

Огородникова Анна — студентка 2 курса факультета искусств, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Научный руководитель: Кибардин А.А., кандидат искусствоведения, старший преподаватель.

**СПЕКТАКЛЬ БЕЗ АКТЁРА: РЕЖИССЁРСКИЙ МЕТОД СКБ
«ПРОМЕТЕЙ» В ПРЕДСТАВЛЕНИИ «НАВЕЧНО В ПАМЯТИ
НАРОДНОЙ» (1970)**

Аннотация. В статье реконструируется и анализируется режиссёрский метод первого в СССР светомузыкального представления «Навечно в памяти народной», осуществлённого Студенческим конструкторским бюро «Прометей» в Казани в 1970 году. На основе архивных материалов Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» им. Б. Галеева, автор выявляет ключевые постановочные принципы режиссуры спектакля в жанре «Звук и Свет». А именно, раскрывается понятие световая архитектура, анализируется образная система спектакля, рассмотрена пространственная режиссура. В заключении, делается вывод о том, что постановка заложила методологическую основу для дальнейшего развития жанра «Звук и Свет» в отечественной практике и предвосхитила многие приёмы современного мультимедийного театра.

Ключевые слова: светомузыка, СКБ «Прометей», Б.М. Галеев, «Звук и Свет», режиссура массовых представлений, иммерсивный театр, световая партитура, стереофония.

Введение

Жанр театрализованных представлений «Звук и Свет» (фр. Son et Lumière) возник во Франции в начале 1950-х годов и быстро распространился в Европе и Америке. Его отличительными чертами стали отказ от живых актёров в пользу использования архитектурных памятников в качестве естественных декораций, стереофоническое звуковое оформление и динамическая световая драматургия, «оживляющая» историческое пространство [1, с. 5–7]. Первое стационарное представление такого типа состоялось в замке Шамбор (1952г. реж. П. Робер-Уден). После аналогичные постановки появились в Бельгии (1955), Англии (1957), США (1962), Австрии (1960) и других странах.

В Советском Союзе освоение этого жанра началось с заметным опозданием. Лишь в 1970 году Студенческое конструкторское бюро «Прометей» при Казанском авиационном институте под руководством Булата Махмудовича Галеева осуществило постановку «Навечно в памяти народной», приуроченную к 25-летию Победы в Великой Отечественной войне. Этот спектакль, показанный на территории Мемориального комплекса в Парке культуры и отдыха им. Горького, стал первым в СССР полноценным воплощением жанра «Звук и Свет».

Несмотря на историческую значимость этого события, режиссёрский метод постановки до сих пор не становился предметом режиссерского и культурологического анализа. В существующих публикациях, посвящённых деятельности СКБ «Прометей», акцент традиционно делается на технических и эстетических аспектах светомузыкального синтеза, тогда как собственно постановочные принципы, драматургическая структура и приёмы работы с пространством остаются на периферии исследовательского внимания.

Цель настоящей статьи – реконструировать и проанализировать режиссёрский метод, применённый Б.М. Галеевым и его коллегами в спектакле «Навечно в памяти народной». Источниковой базой послужили

архивные материалы фонда Б.М. Галеева (Казань): переписка с Б.Н. Глан, техническая документация постановки, сценарные разработки, а также публикации непосредственных участников события.

Одним из принципов классического «*Son et Lumière*» является использование подлинного исторического места, где разворачивались воспроизводимые события. «В ночное время на естественной площадке исторического памятника с помощью электроакустических средств воспроизводятся события давних лет, осуществляя таким образом своеобразную радиотрансляцию из прошлого», – писал Б.М. Галеев, характеризуя специфику жанра [1, с. 8]. Именно эффект «ожившего документа», возникающий от совпадения места действия и места восприятия, сообщает таким спектаклям особую эмоциональную силу.

Казанская постановка сталкивалась с очевидным ограничением: боевые действия Великой Отечественной войны не доходили до территории Татарстана. Следовательно, ни одно из исторических мест города не могло претендовать на статус «документального» в контексте военной темы. Это обстоятельство требовало от постановщиков принципиально иного подхода к выбору и осмыслению сценической площадки.

Решение было найдено в переносе акцента с географической конкретики на символическую репрезентацию. Мемориальный комплекс с центральной скульптурой Павшего Воина был осмыслен не как локальный памятник, а как пространство, принадлежащее всем павшим защитникам Родины, независимо от места совершения подвига. Площадка обретала смысловую наполненность через сам акт посвящения, формируя необходимое эмоциональное поле для восприятия последующих событий (см рис. 1).

