Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

А.А. Малей

Ц В Е Т В БЕЛОРУССКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2014

Репозиторий ВГУ

УДК 792.2(476)
ББК 85.334.3(4Беи)
М73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 20.12.2013 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 10 от 26.12.2013 г.

Автор: аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» **А.А. Малей**

Р е ц е н з е н т ы :
профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения *Т.В. Котович*; профессор кафедры философии ВГУ имени П.М. Машерова, доктор философских наук *М.А. Слемнев*; доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения *М.Л. Цыбульский*

Малей, А.А.
М73 Цвет в белорусской сценографии : монография / А.А. Малей. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 138 с. : ил.
ISBN 978-985-515-422-7.

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театра, театроведов, культурологов, студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных и театральных вузов.
В издании рассматриваются цветовая система в белорусской сценографии последней четверти XX века и творчество выдающихся отечественных постановщиков.

УДК 792.2(476)
ББК 85.334.3(4Беи)

ISBN 978-985-515-422-7

© Малей А.А., 2014
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2014

Репозиторий ВГУ

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ …… 4

ГЛАВА 1 **КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ** ……... 9

1.1 Анализ литературы по проблематике, предмет исследования и его место в проблемном поле …….. 9

ГЛАВА 2 **ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ ПАРТИТУР В МОДЕРНИСТСКОМ ТЕАТРЕ** …….. 17

2.1 Согласование пространственной организации спектакля с цветом в сценических решениях европейских реформаторов театра начала XX века …… 18

2.2 Сценическое мышление и колористические системы в российском театре 1910–1920-х годов ……... 22

2.3 Согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2 …… 38

2.4 Функции цвета в спектаклях европейских и советских сценографов второй половины XX века …….. 42

ГЛАВА 3 **ГАРМОНИЯ ЦВЕТА И СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В СПЕКТАКЛЯХ ВЕДУЩИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПОСТАНОВЩИКОВ** …….. 51

3.1 Реконструкция спектакля «Несцерка» как проявление обрядово-ритуального цветового комплекса национального искусства …… 52

3.2 Сценический почерк творческих дуэтов Ю. Тур – Б. Луценко, Ю. Тур – В. Маслюк, В. Маслюк – М. Волохов. Подчинение цвета логике мизансценирования …… 61

3.3 Стилистические особенности сценографии А. Соловьева и Б. Герлована. Оперирование цветовыми интервалами в структуре пространства ……... 70

3.4 Колористические системы в постановках студийных театров. Ведущая роль цвета в смыслообразовании спектакля …… 99

3.5 Зиновий Марголин: возможности цвета в сценическом дизайне …… 115

ЗАКЛЮЧЕНИЕ …… 127

ПЕРСОНАЛИИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА …… 133

Репозиторий ВГУ

ВВЕДЕНИЕ

Белорусский драматический театр является неотъемлемой частью отечественной культуры. На всех этапах ее развития сценическое искусство эволюционировало, оставаясь в границах основных тенденций и следуя закономерностям общекультурного процесса. Театр генерировал идеи, которые отражали социальные и художественные концепции своего времени, и вместе с эпохой искал и находил новые формы эстетической реальности, адекватной определенному общественному времени.

Произведения театрального искусства, однако, обладают собственной спецификой, отличной от особенностей иных видов искусства. Прежде всего это выражается в непосредственном бытии-соучастии создателей и зрителей в момент существования спектакля, а также в прямом воздействии всех элементов постановки на участников и наблюдателей. Спектакль является своеобразной моделью материально-энергетических процессов жизни и деятельности человека и социума. С другой стороны, со спектаклем соотносятся коренные свойства игры как свободной деятельности. Спектакль демонстрирует свободу выбора судьбы и наглядную апробацию различных вариантов судьбы. Спектакль представляет собой также и модель физического мира с его геометрическими закономерностями, но в не меньшей мере сценическое произведение – это модель мира ноуменального, скрытого, духовного. Такое соотношение имеет смысл только в связи с человеком. В свое время В. Белинский сетовал на то, что сценическое искусство неблагодарное, «потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем»[1]. Замечание об окказиональности театрального искусства указывает на сложность для анализа произведения, однако для его восприятия это обстоятельство является наиболее благодатным, т.к. зритель переживает увиденное многократно сильнее, чем в любых других искусствах.

В XX веке, особенно в его последней четверти, в отечественном искусстве, и в сценическом особенно, происходили сложные и противоречивые события и явления, быстро менялись подходы, мнения и эстетические понятия. В середине 1970-х годов, в самый разгар периода социально-идеологического «застоя», в белорусском театре набирали силу и активно использовались методики модернистского мышления. Это выражалось, главным образом, в постановочной манере режиссеров. Лидерами процесса стали главные режиссеры ос-

[1] Белинский В.Г. О драме и театре. – М.–Л., 1948. – С. 299.

Репозиторий ВГУ

новных театров республики В.Н. Раевский и Б.И. Луценко, определившие своим творчеством ценностно-эстетические представления на целое 25-летие. В орбиту новых представлений включались идеалы, апробированные еще в 1920-е гг., о чем не декларировалось впрямую и что пришло в белорусское сценическое искусство через московскую театральную инновацию Театра на Таганке.

В подобном художественном мышлении спектакль – не отражение реальности в житейско-наглядных подробностях, где общедоступность и понятность являются основными требованиями. Внимание постановщика переносится на структуру произведения. Так, определяя постановочные понятия, А. Таиров отмечал, что сценическое произведение подобно архитектурному, только спектакль сложнее, потому что его элементы и массы – «живые, подвижные, и здесь трудно добиться правильности во всей постройке…»[2].

В этом высказывании очевидным делается понятие структуры произведения, важности соотношения частей и элементов, а не зеркальное воспроизведение событий. Становится понятным и то, что сценическое произведение подчиняется своим особенным законам, являясь, прежде всего, самостоятельным эстетическим объектом. И воздействие такого произведения на зрителя происходит по двум направлениям: во-первых, требуя аналитического напряжения, как при разгадывании кроссворда, а во-вторых, проникая в подсознание, оперируя архетипами.

Исходя из подобной логики, становится ясным, насколько важна в создании спектакля его визуальная сторона. Сценографические решения художников-постановщиков последней четверти XX века в белорусском театре находятся в одном концептуальном пространстве с режиссерскими. Это касается, прежде всего, геометрических форм сценографии. И в огромной степени сила воздействия этих форм определяется цветом.

Теоретические и эмпирические исследования цветовых решений, предложенных в отечественной сценографии, отсутствуют в контексте белорусского театроведения. Но необходимость такого рода исследований неоспорима. Вопросы цвета занимали видное место еще в художественных дискуссиях 1920-х гг. Культура цвета является проблемой профессиональной грамотности художника, но в не меньшей степени и проблемой психологии восприятия искусства.

Значение цвета всегда актуально для художника любого вида искусства – живописца, дизайнера, архитектора, мастера декоративно-прикладного творчества. Решение проблем колорита в сценическом искусстве базируется на осмыслении опыта в духовной культуре, осо-

[2] Таиров, А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А.Я. Таиров. – М.: ВТО, 1970. – С. 335.

Репозиторий ВГУ

бенно в традиции отечественной культуры. Более того, в каждую историческую эпоху при характерном способе мышления складывалась собственная систематика цвета. Одним из наиболее сложных эстетических вопросов всегда оставалась цветовая гармония. Исторические эпохи определяли и динамику колористического идеала. В искусстве по-разному осваивалось и эмоциональное воздействие цвета, т.к. окраска одежд и предметов всегда была рассчитана на конкретные эмоции. С проблемой психологического воздействия цвета тесно связана и цветовая символика. У истоков культуры цвет был равноценен слову в символике вещей и понятий. «По мере возрастания доли рационализма убывает и роль символики», – подчеркивает Л. Миронова[3]. Однако если роль цветовой символики в обществе «пропорциональна доле мифологизма в его мышлении», и в современном социуме это очевидно, то в искусстве, особенно в театральном, цветовая символика не теряет своего значения. Наоборот, чем сильнее творчество тяготеет к модернизму, тем более важным в нем является цвет.

В классическом искусстве художники извлекали правду искусства из правды природы путем достоверного воспроизведения эмпирической действительности. А модернисты стали упорядочивать возникающее от мира впечатление. Художник создает новую реальность, вполне самостоятельную как отдельно взятый космос.

Так, первыми в живописи XX века фовисты перенесли внимание с изображаемого объекта на само произведение искусства, изменив сам объект творчества: «Форсированная декоративность и цвет стали одним из приемов формообразования в искусстве. Плоскостность, красочность холста, динамизм, обобщенная композиция, цветовая насыщенность сделали главенство формы условием создания художественного произведения»[4]. В театральном искусстве начала XX века наиболее радикальными были колористические опыты А. Экстер, А. Веснина и Г. Якулова, работавших над сценографией спектаклей А. Таирова. Как отмечает В. Березкин, Александра Экстер органично соединила архитектоничность композиционного построения с декоративностью и яркой колористической эмоциональностью[5]: «В процессе сценического действия эта единая установка преображалась. Для каждого его момента создавалась особая эмоциональная цветовая атмосфера. В этом смысле Таиров и Экстер развивали найденное в “Фамире”. Только если в том спектакле изменения цветовой атмосферы производились с помощью света, то в “Саломее” они достигались благодаря системе динамичных плоскостей

[3] Миронова Л.Н. Цветоведение. – Мн.: Вышэйшая школа, 1984. – С. 16.
[4] Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. – Мн.: Экономпресс, 2003. – С. 365.
[5] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: Мастера XVI–XX веков. – М.: УРСС, 2002. – С. 131.

