

прываблівае, апрача вышэйназваных якасцяў, самабытнасцю выноў па канцэптуальна-антрапалагічных пытаннях. У прыватнасці, тут аналізуюцца ўнутраныя механізмы перараджэння асобы ў выніку трансфармацыі грамадска-палітычных абставін.

Адной з асноўных стылявых адзнак апавядання з’яўляецца іранічнасць, якая спрыяе рэалістычна дакладнаму апісанню падзей і вобразаў, а адносна апошніх выконвае яшчэ і характэрную функцыю, бо дазваляе аб’ектыўна ацаніць ідэйную сутнасць персанажаў. Думаецца, менавіта таму апісанне большасці герояў твора дапаўняецца іранічнымі аўтарскімі каментарыямі.

Важную зместава-фармавую ролю ў “Здарэннях з камісарамі” адыгрывае прыём кампазіцыйнага ланцуга: апавяданне пачынаецца і заканчваецца эпізодамі здрады Парулі (жонкі камісара Юстына). Гэтыя ўрыўкі, па-першае, насычаюць твор атмасферай няшчырасці, падману, дробных інтрыг, па-другое, дадаткова раскрываюць тэму неразгаданасці дыялектыкі жыцця, дзе маюць месца самыя розныя факты. У аналізаваным апавяданні Ц.Гартнага бліскуча быў прадэманстраваны вялікі камічны патэнцыял прыёму дэгенераізацыі.

На падставе прааналізаваных прыкладаў мэтазгодна адзначыць некаторыя агульныя моманты, уласцівыя дадзенай жанравай форме. Камікаванне “ў чыстым выглядзе” ў падзейна-разгорнутым сатырычным апавяданні не назіраецца: камізм тут пераважна выступае адным са складнікаў сінкрэтычных стыляў пісьменнікаў. Адзнакай часу можна лічыць тое, што камічны бок твораў раскрываецца на фоне трагізму і драматычных падзей.

Котович Т.В.

СЦЕНОГРАФИЯ КАК ИСТОЧНИК СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Один из известных российских театральных деятелей М. Розовский сделал очень важное для понимания сценического произведения высказывание: *«Дыра сцены космогонична, это окно во Вселенную, которой наполнено «Я» каждого отдельного человека»* [1]. Семантика данного заявления предполагает достаточно серьезную глубину, которая раскрывается не сразу и, более того, открывается часто только специалисту. На примере творчества сценографа НАДТ имени Якуба Коласа А. А. Соловьева рассмотрим процессы смыслообразования сценического произведения. Из всех оформленных им спектаклей мы выбрали два.

Вся творческая деятельность сценографа связана со сценой на ул. Замковой в Витебске. Это – традиционная сцена-коробка, а пределах которой возможен только *визуальный* эксперимент, где любая конструкция всегда будет располагаться за порталом, и контакт со зрителем будет оставаться однотипным. В условиях, когда нельзя трансформировать сцену и зрительный зал ни по объему, ни по параметрам, главными выразительными средствами художника служат цвет и свет. Как подчеркивает А. А. Соловьев, *«когда конструкция сделана, начинается живопись. Светом. Для меня очень важной была световая партитура в пространстве. Она своим ритмом создает мелодию цвета в пространстве. Это ведь как вселенная, как мир, в котором мы живем. А как это строится? Нужны определенные прожектора, на первом плане – например, белый луч, а дальше – синие тона и прочее. В театре живопись отличается от живописи на холсте. На сцене можно поставить стог сена, елки и палки, и осветить это так, что это будет золотом сверкать. На сцене необходимо создать светоносную среду, ту, в которой есть за что ухватиться лучу света. Если фактура предметов или стен ровная, там зацепиться не за что. Нужно, что при скольжении луча, пространство вибрировало. Это – вопросы оцущения материи. Я люблю, когда сцена приглушена, а работает один луч на актере. Когда ты работаешь с трагедией – а я только трагедии люблю – пространство живет в борьбе Добра и Зла. Цвет – ритм – пространство: вот формула театра. Формула сценографии. Я страшно*

люблю черный цвет, потому что это – пространство, а не собственно черный цвет. Меня упрекают, что у меня много черного, но лучше его ничего нет. Это – камертон, из которого на сцене – особенно на сцене – возникает любой цвет. А если есть свет, то другого цвета не надо даже» [2].

