

A. С. КАСКЕЕВА

ПУТИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ В КАЗАХСТАНЕ

Казахское театрально-декорационное искусство, являясь частью художественной культуры своего времени, сохраняя и развивая свои лучшие национальные особенности и традиции, преодолевая устаревшие формы, творчески используя достижения многонациональной культуры СНГ, добилось больших успехов.

Столетиями существовавшие на древней земле традиции художественной культуры казахов, после октябрьского переворота последовательно искоренялись. А в середине тридцатых годов под натиском советской идеологии они исключались из социального функционирования под предлогом «феодально-байского национализма».

Об этом справедливо пишет Р. Ергалиева: «Параodoxально, но именно изобразительное искусство, воспринимавшееся как «новая» и более «высокая» ступень развития культуры, стало той сферой, где духовный опыт народа, его вековые идейно-нравственные приоритеты, нашли возможность существования и развития. Так же приспособившись к новым условиям жизни, традиция вдохнула свой потенциал, понимание и ценности в область профессионального искусства. Данный фактор способствовал сохранению культурной памяти народа, выживанию традиции с одной стороны, а с другой традиционные концепции жизни стали плодотворной почвой, источником самобытных образов, своеобразной шкалой критериев и внутренним регулятором казахского театрально-декоративного искусства» [1].

Смена социально-исторических условий, взаимообогащение национальных культур, новая тематика, появление новых жанров, совершенствование методов сценического воплощения действительности внесла решительные в сценическом искусстве изменения.

Для казахского театрально-декорационного искусства, не имевшего до революции своей истории и потому напряженно ищущего собственное лицо, тесное общение с русской культурой, сплоченность в непрекращающихся творческих экспериментах, оказалось жизненно необходимым. Это взаимодействие, в процессе которого обогащались и русские художники, органически впитавшие национальные традиции, стало ярким

подтверждением того, что национальная специфика в условиях советского периода не разъединяет, она только различает, внося многообразие в общее дело развития искусства.

От любительских постановок горстки энтузиастов, от первых робких шагов на пути овладения профессиональным мастерством, от театра наивно-натуралистического, когда вместо декораций использовались бытовые предметы, от этнографических с сентиментальными интонациями, плакатно-прямолинейных, конструктивистских, где отрицалось всякое «декорирование» представлений конца 20 начала 30-х годов, к полноценному реалистическому спектаклю последующего длительного периода – вот путь сценографии республики.

У казахского профессионального театрально-декорационного искусства было не мало нерешенных проблем. Основной причиной недостатков считается профессиональная слабость молодых художников, хотя их руками в это же время создавались спектакли, живущие годами и нестающие по сей день. Определяли появление однобразных позиционных и живописных решений, поверхностно отражающих жизнь драматургического материала, слабая режиссура, сжатые сроки подготовки, крайне малые материальные возможности. Несмотря на трудности, художники республики, равняясь на ведущие коллективы страны, своим опытом продолжили путь к искусству следующего периода, внесли достаточно весомый вклад в сокровищницу достижений художественной культуры.

Развитие режиссерского театра, совершенствование актерского мастерства, обусловили новую роль театральной декорации в общей образной структуре сценического действия. Усилилось значение конструкции, которая позволила трехмерность сценической коробки, принесла с собой новые материалы, способствовала динамике действия, и если не являлась конкретной обстановкой, то служила как бы драматургическим стержнем, конденсируя в образе-объекте сюжетно-смысловую основу спектакля. Именно этого пытались добиться в своих лучших работах С. Столяров, М. Улановский, В. Уфимцев. Одна-

ко, форсирование условных приемов, поспешный отказ от изобразительности, – запоздалые конструктивистские заимствования, подражательство – ограничили возможность театра. Поэтому к началу сороковых годов завоевывает позиции, становится ведущим живописно-объемный принцип декоративного решения.

Высоких результатов добились художники в оформлении национальных спектаклей. В это же время театр осваивает классическое наследие. Хотя спектакли эти были еще не совершенными, но все-таки они являлись важными на пути способствованию росту кругозора художников-декораторов, их мастерства. Декорационное искусство А. Ненашева, Б. Кондоиди, В. Теляковского, Э. Чарномского и других остались в памяти истории формирования и становления сценографии в Казахстане.

Появление программных пьес и опер на тему современности с их стремлением к более глубокому аналитическому исследованию жизни, требует многообразия приемов и средств выразительности. Достаточно высокой культурой и самобытностью, глубиной постижения сути произведения отличаются объемно-живописные декорации К. Ходжикова, И. Бальхозина, В. Голубовича. Если их сценография еще не дала желательного художественного обобщения, не везде была преодолена описательность, то ее находки открыли перспективы творческого пути последующих лет.

Важнейшим этапом в развитии сценографии Казахстана явилась последняя четверть прошлого столетия.

Репертуарный план казахстанского театра и, прежде всего столичный, обогатился всеми жанрами драматургии: глубокоидейными, яркими, многонациональными произведениями. Широко был поднят театрами круг проблем, в решении которых обнаруживался современный смысл. Рабочая тема, ставившаяся все прежние годы и имевшая определенный смысл, теперь представлена в новых трактовках, в новых прочтениях и деталях, неизвестных ранее. Новаторским подходом отличается сценизация национального классического произведения, оттачиваются традиционные формы фольклорных произведений.