Репозиторий ВГУ

красного, черного, серебристого цветов»[6]. Центральная постановка Камерного театра 1920-х годов «Федра» Ж. Расина в оформлении А. Веснина отличалась состоянием всеобщей неустойчивости и напряженной энергетикой пространства: «опускавшиеся и поднимавшиеся треугольные цветовые плоскости воспринимались как “паруса” терпящего крушение “корабля”. Сменяя друг друга, они своим цветом (красным, желтым, коричневым, зеленым) аккомпанировали происходившему действию, передавали эмоциональное состояние того или иного момента»[7]. Костюмная сюита «Федры» целиком соответствовала сценографическим элементам: «Цельность формы костюмной композиции обуславливала почти ритуальную значимость пластики всех движений героини, ее поз и молитвенных жестов»[8]. В. Березкин, характеризуя сценографию Г. Якулова к спектаклю А. Таирова «Принцесса Брамбилла», подчеркивает его блистательную декоративность, безудержную фантазию и виртуозный артистизм: «Он был роскошным художником. Любовь к красноречию он переливал в краски. Он купался в сверканиях. <…> Его декорация напоминала грандиозный витраж, словно разбитый и собранный заново из мелких дробных деталей, кусков, фрагментов, плоских и объемных, составивших причудливую, многослойную композицию»[9].

Подобные открытия московских театров были предложены в конце 1920-х годов на сцене БДТ-2 в Витебске. В течение двух сезонов (с 1926 по 1928 г.) модернистский способ сценического мышления оказался вписанным в историю отечественного театра XX века. Эти открытия были освоены в определенной мере и на другом этапе белорусским театром, но уже в последней четверти XX века.

Искусство оформления спектаклей и значение цветовых решений в театре последней четверти XX века в главных определяющих направлениях его поисков и достижений привели к утверждению основных эстетических принципов колористических систем наиболее значительных театральных деятелей белорусского театра. По определению Л. Мироновой, колорит – это «тесное единство красок, сплавленных между собой так, что они образуют некий космос»[10]. При этом необходимо ориентироваться на то, что сплав достигается с помощью основной идеи произведения искусства, а также всего творчества определенного художника.

В монографии поставлена цель создания развернутой комплексной модели цветообразования в белорусской сценографии в последней четверти XX века. И, соответственно, решаются следующие задачи:

---

[6] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: Мастера XVI–XX веков. – М.: УРСС, 2002. – С. 133.
[7] Там же. – С. 140.
[8] Там же. – С. 141.
[9] Там же. – С. 144.
[10] Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Мн.: Беларусь, 2002.– С. 101.

Репозиторий ВГУ

– определить принципы и приемы согласования цветовых рядов с режиссерским мизансценированием в модернистском театре;

– выявить специфику и типы цветового строя в сценографических решениях в белорусском театральном искусстве последней четверти XX века;

– классифицировать колористические системы отечественных сценографов в зависимости от их роли и значения в структурообразовании театрального произведения;

– создать целостную картину цветовых взаимосвязей в белорусской сценографии.

Полем исследования являются сценографические решения ведущих театральных постановщиков с середины 1970-х гг. до конца 1990-х гг. Проблема, интересующая автора, – особенности и значение цветовых партитур в создании структуры сценического произведения. На основе анализа сценографических структур спектаклей на ведущих сценах Беларуси рассматриваются различные приемы соотношений постановочных решений с использованием цвета в произведении, а также изобразительная функция цвета, связь цвета с эстетической программой каждого постановщика, особенности колорита у художников-сценографов и их цветовые системы.

Данная проблема имеет важное научное значение, поскольку цвет является одной из основных форм художественной выразительности; одним из основных структурных элементов визуально воспринимаемого единства стиля, направления или течения. Цвет в культуре всегда существовал как самоценный фактор, обладающий одухотворенностью и символичностью. Будучи соотносим с религиозными, философскими, этическими представлениями народов, цвет выражал их определенные понятия. В искусстве драматического театра значение цвета соотносимо с его ролью в других видах искусства. Вместе с тем, цвет в сценическом произведении обладает особенными свойствами, т.к. организует зрительское восприятие и понимание спектакля.

Репозиторий ВГУ

ГЛАВА 1

КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1.1 Анализ литературы по проблематике, предмет исследования и его место в проблемном поле

Исследование колористических соотношений как специфической проблемы в создании театрального произведения в отечественной теории театра, а тем более в трудах по истории театра, не проводилось. Фундаментальные проблемы, систематика цвета, его содержательность, вопросы цветовой композиции и колорита, а также гармонии и декоративности, взаимоотношения формы и цвета, свет на сцене открывают понимание тенденций современного искусства, охватывают картину развития искусства. «Понятия о цвете как о существенном элементе мира, как о своеобразной языковой системе, как о средстве коммуникации (горизонтально и вертикально) – фигурирует как могучее средство воздействия на мир»[11]. Анализ колорита, однако, чаще всего ограничивался несколькими фразами, а это не может удовлетворить практиков театра и самих сценографов. Трудов по истории цвета в отечественном сценическом искусстве не существует. Но проблема цвета в искусстве вообще осмыслена в искусствоведческой литературе достаточно серьезно, особенно начиная с 1980-х годов. Как справедливо отмечает белорусский исследователь Л. Миронова, психологическое предпочтение цвета обусловлено особым значением, ценностью и духовным смыслом, заключенным в цвете, а проблема цветовой символики тесно связана с психологией: «Цвет служил символом вещей и понятий»[12].

Л. Миронова подчеркивает, что основная идея, на которой базируются современная систематика цвета и колориметрия, – это идея трехмерности цвета и «цветового тела»: «Впервые объемная система цветов была сконструирована на грани XVIII и XIX вв. Ф. Рунге, затем в XIX в. усовершенствована Г. Гельмгольцем, а в XX в. доведена до “инженерной” простоты и практичности Г. Менселлом и В. Оствальдом. “Двойной конус” Оствальда послужил основой колориметрической системы, используемой в Германии, СССР, Японии и других странах»[13].

Говоря о философии цвета, нельзя не остановиться на трудах самих художников. К этим проблемам особенно активно обращались

[11] Миронова Л.Н. Цветоведение. – Мн.: Вышэйшая школа, 1984. – С. 54.
[12] Там же. – С. 16.
[13] Там же. – С. 162.

Репозиторий ВГУ

реформаторы искусства начала XX века: М. Матюшин, В. Кандинский, К. Малевич, И. Иттен, Ф. Леже и Ле Карбюзье. Так, в супрематизме К. Малевича цвет приобретает универсальный смысл и соотносится с архетипами классической архаической триады (черное–белое–красное), которая является знаком трех областей психофизиологического опыта человека, пронизывающих сознание, чувства и социальные отношения. Для В. Кандинского цвет стал структурообразующим компонентом и независимой духовной субстанцией. Основываясь на собственной теории цвета, В. Кандинский создал сценическую композицию «Желтый звук» (1913 г.), в которой цвет соотносится с музыкальной партитурой и хореографией. В теории М. Матюшина цвет представляет собой сложное и подвижное явление, зависимое от соседних цветов, освещения и масштабов цветовых полей. Это непосредственно соотносится с нашим исследованием, где рассматриваются вопросы цвето-свето-пространственной среды. И. Иттен в Баухаузе занимался системой цветоведения с исследованием контрастов дополнительных цветов.

Методологической базой нашей работы служат теоретические труды В. Визера и Н. Волкова, а также белорусского исследователя системы цвета Л. Мироновой.

В анализе цветовой гармонии В. Визер основывается на следующей модели: **Т – С – Д – Т** (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника) – это основные опорные аккорды-созвучия (или основные цветовые пятна) тональности музыкального произведения и живописного произведения.

Визуально подобная модель предстает в виде треугольника: основание – тоника, т.е. устойчивый фундамент; боковые грани, поднимающиеся вверх – субдоминанта, постепенно готовящая кульминацию; вершина – доминанта произведения, пик. Потом постепенно вниз к тонике и растворяется в ней. Данную формулу-модель мы рассматриваем в следующем контексте: завязка, развитие событий, кульминация, разрешение конфликта[14].

Эта модель является теоретической подоплекой для нашего построения типологии цветовых партитур в сценографическом искусстве белорусского театра последней четверти прошлого столетия. Наиболее яркие и по сути концептуальные визуальные образы сценических произведений были созданы в творчестве Юрия Тура, Александра Соловьева, Бориса Герлована, Марка Волохова, Владимира Матросова, Зиновия Марголина, а также у режиссеров, предложивших собственные сценографические решения в студийных театрах, – Витаутаса Григалюнаса, Николая Трухана, Рида Талипова, Виталия Барковского.