Наиболее интересным и концептуальным в творчестве А.А. Соловьева оказалось эстетическое сотрудничество с В.Е. Мазынским в 1970-е гг. Спектакли по произведениям В. Короткевича были оформлены под серьезным влиянием школы Д. Боровского. Данная методика разрушала принципы иллюстративной сценографии, и, приправленная местным колоритом, давала простор национальной поэтике.

Важно отметить, что не только предоставленный В. Короткевичем исторический материал и возвышенно-трагический смысл его произведений оказал влияние на постановщиков. Эстетика В. Мазынского, во многом обусловленная эстетикой А. Соловьева, сыграла свою роль в успехе спектаклей «Званы Віцебска» и «Кастусь Каліноўскі». Плотные веревки от колоколов в одном и свеча во втором стали камертоном в звуке, тональности и настроении обеих постановок. В. Короткевич с В. Мазынским предлагали определенную эстетическую программу – это был театр, адресованный интеллигенции, взывающей к знанию о своей истории, о национальных ценностях и национальных героях. В первом – идея народа, витебских горожан, их борьбы и жертвоприношения. Во втором – идея восхождения личности очень молодого героя-борца на голгофу подвига. При этом стилевые особенности воплощения этих идей связаны с благородством патины, покрывающей общую картину в раме портала, с охристыми подтеками и пятнами старины, с чуть подгоревшими краями старой рукописи на суперзанавесе и т.д. И вместе с этим спектакли задумывались как поэтико-символические в духе старых площадей и темных замков, казематов и мрачного света. Этот романтический флер короткевического настроения должен быть передан скупой и визуальной точностью. Задача для Коласовского театра того времени с его традиционным пониманием сценографии сложная. Необходим был определенного рода вброс зрителей в начало 17 в. и 60-е гг. 19 в. – вброс мгновенный и от того сам по себе исполненный глубокого драматизма, с трудным переходом в другое время для переживания событий глубоко драматических.

В «Званах Віцебска» преамбулой становится пластическая увертюра Звонаря (Б. Севко), отделяющегося в серо-охристой полотняной свитке из коричневой сетчатой стены задника. Зависая на плетеной паутине и срываясь с нее, запутываясь в ней и выпрыгивая из нее, поднимаясь все выше и выше и, наконец, резко взлетая над планшетом сцены, Звонарь приступает к созданию трагической «музыки». Зрители ее не слышат, они видят ее через испушенность пластики актера. Отрывая от плетеной стены гигантские сплетенные канаты, Звонарь собирает их все и, протягивая вверх руки, в самом центре сцены ведет «колокольный перезвон». Таким образом авторами постановки заявлен главный персонаж – колокола Витебска. Они не визуализированы, они даны символически и опосредованно, и заявлены только в самом начале сценического произведения, но дальше они как бы вмонтированы в его смысловую ткань: веревки от колокольных языков будут напоминать о вестниках восстания и знаке свободного города постоянно.