Стремление к большей достоверности, емкой выразительности, строгой документальности поэтического образа, связанные с дыханием

времени, его динамикой и экспрессивностью, открыли новые возможности перед сценографией. Живопись дополняется конструктивными методами, расширяются рамки световой партитуры, тяжеловесно – парадные зрелица уступают место лаконичности, сгущенности повествования. В этот период выросла новая сильная плеяда художников-декораторов. Лучшие работы Г. Исмайловой, А. Семизорова, В. Корогодина выполненные на высоком профессиональном уровне, отличались строгой индивидуальностью, соответствовали духу того времени, без которого ничего не может быть в искусстве.

Анализируемый период тоже был не однозначным. Увлечение внешне броской «современной» формой, стремление к монументальности, «психологической многозначительности», хотя не всякий материал дает на это право, приводил в некоторых случаях к нивелировке интонаций, «штампу новаторства».

В это время приобретает свой творческий подъем Дуйсен Токбергенович Сулеев, как основоположник казахской профессиональной школы сценографии.

Своим творчеством Д. Сулеев поставил национальное сценографическое искусство на новую ступень развития – на уровень образного видения театрального пространства, продолженного затем его последователями – современниками. Теперь каждый спектакль, благодаря его вкладу имеет форму выражения, свою изобразительную режиссуру. Художник Д. Сулеев, перенимая опыт мировой сценографии, синтезировал в своем творчестве его лучшие качества: апеллирует к фантазии самого зрителя, к его выражению, к его способности по одной детали представить целое, идейное зерно всего драматургического произведения.

Декорацию саму по себе можно определить, как прикладную область искусства. Искусством же, о котором может размышлять, как о «самостоятельном прочтении мира», оно становится, только тогда, когда художник не ограничивает себя «от сих до сих», а раскрывается неожиданно и серьезно как полноценная творческая личность. Интереснее не то, как удается ему вместить двадцать разных мест действия в одну сцену, а то реально ощущимое чувство, которое возникает в работе – его личный мотив, его собственная тема. Сложность структуры декораций определяется

уровнем задач, которые художник себе ставит вопросами, которыми мучается, уровнем мышления.

Художник может предлагать общую концепцию пьесы, ритм, настроение спектакля. Нежелание соблюдать унифицируемые правила игры, вряд ли должно пугать и настораживать. Это естественное условие для проявления личного отношения к искусству и жизни. Художник должен иметь собственный взгляд на мир. Это только кажется просто, но на деле очень сложно.

Сложным был для Д. Сулеева этап его становления, когда на мировом уровне в сценографии наступил период стабилизации. За этот период заметно вышла вперед режиссура, обогатилось театральное мышление, театр насытился пиршеством многообразных сценографических идей, пройдя через многие возможные и невозможные приемы и принципы декорационного оформления.

С приходом на казахскую сцену Дуйсена Сулеева зрители увидели новую юрту, условную и в то же время исторически достоверную.

Правда в искусстве – понятие чрезвычайно сложное и не имеет ничего общего с натуралистическим воспроизведением действительности. Конечно, художник, отлично зная весь исторический материал, отходит во имя художественной большей правды от мелкого следования правде исторического факта.

Большая заслуга Д. Сулеева состоит еще и в том, что он первым из художников Казахстана внедрил на сцену казахского театра выразительные средства кино и телевидения, разработанные Й. Свободой. Это сыграло огромную роль в процессе поиска новых форм театрально-пространственного решения современных художников: Е. Ж. Туякова, О. Ж. Жанбыршиева, К. Н. Акбаева, Э. Гейдебрехта и др., что позволило активи-

зировать восприятие зрителя, вовлекая его в сценическое действие. Таким образом, с помощью кино театр получает возможность предложить зрителю изображение того, что видят в данное мгновение герои спектакля. И главное, как они видят, и как все это влияет на их душевное состояние. Зритель, как бы сливаются с героем, проникает в его внутренний мир. Театр впервые получил возможность активно включить в действие то, о чем обычно в спектаклях рассказывалось, что являлось отдаленным от текста.

Рассказывая о сценических образах, создаваемые современными сценографами с помощью пространства или света, кинетики или кинопрекций за скобками остается то обстоятельство, что все эти компоненты в реальной практике взаимосвязи, зачастую выступают в сложном синтезе. Исходя из этого, следует, что при всяком анализе неизбежна условность, как условно само театральное искусство.

В настоящее время достижение казахского изобразительного, театрально-декорационного искусства общеизвестно и бесспорно, но все-таки, вопросы, связанные со спецификой проявления в казахском сценографическом искусстве традиционного миропонимания, системы ценностей, восприятие человека, природы и мироздания являются концептуальной необходимостью для дальнейшего развития искусствоведческой науки Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Алматы: НИЦ Фылым, 2002. С. 179.
2. Изобразительное искусство Казахстана: живопись, скульптура, графика, театрально-декорационное искусство: Каталог выставки / Сост. Марченко Л., Петряева Н., Целлинская М. Алма-Ата, 1971. Вып. 7. С. 163.
3. История советского драматического театра. В 6-ти т. М.: Наука, 1966-1971 гг. Т. 6. С. 366.