[14] Визер В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве. – СПб.: Питер, 2006. – С. 77.

Репозиторий ВГУ

Творческие проекты этих театральных деятелей выражают определенную тенденцию. Мы убеждены, что исследование их колористических систем показывает точное попадание в структуру модели Т – С – Д – Т, где каждая из колористических авторских систем играет роль основных опорных созвучий тональности общего слагаемого, т.е. общей картины цветовых гармоний в театральном искусстве рассматриваемого периода. Если представить подобную структуру в виде предлагаемого В. Визером принципа, то в нашем исследовании она предстанет в следующем виде: экспозиция; затем завязка (творчество творческих пар режиссеров-сценографов Ю. Тура с Б. Луценко, Ю. Тура с В. Маслюком, М. Волохова с В. Маслюком); «развитие событий», или субдоминанта, постепенно готовящая кульминацию (творчество сценографов Б. Герлована и А. Соловьева); «вершина», или доминанта (творчество режиссеров-сценографов студийных театров, и как пик – спектакли Р. Талипова); и, наконец, «разрешение конфликта» (произведения З. Марголина).

Для данной классификации основанием являются функция и роль цвета в создании визуального облика спектакля. Для каждого из обозначенных выше деятелей театра имели значение свои собственные особенности в структурах произведений. Одни из них отдавали предпочтения конструкции образа (Б. Луценко в содружестве с Ю. Туром), другие – ритмическим основам построения спектакля (В. Барковский в содружестве с В. Матросовым) и т.д. У каждого цветовой строй и его связь с содержанием произведения были выражены по-разному. Для нас наиболее важным стала тесная связь цвета с изобразительными задачами, типичными для каждого художника.

Так, у Ю. Тура и М. Волохова цвет вторичен по отношению к основным задачам сценографии. У А. Соловьева и Б. Герлована цвет равнозначен всем остальным элементам оформления спектакля. Для деятелей студийного театра 1980–1990-х годов цвет является наиболее значительным средством выразительности, а у Рида Талипова достигает самостоятельного, самоценного звучания. Для проектов З. Марголина цвет имеет принципиальное значение, как это происходит в дизайнерских разработках.

Предложенная типология позволяет понять роль цвета в спектакле и оценить не просто выбор авторского выразительного цветового языка, а – и это главное – принципы создания типов цветового единства у каждого из сценографов.

Таким образом, главным методом является функциональный метод, позволяющий выявить значение и назначение цвета в решении образа театрального произведения.

Эмпирическая область нашего исследования сосредоточена в получении данных *наблюдения* фактов. Мы пользуемся *прямым наблюдением* непосредственно за творчеством белорусских сценографов послед-

Репозиторий ВГУ

ней четверти XX века. Устанавливаем с помощью *косвенного наблюдения* особенности макетов и фотографий эскизов художников. *Опосредованное наблюдение* в нашей работе выступает в качестве материалов, статей, исследований театральных аналитиков и критиков.

Из научных методов, применяемых в современных исследованиях, в том числе и искусствоведении, мы используем: а) *структурный* (оперирует упорядоченностью и взаимосвязью анализируемого материала); б) *системного анализа* (систематизация, анализ и трансформация); в) *системный* (понимание целостности и организованности объекта).

С помощью этих взаимопересекающихся и поддерживающих друг друга методов мы можем упорядочить и взаимно увязать цветовые предпочтения каждого художника в целостность, а также систематизировать весь эмпирический материал. Системный метод позволяет обобщить творчество каждого художника как целостность, а организованность объекта (спектакля) выявить как общую структуру, в которой цвет обладает определенной логикой.

Мы также опираемся на семиотический анализ, дающий возможность уяснить смысл и содержание цветового языка рассматриваемого произведения.

Из системы методов, которыми проводится исследование, в соединении с принципами построения анализируемого материала проистекают направления исследования.

Прежде всего, это – анализ цветовой гармонии произведения, включающий использование и значение черного и белого цвета, а также цветовую тонику, субдоминанту, доминанту и разрешение цветовой напряженности, что позволяет создать функциональную типологию колористической семантики театрального искусства последней четверти XX века.

Второе направление – это выявление ритмической составляющей цветовых гамм (ритмы округлых, волнообразных, прямых линий, крупных и мелких пятен, ярких акцентов, теплых и холодных цветов, повторяющихся размеров и форм цветовых пятен, пустот и расстояний, а также цветовых контрастов).

Третье направление – анализ композиции (распределение цветовых плоскостей, организация пространства, взаимосвязь цветовых групп в целое) и исследование композиционных приемов каждого художника (равновесие по цвету, использование срединной вертикали сцены, фронтальные композиции и т.д.); выразительные средства композиции (геометрические схемы, наличие или отсутствие перспективы сцены, контрасты масштабов цветовых пятен, контрасты статики и динамики цвета, повторения и модули цветовой гаммы).

Четвертое направление связано с исследованием световых партитур в спектакле. «Освещение и дополнительное рефлексное световое отражение несут особенные изменения локального цвета. Объем

Репозиторий ВГУ

предмета и его пространственное положение зависят от освещенности локальных цветов, причем изменения локального цвета выстраиваются в определенную закономерность»[15].

Фронтальное: «При фронтальном освещении свет, отражаясь от поверхности предметов, дает истинный локальный цвет. Предметы визуально уплощаются за счет отсутствия теней и неярко выраженных полутонов»[16]. Боковое и освещение из осветительных лож: «Если освещение боковое или 3/4, то предмет освещается неравномерно. Предмет имеет освещенную часть, полуосвещенную и теневую. Цвет освещенной части – локальный. В полутоне становится темнее и холоднее. Тень – граница между освещенной поверхностью и областью, куда лучи не попадают. Тут в локальный цвет добавляется серый или черный. Отраженный свет полностью искажает локальный цвет предмета[17]. А также контровой свет, создающий образ театра «теней», и верхний свет, из-под колосников, позволяющий создать своеобразные световые «столбы».

Художники, как правило, используют возможности цвета для психологического воздействия на зрителя, применяют цветовые отношения интуитивно, в зависимости от осознания общего колорита произведения, с учетом эмоционального эффекта. Для установления колористических цветовых соотношений нам важно использовать логические выводы. «Любое построение колорита решается через количественные соотношения массы цвета, в зависимости от освещенности предмета, пространственного восприятия цветовых отношений»[18].

В. Денисов выводит несколько принципов построения визуального цветового пространства[19]. Среди них цветовое камерное пространство, цветовое линейное пространство и цветовое спиральное пространство. У второго используется эффект сфумато, третье включает в себя количественные цветовые соотношения при неизменной насыщенности и светлости. В пределах сценической коробки возможно использовать различные принципы, однако в нашем исследовании речь идет о театральных работах с цветовым камерным пространством, в котором пространство «рассматривается как приближенное к двухмерности визуально уплощенного формообразования», т.е. в котором при сценическом освещении предметы и само пространство рельефны и замкнуты в среде.

Свет в спектакле видится как общая освещенность, световая насыщенность пространства и создается осветительной аппаратурой театра.

Главным смыслом световой партитуры является его связь с колоритом сценических объемов, предметного окружения, с общей цве-

[15] Денисов В.С., Глазова М.В. Восприятие цвета. – М.: Эксмо, 2009. – С. 67.
[16] Там же.
[17] Там же. – С. 68.
[18] Там же. – С. 110.
[19] Там же. – С. 170.

Репозиторий ВГУ

товой гаммой. Общее визуальное решение спектакля – это свето-цветовая гамма всей постановки, диалог со всеми другими партитурами в структуре сценического произведения.

Пятое направление представляет собой осмысление цветовых символов. Как отмечает М. Сурина, цвет в истории всех культур всегда активно использовался «как средство эмоционального воздействия на человека, что способствовало выработке определенных цветовых символов в разных культурах. Цветовые символы наиболее ярко проявились в архитектуре (интерьер, экстерьер) главным образом в культовых и социально значимых сооружениях, например, купола церквей окрашивались в синий, зеленый цвета или покрывались позолотой, являющимися символами божественного мира, неба. Цветовые символы проявились в моде, которая всегда отражает ближайшие, кратковременные изменения, происходящие в обществе. Та или иная цветовая символика складывалась в зависимости от цветовых предпочтений, вырабатываемых на основе контактов человека с природной средой, колористики окружающего ландшафта и даже в зависимости от продуктов питания»[20].

Подчеркнем то, что художники театра в не меньшей, а то и в большей мере используют в своем творчестве цветовые символы как средство эмоционального воздействия, и как средство смыслообразования в художественном произведении. В цветовом зрении современная психология выделяет три стороны. Первая – ощущение цвета, которое связано с физиологическими процессами. Вторая – чувство цвета – более сложный психологический процесс, определяемый рядом опосредованных закономерностей. Третья относится к эмоциональной и эстетической сфере. Так, И. Иттен настаивает: «Живописцы, которые хотели бы постичь эстетическую сторону воздействия цвета, также должны обладать знаниями в области физиологии и психологии цвета. Однако в искусстве существует и сугубо своя область цветового познания. Наибольшее значение для создания художественного образа имеют отношения между цветовой реальностью и цветовым воздействием, между тем, что воспринимается глазом, и тем, что возникает в сознании человека. Оптические, эмоциональные и духовные проявления цвета в искусстве живописи взаимосвязаны»[21].