Критик В. Волчкова писала под впечатлением от сценографии этого спектакля: «Художник объединил все места действия в одной декорации – три стены, сделанные из деревянного частокола и переплетенных веревок. А необходимая по ходу спектакля смена места действия происходит за счет небольших перестановок. Например, на сцене появляются лавки, светильники, кресло архиепископа, если действие переносится в помещение. Мудреное переплетение веревок создает иллюзию и городских стен, выложенных из каменных глыб, и стен храма. Тревожный ритм рисунка веревочных переплетений – зловещий символ огромной паутины, которую плетут под мрачными сводами храмов угнетатели витебчан, символы религии – паука <...>. По ходу спектакля символическая заданность свисающих канатов резко меняется. В лирическом эпизоде

свидания Багуси и Вольхи они переплетаются как руки влюбленных, и колокола звонят нежно. А вот канаты скручиваются и висят плетью в доме архиепископа Кунцевича. В минуты тяжелых раздумий, борьбы с самим собой он попадает головой в петлю – снова возникает символ осужденности» [3].

Персонажи – участники витебского восстания, в костюмах, соответствующих общей цветовой гамме, выходят на сцену по одному с разных сторон. Сценическая площадка будет оставаться не заполненной деталями реквизита на протяжении всего спектакля. Пространство площади – это главное место действия. Принимающие в одиночку решение об участии в восстании, они сплетаются в общую массу, заполняющую всю сцену-площадь. Открытое пространство сценографа позволяет режиссеру достигать предельного обобщения в статичности массовки. Текст пьесы переносится в сценические условия не способом действия, а с помощью состояния. От актеров потребовалась огромная сосредоточенность в нерасчлененности массы на отдельных персонажей. Групповой портрет тех, кто выступили, были обезглавлены, остались в истории города. В спектакле у них нет личных биографий, есть общая судьба. И статика сценографического решения оказалась в такой ситуации простым и наилучшим решением.

С помощью световых акцентов художник выхватывает из темноты определенные эпизоды,двигающие сюжет и раскрывающие главные пружины событий. Это происходит в моменты, связанные с Иосафатом Кунцевичем (В. Кулешов), трагической личностью в истории Витебска. Убитый восставшими горожанами, он был спустя время канонизирован Ватиканом. Мрачный персонаж подан в спектакле негативно и, вместе с тем, цветовая партитура его костюмов выделена А. Соловьевым на общем фоне и подана предельно символично. Кунцевич появляется на протяжении спектакля в трех колерах: черной, белой и красной мантиях. В визуальной партитуре постановки значение их было конкретным и символизировало самый верхний драматический слой восприятия: черное явление для города, красную пролитую кровь и самого священника и горожан, белый цвет как цвет одежд священника и как знаковость церковная. В общей монохромной палитре подобные краски придавали необыкновенную выразительность и чувственную значимость всему образу, а также создавали динамическое напряжение спектакля.

Все происходящее было заключено в вытянутый вверх коричневый параллелепипед, внутри которого композиционные линии расположены квадратом по линии кулис и по рампе, а также диагоналями по планшету. Сценограф сознательно не углублял визуальное пространство сцены, чтобы, насколько это возможно задней стенкой параллелепипеда визуальное прижать массовку к рампе, что задано проблемой группового портрета. Он не использует и рассеянный свет для впечатления воздушной перспективы. По этой же причине он отказался и от разбивки планшета сцены на планы. Зрительское внимание, таким образом, всегда концентрировалось между боковыми арками портала. Как бы ни стремился взгляд в глубину, художник всегда возвращал его в пределы авансцены. Для достижения этой цели А. Соловьев отказывался даже от изначально заданной в увертюре вертикали, где используется целиком весь задник снизу до колосников. Так же, как отказывался и от центральной оси, которая была отдана в увертюре для пластической экспозиции в исполнении Б. Севко.

Сценограф и режиссер ушли от иллюстративности, т.к. не ставили задачей изображение реального места событий. Основной материальной реальностью спектакля выступало время, как выступает оно, когда рассматриваешь старые фотографии или картины старых мастеров. Сквозь мрак здесь проглядывают неожиданные – и непохожие на современные лица – лики, и внимание зрителя движется внутрь судеб. Поэтому в спектакле было так мало света. А. Соловьев всегда любил тактильную шероховатость фактур, возникающую в скользящем луче. Световые блики и пятна только подчеркивали складки одежды и блеск оружия. Четкий ритм короткевичского драматического высказывания соблюдался еще и благодаря тому, что свет вторил совокупному движению

актеров. Это было возможным еще и потому, что спектакль был элитарным, не принадлежащим к массовой культуре, а значит, нуждающимся в изысканности.