Как отмечал в своих теоретических работах Галеев, если воспроизводить исторические события «натурально», зрителя не будет покидать ощущение «возвышающего обмана», разыгрывания, что лишает его права на воображение и домысливание сюжета [1, с. 41]. Зрителю спектакля предлагалось не созерцать реконструкцию прошлого, а пережить его эмоционально, достроить образы в собственном сознании. Этот принципиальный отказ от иллюстративности стал основой режиссёрского метода «Прометей».

Сценарий спектакля создавался в драматических обстоятельствах. Первоначальный текст, написанный художественным руководителем парка Б. Нойссом, был, по свидетельству Галеева, совершенно непригоден для специфики жанра. В письме к Б.Н. Глан, курировавшей массовые представления во Всероссийском театральном обществе, Галеев называл этот вариант «упражнением ленивой мысли» и сообщал, что совместно с Н.К. Валитовым за три ночи создал новый сценарий [архивные материалы, фонд Б.М. Галеева]. Этот эпизод, помимо прочего, высвечивает острую для того времени проблему: новый жанр требовал от авторов понимания его синтетической природы, а традиционная театральная драматургия с установкой на диалог и сценическое действие здесь не работала.

Итоговая драматургическая структура включала пролог, пять самостоятельных эпизодов, разделённых стихотворными «заставками» от лица Павшего Воина, и эпилог. Такая архитектура позволяла удерживать зрительское внимание на протяжении всего действия, последовательно проводя аудиторию через ключевые вехи военной истории – от трагического начала до победного финала, пронизанного светлой памятью о павших.

Пролог сразу погружал зрителей в атмосферу 1941 года. Звучало Largo из Восьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, и голос Ведущего произносил строки

из «Реквиема» Р. Рождественского: «Слава героям! Слава! Но зачем она им, эта слава, – мёртвым?». Контровой свет высвечивал фигуру Павшего Воина, от имени которого затем звучали все поэтические перебивки: «Это нужно не мёртвым! Это надо живым!» [5, с. 3]. Зритель погружался в состояние рефлексии, а свет и звук становились проводниками его внимания.

Первый эпизод, «22 июня», строился на принципе пространственного звукового движения и контрастной смены световых состояний. Исходное событие – мирная ночь: зелёная подсветка рощи, соловьиное пение, звуки «Марша весёлых ребят». Первым знаком катастрофы становился нарастающий звук бомбардировщика, возникавший в верхнем динамике, скрытом на обелиске. По мере приближения звук переходил в динамики, установленные на столбах по периметру площадки, прокатываясь волной над головами зрителей. С небольшой временной задержкой, имитирующей реальную физику звука, включался вой падающих бомб. Кульминацией становились взрывы, звук которых подавался из динамиков, размещённых на бетонном покрытии у ног зрителей, что создавало мощный тактильно-акустический эффект. Под воздействием взрывов белый свет, заливавший стену за обелиском, сменялся алым. Лучи зенитных прожекторов лихорадочно шарили по небу, создавая образ отчаянного сопротивления [5, с. 4–5].

Этот эпизод наглядно демонстрирует ключевой режиссёрский приём: монтаж в реальном пространстве. Смена световых зон работала как смена кинематографических «кадров», а звуковые перемещения выполняли функцию «наплывов» и «крупных планов». Многоканальность служила не просто стереофоническим эффектом, а средством создания смысловой оппозиции: левая сторона пространства ассоциировалась с наступающим противником, правая с обороняющейся советской землёй.

Наиболее ярко этот принцип проявился в четвёртом эпизоде, посвящённом Мусе Джалилю. Сцена «казни словом» стала драматургической кульминацией всего спектакля. Голос поэта, читающего стихи, звучал из динамика среди зрителей. Луч прожектора «искал» источник звука и «расстреливал» его пулемётной очередью. Голос замолкал, но тут же возникал в другой точке пространства, и ситуация повторялась. Свет и звук вступали в прямой драматический конфликт, метафорически воплощая бессмертие творческого духа. Слово нельзя убить физически – свет (оружие палачей) оказывался бессилён против звука (духа). Каждая новая пулемётная очередь только подтверждала неистребимость поэтического голоса, который, будучи заглушён в одной точке, немедленно возрождался в другой.