Шестое направление связано с взаимодействием цвета и пространства сцены. Так, по замечаниям И. Иттена, каждое из направлений пространства имеет особый выразительный смысл: «“Горизонтальное” – подчеркивает тяжесть, протяженность пространства и его ширину. “Вертикальное” является полной противоположностью “горизонтальному” и выражает легкость, высоту и глубину. Точка пересечения горизонтали и вертикали предстает особо акцентированным местом. Оба эти на-

[20] Сурина М.О., Сурина А.А. История образования и цветодидактики (история систем и методов обучения цвету). – М.: ИКЦ «МарТ», 2003. – С. 314.
[21] Иттен И. Искусство цвета. – М.: Д. Аронов, 2004. – С. 15.

Репозиторий ВГУ

правления носят плоскостной характер и при одновременном использовании создают чувство равновесия, прочности и материальной устойчивости. “Диагональные” направления создают движение и развивают пространство в глубину. <…> Круг, принадлежащий к “циркульным” формам, заставляет зрителя концентрировать свое внимание и одновременно вызывает ощущение движения»[22]. Выводы И. Иттена имеют, на наш взгляд, непосредственное отношение к построению сценического, закрытого в коробке сцены пространства. Сценическое пространство меняется за счет различного взаимоотношения масс, светового состояния, цветовых отношений, графики. Оставаясь неизменным по размерам, оно меняется в художественном смысле и предстает ирреальным.

Наконец, принципиально важным видится соотношение театральных цветовых партитур с элементами обрядово-ритуальных комплексов отечественной культуры. Поэтому экспозицией в типологии и начальным пунктом представляется анализ цветовых партитур в культовом спектакле Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа «Несцерка» 1941 г. (полная реконструкция была произведена в 2006 году). В этой постановке вся цветовая гамма связана с архетипическими значениями цвета и символами в белорусской культуре.

Чрезвычайно важным является и отсылка к произведениям первых сезонов БДТ-2 в Витебске в период деятельности в Беларуси В. Смышляева и Л. Никитина. Модернизм XX века открыл самоценность цвета в изобразительном искусстве и искусстве сценографии. Это имело непосредственное отношение к истории белорусского искусства, т.к. витебская школа является одной из духовных основ отечественного искусства. 1920-е годы и последняя четверть XX века связаны в истории театра модернистскими принципами и их развитием во времени.

Таким образом, две совершенно различные основы (обрядово-ритуальный комплекс в «Несцерке» и модернистские принципы БДТ-2) оказались одинаково востребованными для современного сценического искусства. И в равной степени представляются экспозицией, первотолчком для классификации функции колористической системы спектакля последней четверти XX века.

Выводы:

1. Научная литература по цветоведению в искусстве и по теории цвета не включает в корпус текстов исследования по цвету в театральном искусстве. Специальных трудов по тематике монографии не существует даже в разрозненных исследованиях по проблемам театра, и в исследованиях по сценографии вопросам колорита как системы художественного мышления не уделено внимания. Автор опирается на разработки по теории и истории цвета в изобразительном искусстве и искусстве дизайна,

[22] Иттен И. Искусство цвета. – М.: Д. Аронов, 2004. – С. 92.

Репозиторий ВГУ

руководствуясь тем основанием, что наличествуют наиболее общие принципы, характерные для разных видов искусства.

2. Цветовой анализ произведений отечественных сценографов позволил проследить логику цветового построения в сценическом произведении, сверить ассоциативные аспекты на основе композиционной структуры, перевести язык изобразительных средств на язык эстетических проявлений.

3. Внимание сосредоточено на формально-эстетических оценках творчества художников. В нашем исследовании театрального искусства последней четверти XX века белорусская сценография представлена не во всем своем спектре, а с упором на наиболее плодотворные силы в области художественной формы и особенно цвето-формы. Выбор концентрируется на тех творческих усилиях, которые отдают предпочтение модернистскому мышлению. Произведения каждого из художников не дают некоей совершенно полной информации, они – и это главное – выделяют определенные, основные черты художественной информации.

4. Кроме общелогических методов, основным из которых является метод моделирования, направленный на обоснование общей картины цветовой гармонии сценографического искусства последней четверти XX века как целостности, главным методом исследования выступает функциональный, представляющий собой выявление места и функции цвета в сценографии спектакля.

Автор основывается на таких научных методах, важнейших для современного критического мышления, как структурный, позволяющий обнаружить взаимосвязи материала; метод системного анализа – для систематизации и моделирования; системный метод – для выявления целостности группы объектов. С помощью взаимодействия подобной системы методов упорядочивается картина стилистических предпочтений сценографов как единое художественное поле с сеткой координат. Исследование содержит приемы семиотического анализа, дающего возможность раскрытия смысла цветовых решений рассматриваемых произведений.

5. Принципы анализа представляют собой взаимосвязь направленности к построению единой модели с систематизацией материала, с его структурализацией и организованностью. Направление исследования определено следующими позициями: анализом цветовой гармонии конкретных произведений ведущих сценографов, выявлением ритма цветовых гамм произведения; определением композиционных приемов каждого художника; уяснением роли света в сценографических решениях; осмыслением цветовых символов; анализом взаимодействия цвета и пространства сцены в спектаклях.

Репозиторий ВГУ

ГЛАВА 2

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ ПАРТИТУР В МОДЕРНИСТСКОМ ТЕАТРЕ

В театре первой половины XX века художники обратились к созданию на сцене образов также и *обобщенного* места действия, что в результате составило еще одно направление декорационного творчества[23].

В *неклассическом, модернистском* театре исходная точка смещается в сравнении с классическим хронотопом. Приоритет в создании сценического произведения переходит к режиссеру. Обнаруживаются самоценность и определенная самодостаточность спектакля как такового, вне зависимости от литературного аналога. Акцент в творческом поиске делается теперь на собственной специфике сценического языка, благодаря чему выявляются и анализируются свойства пространства сцены, не зависимые от места действия, а также выясняется суть понятия сценического времени, отличного от всякой хронологии. Монтажные технологии отходят от приверженности к причинно-следственной сцепке эпизодов, и события приобретают характер коллажа.

Главным в таком произведении становится сама пространственно-пластическая структура спектакля. Семантика подобного произведения расширяется за границы определенного сюжета, позволяя зрителю проникнуть сквозь рациональную логику при помощи чисто эстетических средств в мир архетипов, космических вибраций и пр.

В модернистском театре актер соотносится с пространственно-пластической структурой произведения только частью своей модели-образа. Имеется в виду тот ее фрагмент, который востребован метрикой пространственно-пластической структуры. Акцент в произведениях модернистского театра делается на качествах самой пространственно-пластической структуры, которая становится центром образной системы сценического произведения.

Модернистское искусство дает целое созвездие различных направлений, объединенных общим представлением о приоритете эстетических средств над сюжетом и предметом, отвержением художественной традиции и поиском новых представлений о мире и человеке.

Сценография спектакля в неклассическом театре не соотносима с фрагментами реальности. Ее задачи – способствовать созданию общего визуального образа спектакля. Они остаются образно-функциональными, но в отличие от задач сценографии в классическом театре приоритет переносится на эстетические функции. Такая сцено-

[23] Березкин В.И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века : дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.01. – М., 1987. – С. 379.

Репозиторий ВГУ

графия имеет достаточную независимость, хотя и согласуется со всей остальной целостностью, у нее есть собственные пластические задачи и собственный семантический потенциал. Цветовая партитура такой постановки обязательно имеет большое, а часто и главное значение в создании общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен здесь собственным законам, как и в изобразительном искусстве этого направления. Организация цветовых систем в модернистском театре соотносима со значением цвета в неклассическом изобразительном искусстве.

Новое понимание сценографии приходит с появлением выдающихся европейских театральных деятелей.

В. Березкин, известный российский исследователь искусства сценографии, пишет о том, что творчество Э.Г. Крэга и А. Аппиа связано с осуществлением на сцене нового типа сценографии – создания обобщенного места действия. Смысл их поисков состоял в возрождении исконного принципа оформления спектакля в ритуальном предтеатре и в античных трагедиях[24]. Обобщенное место действия, по мнению исследователя, означает образ Вселенной, и это – высшая мера обобщенности, уровень образности мифопоэтического масштаба.

2.1 Согласование пространственной организации спектакля с цветом в сценических решениях европейских реформаторов театра начала XX века

Э.Г. Крэг, английский режиссер и сценограф, в своих экспериментах совсем убрал из сценического пространства декорации и стал использовать ширмы, в связи с чем обнажилась образность самого пространства, оно освободилось и обрело самоценность, сделавшись значимым само по себе. Крэговское пространство – пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение бесконечности и вечности трансцендентального пространства. Но, кроме того, крэговское пространство стало еще и выражением состояния души и движения мысли[25].

