

Список литературы

1. Устин, В.Б. Учебник дизайна. Композиция, методика, практика / В.Б. Устин.- М.: Астрель, 2009.
2. Дизайн и основы композиции в дизайнерском творчестве / авт.-сост. М.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2010.
3. Прахт, К. Мебель и архитектура / К. Прахт. – М.: стройиздат, 1993.

МОДЕРНИСТСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ НАЧАЛА XX ВЕКА В ВИТЕБСКЕ

Т.В. Котович

Витебск, УО «ВГУ им. П.М. Машерова»

В рамках феномена модернистского сценического мышления Витебск является единственным из городов Беларуси, где такой сценический метод был применен еще в первой четверти XX века. Поэтому актуальность для исследования представляет выяснение сущности такого мировидения.

Цель анализа – выявление концепций модернистского мышления в театральном искусстве Витебска начала XX века.

Концепции модернистского сценического мышления представляют собой принципиально новый этап организации художественного пространства театра в сравнении с предыдущим, классическим этапом развития сценического искусства.

Это связано не просто с использованием новых средств выразительности или модернизацией известных способов создания сценических декораций. Перемены пришли с расширением пространства мышления, повлекшим за собой проникновение в тайны структуры мира и строения материи, что в свою очередь потребовало новых проекций в мире идеального.

Материал и методы. В анализе использован структурный и системный методы. Поскольку открывшаяся реальность микро- и мегамира была ослепительно неожиданной, то и ее проекции в идеальном мире вспыхнули столь же ошеломляющим фейерверком форм и образов. Опережая технические возможности начала XX века, не согласуясь с законами восприятия искусства, сокрушая устойчивую гармонию уже тормозящей движение традиции, художники-авангардисты захватили театральные подмостки и стали полновластными соавторами сценических произведений своего времени.

Действуя на равных, они определили согласованность с режиссерами в создании сценической реальности на весь следующий период развития театра. Более того, иногда они вырывались в этой паре вперед, а то и автономизировались. Сценическое пространство с его трехмерностью открывало для них серьезные возможности для собственного эксперимента.

Во-первых, оно позволяло работать с *временем*, что невозможно в статичном произведении изобразительного искусства. Во-вторых, в нем можно работать с готовыми вещами и материальными подборками (а это соотносилось с новыми направлениями в искусстве, например, таких, как контр-рельефы, «летатлины», ready maid и пр. конструктивистские или «производственные» замыслы). В-третьих, сценическое пространство заключало создаваемый художником конкретный объект в совершенно новую для него целостность, т.е. при всей своей самостоятельности произведение изобразительного искусства развоплощалось в произведении более высокого уровня – в театральном спектакле. И поиск гармонии части и этого нового целого также становился абсолютно новой художе-

ственной задачей. В-четвертых, театр, представляя собой подвижное и живое, ежесекундно изменяющееся явление, делал изобразительное искусство кинетическим. В-пятых, в сценическом пространстве структура объекта приобретала качества «китайской шкатулки» благодаря световой партитуре. Наконец, театральные подмостки вдруг стали еще и своеобразным выставочным залом, и с большим количеством зрителей.

Но самое главное: театр предлагал лабораторные условия для эксперимента.

Магия театра абсолютна: он обладает, в отличие от других видов искусства, неограниченной широтой манипуляций с пространством-временем; его масштабная шкала соизмерима с человеком; он сопрягает материальное и идеальное; он всегда синкретичен и многомерен в создании объемного художественного мира; его произведение всегда является слепком социума; его произведение всегда является живым концентратом своей эпохи; его произведение всегда является квинтэссенцией личности; театр один владеет искусством мощного эмоционально-психологического выброса энергии – катарсисом.

Магия театра абсолютна, потому что он мистериален в своей изначальности разговора с богами (космосом, миропорядком, мировым законом) и потому, что он знает технологии подобного разговора.

Магия театра не только абсолютна, но и современна: в эпоху высоких технологий он, единственный из искусств, является виртуальной структурой. Такая лаборатория имеет неограниченные ресурсы для выявления законов формообразования в искусстве по аналогии с природой, каковыми были озабочены художники-авангардисты.