Можно ли назвать созданное сценографом в «Званах...» ожившей картинкой или художественно зримым образом спектакля? Думается, такого рода определения, столь важные для понимания задач сценографии вообще, в данном случае являются нужными, но все-таки общими и даже какими-то сторонними, находящимися где-то рядом. Даже из только описания творческого проекта А. Соловьева ясно, что идея состояла в создании визуального сгустка времени, существующего помимо участников событий, некоего энергетического статичного столба, попадая в который каждый из участников принужден исполнять определенную роль. Это – не иллюстрация, подчеркнем еще раз, и не отражение сюжета. Сценография существует поверх сюжета, она выявляет фрагмент вечности, определенный, диктующий условия попавшим в него действующим лицам.

В спектакле «Кастусь Каліноўскі» поступил с пространством по-другому. Он распахнул его целиком, разом и во все стороны. Черный кабинет и рассеянный свет создавали легкую дымку, словно какая-то взвесь времени стояла в воздухе, и цвет не проникал внутрь этого прозрачного тумана. Белый, черный, сероватый, зеленый – графическая визуальная партитура подчеркивала жесткость драматического конфликта, противостояния Калиновского (В. Кулешов) и графа Муравьева (Ф. Шмаков), внутреннего кристаллического мира главного героя. Костюмы персонажей, исторически обусловленные, немногочисленные предметы мебели – вот единственные детали, даже теряющиеся в общем мареве. Это пространство резко контрастировало с изображением на суперзанавесе, где с обугленными краями возникал размером в весь портал текст из прокламаций Калиновского. Подобная «заставка» предполагала насыщенную массовой и иллюстрацией восстания постановку.

Однако драматургический материал и режиссерский замысел состояли в том, что провести зрителей по внутреннему миру героя. В. Кулешов читал стихи Калиновского на протяжении всего спектакля. Весь его облик напоминал романтический персонаж со сложными душевными психологическими состояниями, обостренными взаимоотношениями с миром, а совсем не руководителя народного восстания. Это было принципиальным в режиссерском и актерском решении. Герой появлялся на сцене в темноте с горящей свечой в руке, и сам становился символом факела, ибо тратил свою судьбу на всеобщее освобождение. Таким образом, вся драматургическая история превращалась в ритуальный путь, путешествие героя во времени к себе самому, к своей инициации, к своему жертвоприношению. Поэтому сценическое пространство не могло иметь очертаний, а все организованные детали быта пребывали на сцене как бы намеком, очень немногословно. Время в спектакле конкретизировано определенным периодом жизни исторического персонажа, вместе с тем, оно было сугубо внутренним временем героя. При этом он был изначально задан и не эволюционировал, герой должен был осуществить свою «программу» на глазах зрителей.

Сценограф А. Соловьев в течение 1970-х гг. отдал дань актуальным в тот период природным материалам, используя возможности которых он внес в историю витебской сценографии концептуально-действенный подход. Соединив конструктивистский метод материального подбора с живописными панно на заднике сцены, художник продвигал образы, задающие тональность произведения и определяющие пластику движений актеров. Сценография А. Соловьева сосредоточила в себе формо- и структурообразование соответствующих постановок, выдвигаясь на первый план среди всех партитур сценического произведения.

1. М. Розовский. Игра с вещью. – Декоративное искусство. – 1970. – № 10. – С. 8 – 13. – С. 9.
2. Интервью с А. А. Соловьевым из архива автора статьи.
3. В. Валчкова. Звонкія струны душы. – Віцебскі рабочы. – 1976. – 29 лютага. – С. 4.