У Э.Г. Крэга сценическое произведение создается на основе пространственной организации спектакля в согласовании со сценической живописью, т.е. пространство здесь представляет собой уже один из параметров собственно структуры спектакля на основе представления о пространстве как имманентной *сущности* театрального произведения. В понимании Э.Г. Крэга *визуализацией* пространства является пластика, выражение движения. В работе «Сцена» (1906) англий-

[24] Березкин В.И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века : дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.01. – М., 1987. – С. 387.
[25] Craig E. Gordon Craig. The Story of his Life. – N. Y., 1968. – P. 174.

Репозиторий ВГУ

ский театральный реформатор определяет образ пространства как нагнетание кубистических объемов, самоценных и не зависящих ни от какого внешнего по отношению к ним сценического объема: «подвижный пол – это не все, что я хочу, я хочу иметь сцену настолько подвижную, чтобы она могла бы двигаться во всех направлениях под контролем одного человека, который придумал бы, как должны перемещаться ее части для осуществления “движения”»[26]. Э.Г. Крэг также вышел на одну из таких же качественных характеристик пространства – это «кинетическое пространство», которое он понимает как определенные области. Здесь мы обнаруживаем отчетливое понимание Э.Г. Крэгом сценической роли цвета как такового. Ему было необходимо уничтожить визуальность самой сценической коробки, что и удалось сделать при помощи ширм. Их серый цвет не был фоном для создания каких-либо колористических изображений, серый стал символом отсутствия границ пространства и вместе с тем символом его нахождения в сценических условиях. Серый позволил придать самому пространству материальность и видимость.

Э.Г. Крэг предполагал, что свет у него будет подчеркивать высоту архитектурных мотивов, которые вырастали гигантскими формами на сцене. Свет делал их меньшими или большими по размерам, придавал им плотность или развоплощал их целиком.

А. Антуан и П. Фор (Франция) попытались превратить сценическое пространство в компонент спектакля. П. Фор предложил метод живописных панно и узкой площадки для актерской игры, он же впервые стал использовать и «черный кабинет», который (в отличие от серых ширм) и стал показателем полного отсутствия сценического пространства, т.к. в условиях черного бархата можно создать любую визуальность на сцене.

Подобные поиски оказали значительное влияние на эксперименты Г. Фукса и А. Аппиа, которые пошли еще дальше и стали использовать сценическое пространство в качестве художественного замысла постановки: у А. Аппиа спектакль – это целостная структура с иерархией актера-пространства-света-живописи, в которой пропорции и соотношения пространственных масс напрямую связаны с художественным замыслом постановки. Проблему сценического языка А. Аппиа сводил к *отношению* между философскими категориями времени и пространства. Пространство из сценической «пустоты», «мешка» для зрелища у А. Аппиа превращается в самоценность, и главным становится поиск качественных характеристик пространства: это – больше не сцена, а только пустое пространство для работы с ним автора-режиссера. А. Аппиа создавал «ритмические пространства» для хо-

[26] Craig E. Gordon Craig. The Story of his Life. – N. Y., 1968. – P. 235.

Репозиторий ВГУ

реографа Э. Жак-Далькроза, и драматургический текст у него ожил в ритмизированном универсуме пространства и времени.

А. Аппиа исходил из того, что расписной задник не отвечает потребностям театра, ему необходимы специфическое решение сценического планшета и определенный свет. Пол сцены превратился в разноуровневую площадку, а все сценическое пространство с помощью световой партитуры заиграло светотенями и объемами. Ритм движения актеров по разным уровням и изменения в формах благодаря свету полностью соотносились с музыкальной партитурой произведения. «Каким бы ни был тот или иной образ этой сочиненной Аппиа праархитектуры, в основе всех композиций и построений находился единый модуль предельной ясности и чистоты форм, их высочайшей гармоничности, соразмерности и логического соответствия изначальным пластическим категориям восхождения-нисхождения»[27]. Скорее всего, здесь можно говорить не о создании образности нового типа, т.е. обобщенного места действия, а именно о новом понимании самого сценического пространства и его особенностей. Серия А. Аппиа называется «Ритмические пространства», и это о многом говорит. В. Березкин воспроизводит описание происходящего на сцене: «Перед зрителями, пришедшими в театральное пространство Института <…> и занявшими свои места, предстала единая архитектурная установка. Она складывалась из маршей ступеней, соединявших площадки нескольких уровней. По-разному варьируясь, эти ступени и площадки, дополняемые разновысокими вертикалями прямоугольных колонн, плоскостей и кубов, создавали те или иные ритмические структуры, на которых Жак-Далькроз выстраивал многофигурные композиции»[28]. Это описание свидетельствует о том, что в решении постановки превалирует не образ – конкретный ли, обобщенный ли – места действия, а стремление найти согласованный ритм спектакля, где партитуры всех выразительных средств войдут в единый режим существования. Т.е. ставилась задача решения самого пространства спектакля.

Таким образом, А. Аппиа вышел на новый тип сценографии, который заключался в новом понимании реального сценического пространства. В нем не могло больше находиться некое конкретное место действия, оно превращалось в некое почти абстрактное видение, объемы и формы которого служили подставками-пьедесталами для актеров.

Эти реформаторы театра являются создателями объемного мизансценирования. Центр сценографии у них – это «дыхание» пространства и его ритмическое значение, живой организм, смысловой универсум, позволяющий услышать текст как бы изнутри.

---

[27] Березкин В.И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века : дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.01. – М., 1987. – С. 388.
[28] Там же.

Репозиторий ВГУ

Когда пространство, благодаря сценическим экспериментам А. Аппиа, Э.Г. Крэга, Г. Фукса, П. Фора, уже выявило свои качественные характеристики, стало понятным, что сценический мир – это единство и целостность, а не простой набор объектов.

В 1920-е гг. в Баухаузе также происходили эксперименты на театральной сцене. Пространственная концепция Баухауза была обращена к пластической выразительности архитектуры, свободе трансформации объемов и образов. Соразмерность пластики и фигуры актера с общими законами композиции пространства является принципом концепции «танцевальной математики» О. Шлеммера, на основе которой он создал схему конструирования игрового сценического пространства. Законам визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В. Гропиус рассматривал их как самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования.

Теория конструирования О. Шлеммера соотносится с пространственной концепцией Баухауза и отражает характерные качества системы художественного моделирования на основе тотального художественного синтеза как принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии в целом.

Подобные исследования восприятия пространства тесно связаны и со сценическими произведениями В. Кандинского, который конструировал композиции из собственных возможностей живописи и сам создавал новый механизм сборки структуры. Вопрос построения пространства был одним из главных для него. Пространство обретало самостоятельное значение, весомость и материальность, разрабатывались распределение больших масс и их уравновешивание: «Мои конструктивные формы несмотря на то, что внешне они кажутся неотчетливыми, на самом деле установлены с величайшей точностью как будто высечены из камня»[29].

В. Кандинский, работавший над своими сценическими композициями в Баухаузе, особое значение придавал созданию активности сценического пространства: «Пролетает неопределенных очертаний красное существо, несколько напоминающее птицу с большой головой, отдаленно похожей на человеческую» или «в самом центре холста появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость», «справа вверху крохотная красная точка разгорается и пухнет, красное переходит к центру и образует большой круг», «ярко-зеленый овал мечется по синему полю во всех направлениях», «белые нити содрогаются и частью убегают в углы».

В понимании В. Кандинского, сценическая композиция представляет собой синтез цвета, звука и движения. Абстрактный цвет, де-

[29] Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Изд-во «Архимед», 1992. – С. 132.

Репозиторий ВГУ

лающий ее оживающей динамической живописью, виделся ему ее наиболее существенным элементом. Семантика цвета позволяла проявить различные эмоциональные состояния и сложнейшие переливы души. Желтое воспринималось В. Кандинским как символ земли, а синее – как зов к бесконечности, зеленый цвет обозначал покой и неподвижность, а черный имел признак глубокой печали. Красное – это живая и беспокойная краска[30].

Каждый цвет имел для него свое музыкальное звучание. Например, синий – от флейты до органа, в зависимости от насыщенности тона. Зеленый связан со звуком скрипки, а красный – от фанфар до барабана. Темный фиолетовый – это фагот.

Но самую значительную роль у него играл свет, концентрирующий внутреннюю энергию сценического действия и организующий все сценическое пространство: световые и цветовые эффекты открыли возможности внутренней энергии каждого предмета и ощущение «вхождения в ожившую картину».

В. Кандинский предполагал осуществить свои опыты в спектакле «Желтый звук» в Мюнхене. Светоцветовое пространство и пластика фигур в этом пространстве строились бы в нем по законам абстрактной живописи.

Здесь впервые в современном театре возникли образность цвета в целостности задач сценического произведения и понимание его как отдельной партитуры спектакля.

2.2 Сценическое мышление и колористические системы в российском театре 1910–1920-х годов

В российском театре А. Таиров приближался в своих сценических принципах к идеям А. Аппиа в плане разработки планшета сцены. Это напрямую соотносилось и с пластическим мировоззрением кубизма. А. Таиров в своей театральной практике и теоретических высказываниях искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты.

А. Таиров свою систему обозначал как «неореализм», «структурный реализм», «организованный», «динамический» реализм[31], и структура его спектаклей представляла собой замкнутое пространство. Целостность произведений А. Таирова основывалась на адекватности, взаимообратимости пространства: внутренний каркас, внутренняя форма в них совершенно соответствовали внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пла-

[30] Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Изд-во «Архимед», 1992. – С. 49.
[31] Головашенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. – М.: Искусство, 1970. – С. 62.