Результаты и их обсуждение. Витебск оказался на перекрестке эпох. Его глубокая провинциальность, местечковость быта и сознания, и проистекающая из этих факторов предельная и стойкая традиционность нашла адекватность выражения в образах, созданных Юрием Пэнном, и его учениками была разрушена. Марк Шагал наследовал традицию более последовательно, сохраняя интерес к семантике хасидизма, религиозным сюжетам и вдохновляясь экзотичностью как методом проникновения в тайну бытия. Другие ученики и соратники по училищу, отторгая традицию напрочь, искали иные технологии проникновения в эти тайны, сообразуясь с научным мышлением и выводя искусство в совсем иные области.

С первого же спектакля Марк Шагал разрабатывал принцип сочетания живописного панно с цветовыми элементами в телах движущихся актеров. Он свел все найденное и апробированное за многие годы в единство в 1940-х гг. во время работы для Балетного театра Нью-Йорка. Как подчеркивает Н. Апчинская, он «пишет «задники» и занавесы, сочетающие монументальность с богатой разработкой каждого сантиметра поверхности холста. На фоне больших панно развивается красочное балетное действие, согласованное с декорациями по колориту и внутреннему содержанию, и все в целом воплощает темы музыкальной партитуры и поэтического либретто» [1].

М. Шагал, разрушая систему устойчивости классического театра, тем не менее, использовал ее элементы, однако устремлялся к режиму новой устойчивости.

Создание картины по музыкально-математическому принципу и ее воспроизведение в виде задника-панно на сцене требовало особого постановочного подхода в реализации спектакля. Признаваемое противоречивым и несостоятельным, его творчество на поприще сценографии оказалось изысканным проектом, не сумевшим материализоваться на фоне прочих, более жестких художественных инициатив своего времени.

Тем не менее, этот опыт вызывает не один только академический историко-искусствоведческий интерес. Он позволяет сопоставлять поиски М. Шагала в сценическом искусстве с достижениями театров художника второй половины XX века, с инсталляциями, с театром оптических иллюзий и т.д. Он позволяет также осмыслить искусство авангарда и модернизма с точки зрения структурной гармонии систем, что открывает новые возможности анализа модернистского искусства в изучении уровней познания.

Если сценография Марка Шагала предстает в виде проекта, со-единяющего элементы сценического алфавита классического театра с новым сценическим языком в новую гармонию, и он находит параметры пространства-времени для этой новой гармонии, то его сподвижники по витебскому периоду предлагали иной подход к созданию театрального зрелища.

Подход более жесткий, разрушающий каноны классического театра, да и вообще театра, и выводящий за рамки любой традиции на другой уровень познания мира.

Для Казимира Малевича это были целиком алогичные структуры. Сценография становилась ведущим компонентом всей структуры спектакля, на ней замыкалась вся целостность, в ней концентрировалось формообразование произведения.

Создать на холсте некую пластическую структуру, взвешенную в мировом пространстве, с отсутствием тяготения, в состоянии парения в невесомости было задачей вполне решаемой, как доказывает жестко-геометрическое творчество самого К. Малевича, лидера русского кубофутуризма, гармонически соединившего статику и динамику, или – в более нежном варианте – творчество М. Шагала. Однако в качестве полигона более широкого масштаба К. Малевичу понадобилось сценическое пространство. Неспроста режиссер-авангардист Игорь Терентьев по поводу пьесы о «будетлянах», завоевавших Солнце скажет, что ее невозможно читать оттого, сколько «туда вколочено пленительных нелепостей, шарахающих перспектив, провальных событий, от которых станет мутно в голове любого режиссера. "Победу над Солнцем" надо видеть во сне или, по крайней мере, на сцене».

Разрушение старой традиции, выявление первичного структурообразующего элемента происходило через случайность, алогичность комбинаций форм, звуков, слов, нот, плавающих в абсолютном разногласии и стремящихся к новому синтезу на основе ритма как закона внутренней гармонии и объединения абсолютной свободы элементов. Алогизм выводил искусство из практического реализма в область ритма. Для К. Малевича чистый ритм и темп предстают в виде движения и времени.