Техническое оснащение спектакля, по меркам своего времени, было беспрецедентным для отечественной практики массовых представлений. Задействовались около ста источников света, разделённых на шестнадцать групп независимого управления, что позволяло создавать сложные световые партитуры. Существенной трудностью стало отсутствие специализированного многоканального магнитофона, необходимого для полноценной пространственной звукорежиссуры. Постановщики решили эту проблему, применив четыре обычных студийных магнитофона, синхронизированных между собой для обеспечения стереофонического эффекта и перемещения звука по заданным траекториям [4, с. 258–259].

В статье, написанной после премьеры, авторы самокритично отмечали ряд технических недостатков. Разнокачественность оборудования приводила к сбоям, выпадению слов в диалогах, что в жанре без визуальной поддержки актёров было особенно заметно. Открытое расположение площадки требовало большей мощности: 1200 Вт в звуке и 180 кВт в свете оказалось недостаточно. Малочисленность объектов освещения ограничивала возможности световых партитур в звуковых паузах [4, с. 260].

Однако эти ограничения, обусловленные отсутствием серийной аппаратуры и вынужденной опорой на «собранное с миру по нитке» оборудование, не помешали достижению главной художественной цели. Более того, сама необходимость творческого преодоления технических трудностей стимулировала поиск нестандартных режиссёрских ходов, многие из которых впоследствии вошли в методологический арсенал жанра.

Принципиальное значение имела и пространственная организация зрительской аудитории. Зрители размещались на площадке перед обелиском, рассчитанной более чем на тысячу человек. За стеной, уже на территории парка, располагалась высокая роща. Слева от площадки простирался ровный газон, справа невысокая роща, в аллее которой был установлен операторский пульт со всей регулирующей аппаратурой [5, с. 2].

Такая диспозиция создавала эффект физического погружения в событие. Зритель оказывался не пассивным наблюдателем, а соучастником, находящимся в эпицентре звуковой и световой драматургии. Показательна реакция ветеранов, присутствовавших на премьере. По воспоминаниям участника постановочной группы Р. Сайфуллина, люди смотрели в небо, думая, что над ними пролетает настоящий самолёт, а когда раздавались взрывы, инстинктивно отпрыгивали и бежали в разные стороны [архивные материалы, фонд Б.М. Галеева]. Ветеран Гумер Гиматудинов после спектакля сказал: «Я вспомнил войну. Я вспомнил боевых друзей... Спасибо за память...» [5, с. 7].

Именно в этом полном вовлечении зрителя в акт сотворчества на всех уровнях чувств, видел предназначение светомузыкальных представлений Б.М. Галеев. Свет и звук должны были не иллюстрировать события, а создавать эмоциональную среду, в которой зритель сам становился соавтором переживания.

Заключение

Анализ режиссёрского метода, применённого в спектакле «Навечно в памяти народной», позволяет сформулировать несколько принципиальных положений, определивших дальнейшее развитие жанра «Звук и Свет» в отечественной практике.

Казанская постановка продемонстрировала возможность успешной адаптации западного жанра к условиям, когда отсутствует подлинное «документальное» место действия. Символическое переосмысление мемориального пространства компенсировало географическую нейтральность площадки и создало необходимый эмоциональный резонанс. Режиссура спектакля строилась на последовательном отказе от иллюстративной реконструкции событий в пользу создания иммерсивной среды. Свет и звук выступали не как средства оформления, а как самостоятельные драматургические агенты, способные вести повествование без опоры на вербальный текст и актёрское действие. СКБ применили кинематографический принцип монтажа в реальном архитектурном пространстве. Смена световых зон работала как смена кадров, звуковые перемещения создавали эффекты наплывов и крупных планов, а многоканальная звукорежиссура формировала смысловые оппозиции («свой – чужой», «жизнь – смерть», «слово – пуля»).

Наконец, технические ограничения, с которыми столкнулись создатели спектакля (отсутствие серийной аппаратуры, недостаточная мощность оборудования), не только не помешали реализации художественного замысла, но и стимулировали поиск нестандартных творческих решений.