Репозиторий ВГУ

стике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля)»[32].

У А. Таирова основой сценического произведения стали стремление к *синтезированию* элементов спектакля и поиск базового принципа такого синтезирования.

Ему важно было определить значение и смысл сценического движения и звука. «Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских забот. И в выражении мира страстей конкретно-театральными средствами Таиров достиг в “Федре” и “Жирофле” полной виртуозности»[33]. А. Таиров выдвигал следующую формулу: «Композиция спектакля является <…> системой действий актеров, протекающих в организованной для них пространственно-временной форме»[34].

В данной формуле для постановщика очевидно и значение организации спектакля по ассоциации с архитектурным построением. Геометрические конструкции сценической площадки, эксперименты с визуальностью для А. Таирова являются не поисками возможностей, а использованием существующих возможностей для целостности зрелища. «Пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собою одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей», – заявляет А. Таиров. «Ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал»[35].

Излом сценической площадки позволил достигнуть большего пластического визуального богатства: А. Таиров развивает композицию не только по горизонтали и по кругу, но и по вертикали и по спирали. Сдвиги декоративных элементов, красочные плоскости, создающие живописную атмосферу, подчиненные общему принципу движения, отражали все изгибы душевных переживаний персонажей.

Создаваемые А. Таировым сценические произведения представляли собой пластические образы, направленные на раскрытие смысла действия с помощью пластического и цветового ритма.

Музыкальная партитура спектакля сливалась с цветовой партитурой. Спектакль приобретал живую насыщенность элементов. Движения актеров на площадке, подчеркнуто выразительные, были адекватны общей архитектонике произведения. Чувства, интонации, голо-

---

[32] Головашенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. – М.: Искусство, 1970. – С. 74.

[33] Марков П.А. Театральные портреты // О театре: в 4 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 95.

[34] Таиров А.Я. Лекция труппе Камерного театра 7.01.1931 // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 69.

[35] Таиров А.Я. Беседа с директорами периферийных театров 1.02.1930 // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 61.

Репозиторий ВГУ

совая партитура, само развитие образа – все это складывалось в единство: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля»[36]. Главным признаком структуры в системе А. Таирова является концентрированный эстетизм. В одной из рецензий В. Вишневский писал: «Пусть Камерный театр будет театром высокой зрелищной культуры, культуры ритма, движения, музыкальности. Пусть это будет яркий игровой театр. Пусть мы увидим здесь и чеканный стих, и скупую речь трагедии, и смелые, своеобразные декорации»[37].

Первой создательницей подобных декораций в театре А. Таирова стала А. Экстер. В 1916 г. они оба поставили «Фамиру Кифареда» И. Анненкова в ярком декоративном цвете. По замечанию Д. Боулта, «Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности в их взаимодействии с пространством»[38]. Главная задача А. Экстер – передача ритма стихотворной драмы – была осуществлена с помощью построения единой сценической установки. Синие ступени в ее центре плавно опускались из глубины сцены и соответствовали темпу поэзии. По обеим сторонам в беспорядке громоздились черно-золотые кубические камни, которые своей громадой противостояли порядку ступеней. Это визуальное столкновение довершали черные конусообразные кипарисы. Подобное отчетливо кубистическое решение формы и цвета было подчеркнуто светом, который отмечал скульптурность формы актера на сцене и трехмерность декораций. Специалист по свету, работавший с А. Аппиа у Э. Жак-Далькроза, А. Зальцман, оказавшийся в театре А. Таирова, отменил рампу, прожектора и прочую театральную технику. Он стал пользоваться рассеянным светом на сцене, позволившим менять цвет декораций как бы изнутри и делать их объемными, как и актеров.

Использование ступеней, вертикалей, кубов и т.д. позволило В. Березкину утверждать, что А. Экстер является продолжателем идей А. Аппиа в духе кубизма. Если исходить из логики исследователя, что подобная сценография представляет собой формирование обобщенного места действия, то это – несомненно, продолжение, однако для А. Экстер принципиальным видится акцент на цветовой партитуре декорации.

А. Экстер предложила и новый способ гримироваться: она красной обводкой подчеркивала глаза, брови, нос, мускулатуру тела. Костюмы закрывали только некоторую часть тел и были скроены на ма-

---

[36] Таиров А.Я. Беседа с режиссерами-выпускниками ГИТИС им. А.В. Луначарского 6.04.1936 // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 137.
[37] Вишневский В.В. О Камерном театре // Литература и искусство. – 1944. – 3 июня. – С. 3.
[38] Боулт Дж. Художники русского театра. 1880–1930. – М.: Искусство, 1990. – С. 46.

Репозиторий ВГУ

нер античной одежды. Вместе с тем они были неожиданно ярких расцветок.

Цвето-пространственная концепция А. Экстер обрела логику сценического кубизма с его условностью и декоративностью.

С еще большей выразительностью абстрактные формы в костюмной партитуре выразились в спектакле «Саломея» 1917 г., где каждый из костюмов состоял из отдельных элементов, деталей и форм, сходящихся по вертикалям, под углами, расходящихся веерами. Костюмная гармоничная композиция была помещена в единую сценическую установку интерьера дворца, которая представала в виде массивных колонн и ступеней и трансформировалась в ходе действия. Найденная в предыдущем спектакле манера цветовой партитуры была развита в данной постановке. В каждом эпизоде создавалась определенная эмоциональная атмосфера благодаря системе движущихся прямоугольных, треугольных, клинообразных плоскостей черного, красного и серебристого цвета. В определенные моменты действия плоскость взлетала или опускалась, подчеркивая напряжение. Цвет живо включался в сценическое действие. По словам А. Эфроса, «в полумраке сцены текли красочности полотнищ и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составлявших объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости <…> позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм “Саломеи”, кусочки экстеровщины входили отныне обязательным элементом в работу молодого художника сцены»[39].

Прихотливая игра форм в сочленении с вертикалями определила особенность визуального образа в «Ромео и Джульетта» 1921 г. Мотив белых мостов выражал восхождение героев на вершину своей трагедии. Цветовые завесы перекрывали эту единую установку: фиолетовая – для свидания влюбленных, оранжевая – для бала, малиновая – для финала. Фактура материалов дополняла впечатление, т.к. поверхности прозрачных или гладких завес сочетались с объемами развивающихся костюмов, с кубами и плоскостями декорации создавали движущуюся кубистическую картину.

Главное, чего достигала А. Экстер в театре А. Таирова, – это была выразительная и динамичная цветопластика.

Пластика и цвет как выражение ритма сценического действия в сочетании с решением единой сценической установки как центра декорации нашли свое воплощение в работе А. Веснина для постановок А. Таирова. Сценография спектакля «Благовещение» по П. Клоделю 1920 г. соотносима с решением А. Экстер для «Саломеи». Столкновение вертикалей и горизонталей в монументальности монолитных

[39] Сидорина, Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М.: Сов. художник, 1995. – С. 96–97.

Репозиторий ВГУ

форм поддерживалось контрастными цветами. Этому впечатлению соответствовала костюмная партитура из тяжелых, жестких материалов, стремящаяся к статуарности.

А. Веснин наиболее близок в своем художественном мышлении пластике Л. Поповой. Его живописные работы начала 1920-х гг. представляют собой синтез архитектонического мышления с живописно-пластическим восприятием мира. Его концепция пространственности позволила в театральных работах выразить новую философию архитектоники.

В «Федре» Ж. Расина 1922 г. были решены задачи визуального состояния надвигающейся катастрофы. Площадки сталкивались друг с другом как льдины, массивные вертикальные объемы и колонны усиливали впечатление хаотичности, формы цветовых плоскостей, нависающих над сценой, напоминали паруса. Эти паруса меняли цвет, подчеркивая настроение эпизода красным, коричневым, зеленым и желтым: «Густые глубокие живописные тона гудят как орган, звучащий в унисон со всем спектаклем и поднимающий его до степени высокой трагедии».

Костюмная партитура постановки представляла собой движение к супрематизму, т.к. была организована в виде сталкивающихся цветовых плоскостей. Завершающими элементами каждого из костюмов были геометризированные шлемы, что также придавало им значение элемента общей композиции образа. Цвет выражал эмоцию персонажа и являлся его главной характеристикой. Акцент был сделан на золотом и красном. Как подчеркивает В. Березкин, «красный плащ сообщал особую выразительность каждому положению, повороту, подъему руки» Федры, он стелился за ней как кровавый след, как знак ее гибельной страсти.

«Принцессу Брамбиллу» по Гофману 1920 г. оформлял Г. Якулов, выдающийся колорист. Лестницы, спирали, раковины и прочие фантастические формы он смешивал в единой сценической установке. При этом на сцене у него переплетались разноцветные плоскости в неожиданном карнавальном освещении. Танцевальные ритмы итальянских плясок подчеркивались пластикой сценографии. Особенностью такого решения была игра с тканями. Всевозможные разноцветные стяги опускались из-под колосников, возникали в руках персонажей, стелились по планшету. Невероятные формы костюмов самых разных цветов дополняли стихию превращений, динамичных движений, шутовства и трюкачества. Логика подобного театра двигала Г. Якулова к лоскутной структуре визуального образа постановки. Более того, об оформлении спектакля писали как о «кубофутуристическом барокко», настолько пышным и ярким было его решение[40].