Драматической студией Витебского народного художественного училища, руководимой Верой Ермолаевой, 6 февраля 1920 г. был дан вечер, вторым отделением которого стала постановка «Победы над Солнцем», представленная без музыки (отсутствующей по техническим причинам, как было указано в афише). Сценографию, созданную В. Ермолаевой, представляли кубофутуристические декорации раскрашенных холстов. И, по предположению Т. Горячевой, костюмы были кубистическими объемными построениями [2]. К. Малевич консультировал эту постановку и создал для нее костюм Будетлянского силача.

В 1923 году «Победа над Солнцем» предстала в эскизах Л. Лисицкого, созданных для электромеханического представления, но не осуществленных в сценическом пространстве, а так и оставшихся на холстах. Дж. Боулт, сравнивая эти работы с эскизами А. Бенуа к «Петрушке», подчеркивает равную степень фантастичности и глубокой театральности тех и других [3]. Самым же главным у Л. Ли-

сицкого исследователь выделяет уничтожение «центральной оси в упоре на принципы дисгармонии, асимметрии и аритмичности». Как видно на эскизах, каждый костюм открывается как бы сразу с нескольких сторон, и все они движутся в пространстве: «Эти марионетки Лисицкого являются хитроумным применением его теории ПРОУНов». Предполагалось, что фигурины должны двигаться по сцене, и управление ими (наподобие настольных игр) также должно было открываться зрителю во всей полноте.

В третьем отделении вечера давали Супрематический балет в постановке Нины Коган, ставшем *динамическим* развитием супрематизма, одним из выходов его в объем (другие – это Архитектоны К. Малевича и ПРОУНЫ Л. Лисицкого). Поскольку фиксировались только завершения происходивших при затемнении перестроений 15-ти исполнителей, зрители наблюдали серию инсталляций в пустом пространстве.

В действительности это был первый перформанс, и действия перформеров были в нем скрыты за геометрическими формами и констатациями цвета. Акцентировалось развивающееся событие элементов в пространстве. Существование главного в классическом театре компонента – актера – исключалось целиком и полностью.

В этом случае сценография не просто выдвигалась на лидирующие позиции в структуро- и формообразовании сценического произведения, она автономизировалась в системе спектакля, делаясь сама по себе спектаклем. Театр перемещался на уровень невербального ритуала, в рамках которого уже не человек вступал в разговор с богами (космосом, мировым порядком), а сам космос вступал в разговор с самим собой. Создатели этих произведений устремлялись к визуализации чистого разума, выводя на сцену самый глубинный уровень бессознательного. И это не было метафорой процесса, ведь К. Малевич, расставив, как он говорил, семафоры супрематизма для дальнейшего движения художников, заинтересовался тем, что творится «в коробке человеческого черепа».

Заключение. Все происходящее в этих спектаклях было театром модернистским по выразительным средствам, и в этом смысле не только дало серьезный толчок для развития различных театральных направлений XX в, но было и предвестием современной компьютерной графики.

Однако театральные подмостки не могли дать К. Малевичу и его соратникам возможности полной реализации в смысле нового *мышления*, ведь эти художники предлагали зрелище *изнутри*. Зритель не должен был созерцать, как в традиционном театре, а обязан был умозрительно проникать внутрь своего собственного существа, спускаться через все сознание в глубину до архетипов и там обнаруживать те самые модели, что были представлены на сцене. Т.е. сценическое зрелище было своеобразным зеркалом, но не видимого вокруг мира, а человеческого кода сознания. Искусство для когорты К. Малевича выступало не целью и не художественным образом, а средством познания, наряду с наукой.

Список литературы

1. Апчинская Н. Театр Марка Шагала. – Витебск, 2004. – С. 16.
2. Горячева Т. Театральная концепция УНОВИСа на фоне современной сценографии / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 45–57. – С. 50.
3. Боулт Дж. Русское театральное-декорационное искусство. 1880 – 1930/ Дж. Боулт. Художники русского театра. 1880 – 1930. – М., 1990. – С. 7–67. – С. 45.