоначальный смысл своего названия, Г. Брим строит вереницу рыцарских доспехов, уходящих в глубь сцены, к старинному гобелену на заднике. Эта вереница, вызывающая ассоциации с высотой и протяженностью

средневекового зала, неожиданно перекрывается огромными деревянными колодами-плахами с воткнутыми в них топорами. Вереница плах, направленных к зрительному залу, отталкивающих своей грубой материальностью, становится доминантой сцен разбойничьего лагеря.

В «Авиценне» Уйгуна (1980) — два мира ученого: грубый и поэтический, возвышенный и низменный, внутренний духовный и внешний материальный. Две ипостаси жизни ученого и поэта Авиценны, в сопоставлении подчеркнуто материальных вещей, конфликтующих уже тем, что просто находятся рядом, высекали искру трагедии человека. Контраст живого и мертвого, человека и среды стал принципом существования спектакля «Живой труп» Л. Толстого. Куб сцены, затянутый серой тканью, кое-где перекрытый серыми же драпировками, из которых в разных местах возникали ступени и балюстрады, напоминающие перила скамьи подсудимых, как бы множили судьбу Федора Протасова на судьбы других людей, которых судило и осудило общество. На сцене стояли куклы-манекены, ничем не отличавшиеся от людей, решавших судьбу героя. Г. Брим зрительно воплотил смысл метафоры, заложенный в названии пьесы. «Живой» — это Протасов, Маша; «труп» — это общество, которое герой покинул. Живому, чувствующему и страдающему Протасову противостоят манекены и люди, похожие на них, и порой трудно отличить, где человек, а где манекен. А над всем этим серо-безликим пространством повисли шнуры аксельбантов, вроде бы случайно скрутившиеся петлей. Внешняя безликость среды не нейтральна — сжимаясь вокруг героя, она губит его. Противостояние человека и среды, человека и стихии, их борьба, проявляющаяся во всем, — один из постоянных мотивов творчества Г. Брима, возникающий в самых разных спектаклях и в самом разном качестве. В «Тринадцатом председателе» А. Абдуллина действие происходит в зале суда. Это необычный зал — он имитация реального жизненного пространства. Его искусственность подчеркнута, бутафория воссоздает ту реальность, в которой привыкли жить колхозники — герои спектакля. Они вырваны из привычной среды, правдой и искренностью чувств контрастны зеленому ковру, заменяющему траву, красным стульям, расставленным в беспорядке, и нарисованным на стенах мертвым облакам. Художник заключает действие в прямоугольную коробку, замкнутостью стен враждебную герою.

Публицистическая пьеса-репортаж В. Чичкова «Я верю в Чили» (1974) решена простыми и органичными для нее средствами. Открытая во всю глубину сцена заклеена плакатами, лозунгами, воззваниями, сначала поражающими своей хаотичностью. Постепенно глаз выделяет то здесь, то там документальные фотографии бойцов Народного фронта, группы людей, прижатых к стене автоматами, человека, идущего под конвоем. В хаосе коллажа, заполняющего пустое пространство сцены, возникает ощущение обезлюдевшей площади города, где идет напряженная и непримиримая борьба. Хаос коллажа — отражение хаоса, в который ввергли страну противники законного правительства.

Актеры, выходящие из глубины сцены, оказываются окруженными стенами, сплошь оклеенными плакатами, один на один с пространством и со зрителями. Коллаж, в котором преобладают красные и черные цвета, освещается пронзительно красным светом, создавая среду, враждебную актеру, человеку, выталкивая его вперед, к авансцене, к сидящим в зале людям. Поэтому так естественно рождается монолог Альенде, обращенный в зал, к нам, сегодняшним людям. События пьесы, живущие в памяти зрителей, диктовали лаконизм выразительных средств, определили поиск художников атмосферы города, страны.

Г. Брим любил и умел работать с документами эпохи. Они могут стать толчком к созданию сценографии спектакля, могут быть цитатой, но никогда не подменяют специфически театральной образности решения. В недавний период всеобщего увлечения подлинными материалами и фактурами Брим сохранял верность традиционно театральным средствам выражения. Эмоциональность образа достигалась цветовым и пластическим решениями. Он бывает традиционен в самом лучшем смысле этого слова. Брим ценил искусство старых театральных мастеров, поражавших зрителей цветовыми и световыми эффектами, умением раздвинуть пределы сцены, наполнить ее живым дыханием событий. Характерна в этом отношении работа художника над спектаклем «Девятый вал» по пьесе А. Софронова, посвященная подвигу героев Малой земли.

Действие пьесы перебрасывается из окопов в Ставку командования, сосредоточивается на частных моментах и создает общую картину боев. Постановщикам нужно было добиться масштабности изображаемых событий, показать зрителям общую картину военных действий и создать возможность мобильного перехода с эпизода на эпизод. На разновысоких штанкетах, спускающихся от задника до авансцены, — завесы. Они скрывают станки, на которых находятся актеры, орудия. Действие разворачивается одновременно во всю глубину, по диагонали сцены. Подъем отдельных штанкетов позволял выделить отдельные сцены, создать крупные планы для актеров. Использовался весь объем, действие моментально перебрасывалось от высоты колосников к планшету авансцены. Свет, выхватывающий отдельные эпизоды, имитировал разрывы снарядов. Картина боев разворачивалась во всей полноте и убедительности. Художник еще раз продемонстрировал свое мастерство созданием сценической панорамы. Неограниченные возможности театральной игры привлекают его в работе над спектаклями, воссоздающими подлинные события или обстоятельства классической комедии узбекского театрального репертуара — «Проделки Майсары» Хамзы.

Героиня комедии, носительница здравого смысла и народного юмора, рожденная той театральной традицией, что вызвала к жизни Скапена и Фигаро, побеждает своих противников, среди которых мулла, казий (судья) и их приспешники. Для Майсары не существует страха перед властью предержащими, она развенчивает их показное благочестие. Художник в поисках изобразительного решения спектакля следует за

героиней. Он берет купола, традиционную деталь храмовой и культовой архитектуры, снимает их с высоты стен и минаретов, ставит и развешивает их по сцене. Купола, большие и маленькие, находящиеся на разных уровнях, позволяют имитировать узбекскую печь-тандыр, спрятать под ними персонажей, да и просто развенчать, вслед за Майсарой, ту материальную среду, в которой привыкли вершить свои дела «служители» бога и справедливости.

Атмосфера народного представления, театральной игры подкрепляется тем, что актеры могут с легкостью переставлять и переносить купола, составлять их один в другой, как гору пиал, в каждой сцене по-новому обыгрывать этот элемент сценографической композиции. Сценография Георгия Брима - это всегда развитие. В этом одно из качеств его театрального таланта. Именно в развитии, смене элементов, их противостоянии и взаимодействии выявляется полнота образности. Это развитие определяет не только пространственное, но и временное развитие спектакля.

Творчество Брима и его повседневная жизнь театром определяются и для театра существуют. Поэтому одинаково важными оказываются и работа с режиссером, и выкраски тканей для задника, работа в макетной и беседа со студентами-практикантами, заботы об организации выставки театральных художников республики и уровень постановочной культуры в областном театре. Словом, все то, что доставляет будни и праздники театра.

Список литературы / References

1. *Ташпулатова Н.* Памяти мастера. Журнал «San'at». № 1, 2000. Академии художеств Узбекистана.
2. *Брим Г.* Лаборатория современного театра, 2012.
3. Вечер памяти театрального художника Г. Брима, 2019.