[40] Сидорина Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М.: Сов. художник, 1995. – С. 97.

Репозиторий ВГУ

Спектакль «Жирофле-Жирофля» по Ш. Лекоку 1922 г., который Г. Якулов оформил на основе конструктивизма, не стал исключением в пристрастиях к цветовым решениям. Здесь на униформу нашивались манишки, жабо, пояса, добавлялись к костюмам перчатки, цилиндры, маски, отчего возникало впечатление мощного игрового театра. А. Эфрос оценивал эту сценографию как подлинный «театральный конструктивизм»[41]. Однако конструктивизму, особенно в его дизайнерском варианте, не слишком свойственны яркий и пышный цвет, декоративность и экспрессия. В спектакле А. Таирова Г. Якулов поражал красочностью, живостью и щедростью цвета. Е. Сидорина подчеркивает, что якуловское творчество не относится к ядру конструктивизма[42], т.к. оно оказывается пограничным состоянием.

По словам Д. Боулта, «Якулов привнес в театр игру и легкость, резко отличавшиеся от более классических стилей. Таиров наверняка был вне себя от радости, когда увидел воплощенными оформительские идеи Якулова в трех постановках Камерного театра <…>»[43].

От концепции цветовой партитуры театр А. Таирова перешел к концепции чистого конструктивизма, выраженного в творчестве В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого. Во всех спектаклях, оформленных этими сценографами, акцент был сделан на создании архитектурно-вещественного мира средствами современного дизайна. В таких постановочных решениях цвет имел подчиненное значение.

Две данные линии как бы слились воедино в спектакле «Оптимистическая трагедия» по В. Вишневскому 1933 г., автором сценографии которой был В. Рындин. Семантика спектакля, раскрывающаяся в новом порядке человеческой общности, была воплощена в образе дороги-амфитеатра, трансформирующейся в круг. Масштабность установки и замедляющийся ритм раскручивающейся спирали соотносились с рисованным небом, мрачным и черным. Структура сценографии совмещала центробежность, которую создавали линии круга, с центростремительностью дороги-амфитеатра. Математически рассчитанная организованность конструкции была согласована с цветом сценографии спектакля. На сцене не было никакого цвета, т.к. все они как бы ушли в монохромность серебряной стали.

В отличие от структуры произведения классического театра, пространство–время у В. Мейерхольда, выдающегося реформатора театра, не является аналогом жизненной ситуации и не представляет собой линейную протяженность во времени и в конкретном, «убедительном», наглядном пространстве действия. Здесь нет эпичности и постепенного развертывания сюжета, нет панорамности, здесь осно-

[41] Сидорина Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М.: Сов. художник, 1995. – С. 97.
[42] Там же. – С. 99.
[43] Боулт Дж. Художники русского театра. 1880–1930. – М.: Искусство, 1990. – С. 51.

Репозиторий ВГУ

вой являются локальность изображения, его концентрированность в определенно отграниченных сферах.

Такая локализованность, предельная дискретность позволяет постановщику выявить *метафизические* свойства пространства–времени. Это локализованное, дискретное пространство–время не имеет «четвертой стены»: В. Мейерхольд сознательно демонстрирует саму структуру, фактуру, геометрию спектакля, как, например, в «Балаганчике» А. Блока. П. Громов отмечает, что здесь происходит «втягивание всего сценического игрового пространства в действие, подчинение его реальному содержанию спектакля, использование его для определенных смысловых акцентов в структуре произведения театрального искусства»[44].

Если у любой другой театральной системы структура запрятана внутрь формы, как скелет – внутрь человеческой фигуры, то у В. Мейерхольда эта скрепляющая спектакль основа становится главным показателем спектакля, режиссер как бы выворачивает наизнанку театральную систему и саму эту изнанку делает эстетической формой произведения, объединяющей все средства в единое целое на основе математически строгого построения пространства и времени. Это – разлом формы и выворачивание пространства через самое себя. Сама среда и находящиеся в ней объекты приобретают своеобразную, трансформированную форму, они смещаются и теряют привычную гравитацию. Фрагменты пространства, свободно «парящие», способны к любым соотношениям и соединениям – воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения (на основе ассоциативной связи, на основе подобия символов, на основе подобия знаков и т.д.). Ритмы и закономерности реальных кусков бытия, типы конкретности являются материей системы В. Мейерхольда, именно это П. Флоренский считал наиболее достойным предметом художества[45].

Наиболее полно конструктивизм проявился в сценографических решениях театра В. Мейерхольда. Принято считать, что с постановки «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка со сценической установкой Л. Поповой начинается история театрального конструктивизма. Этот спектакль положил начало функциональной сценографии, которая оказала наиболее сильное влияние на развитие декорационного искусства XX века. Сценические поиски пространственных решений у В. Мейерхольда происходили вне уже известных к тому време-

---

[44] Громов П.П. Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры: очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: сб. науч. ст. / ЛГИТМ и К; отв. Ю.К. Герасимов. – Л., 1976. – С. 138–180, 171.

[45] Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Гнозис, 1993. – С. 103.

Репозиторий ВГУ

ни приемов. Мейерхольдовское понимание структуры театрального произведения отлично от других режиссеров в неклассическом театре.

Посетив выставку «5 х 5 = 25», В. Мейерхольд пригласил одного из авторов Л. Попову для подготовки программы курса материального и трехмерного театрального оформления в Государственных высших театральных мастерских, где художница и разработала концепцию сценической конструкции.

В. Мейерхольд вместе с конструктивисткой Л. Поповой открыл метод организации сценического пространства, позволяющий вывести конструкцию за пределы сценической площадки в самоценность и независимое эстетическое существование, а также придать художественный смысл любому набору предметов и объектов на сцене. Выстроенная Л. Поповой конструкция соответствовала режиссерским задачам и давала ощущение стремительной динамики, ее изящная форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству.

Предполагалось, что конструкцию можно использовать в любом месте. Актеры были помещены в пространство наклонных плоскостей на открытом планшете сцены, и их движения приобрели скульптурность, выразительность пластического рисунка, легкость и изящество, что влекло за собой особое внимание к подаче реплик и к четкости интонаций. Установка ничего не обозначала, а служила опорой для актерской игры.

Спектакль открыл конструктивистский путь создания *механизма* спектакля как динамической машины. Конструкция предстала здесь как модель нового театра, как первокристалл этого нового театра: разрывая цепь ассоциаций, очищая действия от этнографии и истории, своей формой она декларировала ассоциации с тогдашней современностью. Для В. Мейерхольда конструктивизм в театре обозначил новый метод общения театра со зрителем при осуществлении новой планировки и структуры театрального здания. Технические и технологические характеристики конструктивизма предполагали и новую актерскую технику, включающую способности трансформироваться вместе с динамикой сценической установки.

Цвет в установке – красный, белый, черный. Цвет костюмов – синий (это была первая прозодежда на сцене). Как сама конструкция, как вещи на сцене, так и цвет приобрели значение функции и только. Только функция здесь отличается от функционального назначения цвета в спектаклях классического театра. Цвет не означает в установке Л. Поповой окрашивания, так же, как и цвет прозодежды. Более того, он мог бы быть любым другим колером. Цвет используется в качестве выделения объекта из подобных объектов или из другого цвета.

Для спектакля «Смерть Тарелкина» по А. Сухово-Кобылину 1922 г. В. Мейерхольд пригласил В. Степанову, которая предложила

Репозиторий ВГУ

установку иного типа, чем это было в «Великодушном рогоносце». В постановке на сцене появились различные аппараты, похожие на предметы мебели и включающиеся в действие поочередно. Все они были белого цвета. Определенные группы персонажей также имели общий для всех цвет. В. Степанова решала задачу унификации и единообразия, ее интересовали цветовые пятна в пространстве сцены. Некоторые костюмы из спектакля стали позднее для В. Степановой началом ее экспериментов с моделями спортивной одежды, задачами которых были легкость форм, экономичность материалов и – главное – чистота цветов.

А. Родченко для постановки «Клоп» В. Маяковского в театре В. Мейерхольда 1929 г. предложил принцип функциональной целесообразности. Художник работал как дизайнер и на сцене: «В моем оформлении я показываю простоту, крупные формы, утилитарность вещей <…> показаны легкость, поэтичность конструкции <…> фактура, имитирующая стекло, трансформация основных установок и вещей»[46]. Главный сценический цвет – белый. Костюмы – белые. Для А. Родченко это решение представляло собой образ утопического будущего, и, соответственно, цвет здесь имел иное значение, чем у В. Степановой в «Смерти Тарелкина», т.к. он не был в «Клопе» функциональным. Следует подчеркнуть, что А. Родченко также много работал в проектировании одежды. Его прозодежда рабочего была создана в начале 1920-х гг. И в театре он пробовал свои проекты прежде, чем вынести их в производство.