Премьера «Навечно в памяти народной» получила широкий общественный резонанс. Постановщики были удостоены звания лауреатов Всесоюзного фестиваля театрализованных праздников и массовых представлений, посвящённого 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. После казанской

премьеры многие города СССР (Горький, Новороссийск) изъявили желание воспроизвести аналогичные спектакли, однако из-за высокой стоимости и отсутствия серийного оборудования большинство этих проектов осталось нереализованным.

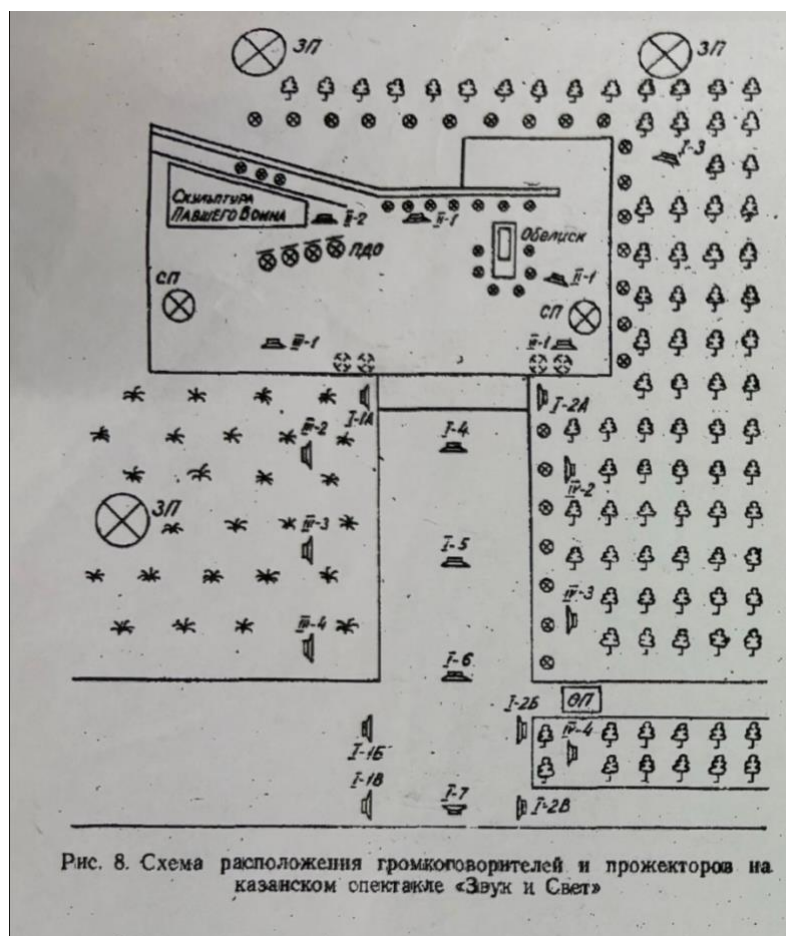
Тем не менее, опыт «Прометей» заложил методологическую основу для дальнейшего развития жанра в отечественной практике. Сформулированные в ходе работы над спектаклем режиссёрские принципы – отказ от иллюстративности, монтаж в реальном пространстве, создание иммерсивной среды, работа со световой архитектурой — предвосхитили многие приёмы современного мультимедийного театра и сохраняют актуальность вплоть до настоящего времени.

Список литературы

1. Галеев Б.М. Театрализованные представления «Звук и Свет» под открытым небом. – Казань: Казанская консерватория, 1991. — 79 с.
2. Галеев Б.М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань, 1976. – 80 с.
3. Галеев Б.М., Ванечкина И.Л. Поэма огня: о концепции светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина. – Казань, 1981. – 168 с.
4. Искусство светящихся звуков: Сборник статей СКБ «Прометей» / Под общ. ред. Б.М. Галеева. – Казань, 1973. – 261 с.
5. Минский К. Свет + звук = праздник. – Казань, 1970. – (Архивный фонд Б.М. Галеева).
6. Слесарь Е.А. Советский праздник: театрализация мифа. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. – 258 с.
7. Планета Галеев: статьи, воспоминания, документы / Ред.-сост. И.Л. Ванечкина. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2010. — 418 с.

8. Пруденко Я. Украинская светомузыка. –2021. — URL:
http://ianinaprudenko.net/Prudenko_Ukrainian_Light_Music.pdf (дата
обращения: 20.01.2026).

Приложение



Илл. 1. Схема расположения громкоговорителей и прожекторов на казанском спектакле «Звук и Свет»