Работа над костюмами была тесно связана с экспериментами в Институте ритма в Москве. Требования физической эффективности соотносились в таких экспериментах с ритмическими линиями движения масс. Понимая, что ритмы воздействуют на людей, делая их организованными и планомерными, художники придавали огромное значение в этом деле и цвету.

В театральном искусстве 1910–1930-х гг. работали выдающиеся мастера живописи. Свое представление о цвете они приносили на сцену, таким образом реформируя само назначение цвета в спектакле.

К. Коровин считается основоположником нового типа сценографии в театральном искусстве. Он работал для музыкального театра, и это дало ему возможность создавать баланс статических и динамических форм. Принеся на сцену красоту настоящей живописи, художник позволил зрителям наслаждаться оживающей живописной симфонией и ее самоценностью. По определению В. Березкина, К. Коровин передавал солнце, воздух и «цветодыхание» окружающего мира[47]. Это означало, что именно стихия цвета становилась первосте-

---

[46] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVII–XX вв. – М.: УРСС, 2002. – С. 167.
[47] Там же. – С. 76.

Репозиторий ВГУ

пенной на сцене, цветом он выражал природу, архитектуру и предметы. «Цветом, его локальными пятнами, драгоценно мерцавшими, варьировавшимися, заполнявшими все живописное пространство декорационного фона непринужденной, кажущейся удивительно органичной игрой красок, создавал ощущение динамичной подвижности, изменчивости изображаемой картины места действия»[48]. Живописные фоны естественно согласовывались с костюмной партитурой постановок. Декоративность почерка сценографа предполагала невероятную эмоциональную насыщенность декорации К. Коровина. Он сочетал розовое и зеленое, зеленое и голубое, голубое и фиолетовое, фиолетовое и сиреневое в сложных ритмах цветомузыки. Звучность, праздничность, светлая радость соотносились с музыкой спектакля.

Именно у К. Коровина цвет впервые в театральном искусстве становится инструментом создания новой сценографии, которая отображает уже не место действия, а главную тему спектакля. Живопись развивалась одновременно с музыкой в постановке. Сценографическая и костюмная партитуры в синтезе создавали взаимосочетание статики фона и динамики происходящего на планшете: «магия умбры, охры и белил. Стоят умбристо-серые, умбристо-коричневые домики с зеленоватыми крышами, рассыпанные, как драгоценные камни, на теплом, охристом берегу. На фоне этих житейски простых изб и строений разбежался хоровод девушек в серебристых сарафанах и розовых кокошниках. Рассыпаны белила, оранжево-красная ярь и пурпур, бирюзовые, синие, малиновые тона одежд. А вверху, за хибарами, выплывает заря-зарница. Вы даже не понимаете, откуда возникает это ощущение, но что-то властно берет вас за душу, восторг сжимает сердце, где-то внутри закипают слезы… Таково искусство Коровина»[49]. В эскизах к опере «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова 1913 г. цвет поглощал даже предметные формы и выражал состояние эмоционального накала в музыке.

В 1911 г. А. Бенуа в работе над балетом «Петрушка» И. Стравинского использовал постоянный на весь спектакль ярко-синий, лубочно расписанный портал и занавес. Занавес поднимался, и возникало впечатление ожившей картины: на планшете сцены располагалось то, что было нарисовано на занавесе. Такой прием художник впервые опробовал в 1907 г. в совместном с М. Фокиным балете «Павильон Армиды», где произведение изобразительного искусства превращалось в театральное и действенное благодаря методу оживления изображения.

---

[48] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVII–XX вв. – М.: УРСС, 2002. – С. 76.
[49] Голова Л.Г. О художниках театра. Воспоминания. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – С. 37.

Репозиторий ВГУ

Такого же рода выраженность эмоционального состояния и атмосферы присуща была и декорациям М. Добужинского. В спектаклях МХТ его сценография была не просто неотъемлемой частью постановочного решения, а через экспрессию цвета, графическую резкость и неожиданность ракурса проявляла саму сценическую жизнь. М. Добужинский использовал систему сукон, позволявшую фону становиться объемами, при вплетении красочных пятен. По воспоминаниям В. Дмитриева, в необходимые моменты возникали «пятно зеленого платка на красном диване, черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне, резкие штрихи косых капель дождя, эти лаконичные, но часто до нестерпимости яркие образы художника, вкрапленные внутрь спектакля, выводят декорацию из роли фонового аккомпанимента в круг главных исполнителей»[50].

В 1911–1912 гг. Л. Бакст предложил иную систему оформления спектакля. Он использовал декоративное панно, раскрывающее общий смысл постановки. Так, для балета В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» он предложил декоративное панно с яркими пятнами контрастных цветов – желтого, зеленого, синего. Орнамент представлял собой тему природного круговорота. Узкая полоска сцены перед панно была предоставлена для игры актеров, благодаря чему создавалось впечатление, что персонажи являются движущимися фрагментами этого панно. Пластика артистов подчеркивала ритмы композиции, линия и цвет костюмов сочетались с текучестью форм на панно. Славу принесла Л. Баксту работа над «Шахерезадой», по поводу которой А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? <…> я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого “благозвучия” в своей слаженности красочного оркестра»[51].

Здесь художник пользовался архитектурными формами с деталями обстановки, однако все эти компоненты существовали как повод для цвета – они становились фрагментами колористической среды спектакля. Огромный полог зеленого цвета с розовыми шарами и золотисто-черными орнаментами переходил в потолок и стены оттенков синего и красный ковер на планшете. Внутри этого цветового пространства двигалась симфония костюмов: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации. Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»[52].

Л. Бакст совершил открытие и в костюмной партитуре спектакля. Суть творческой находки заключалась, прежде всего, в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью

[50] Березкин В.И. В.В. Дмитриев. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 242.
[51] Бенуа А.Н. Мои воспоминания // Собр. соч.: в 5 кн. – М., 1980. – Т. 2, кн. 4–5. – С. 519–520.
[52] Пружан И.Н. Л.С. Бакст. – Л.: «Искусство», 1975. – С. 182.

Репозиторий ВГУ

в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т.е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета. Игра с тканями соотносилась с хореографией и музыкальными ритмами балетов. В «Клеопатре» играли золотыми покрывалами, движения рисунка на орнаментах вторили движениям танцовщиков. Л. Бакст также ввел в костюмную партитуру черное или телесное трико на актере, что разрешило либо растворить фигуру в сценическом пространстве, либо рисовать на самой фигуре.

А. Головин начинал как сценограф, близкий по своим эстетическим позициям к принципам В. Кандинского, в том смысле, что также исповедовал беспредметно-неизобразительные элементы из форм, линий и цвета. Содружество с В. Мейерхольдом, начавшееся в спектакле «У врат царства» К. Гамсуна, сразу выявило движение к самоценности сценографии: полосатые кулисы, декоративные арки. Декоративность нарастала от постановки к постановке и, наконец, достигла своей вершины в лермонтовском «Маскараде» 1917 г. Система занавесов задавала все мотивы трагедии, цвет выражал семантику пьесы. Так, яркий пурпур символизировал царственную роскошь империи, в различных формах из-под него выглядывало черное как мрачное предвестие конца. Черные поверхности постепенно двигались к центру сценической композиции, словно уничтожая все иные оттенки. Сцена приобретала визуальный образ бабочки, обозначающей мотив мимолетности и бренности всего сущего, снабженной серебристыми линиями и разбегающимися картами и масками. За одним занавесом оказывался следующий, уже бледно-розовый с сине-зеленым с изображением букетов, гирлянд и лент. На этом занавесе вкраплений черного было немного, они возникали словно случайные ноты.

Лиловый цвет декорации разбивался зелеными тонами стен, черно-белыми полосатыми креслами в эпизоде игры. Золотые узоры и голубые стены, огромное зеркало и красно-желтые драпировки контрастировали в сцене маскарада. Белые стены и бледная обивка мебели под лиловыми арлекинами на фоне черного тревожили воображение в доме Арбенина. Желто-розовые ширмы и высокие светлые окна создавали кажущийся покой в салоне баронессы Штраль. Первый занавес все чаще падал на планшет сцены, отграничивал каждый эпизод и задавал нарастающий темп драмы. Система завес возникала при кульминации спектакля, в которой А. Головин специально отделял каждую декорацию завесой. Так, бальный зал открывался бело-розовой, спальня Нины – кружевной нежно-голубой, зала в доме Арбенина – черной кисеей. Такой грандиозной симфонии цвета сцена еще не знала.

На сцене Еврейского камерного театра М. Шагал создал образ в духе своих станковых композиций, где образ конкретной среды переплывал

Репозиторий ВГУ

в некую поэтизированную субстанцию. Ощущение сдвинутости всех предметов, их полеты строились в одном пространстве в разных перспективах, отчего и возникало впечатление надбытовых воплощений. Как отмечает Н. Апчинская, главным для творчества М. Шагала является религиозно-космическое начало, которое «определяло собой весь строй <…> независимо от сюжета все переворачивалось в буквальном смысле слова с ног на голову, верх и них постоянно менялись местами, пластические формы сдвигались по отношению друг к другу, а разрушение стереотипов рождало комизм образов, служивший <…> оборотной стороной их космизма»[53]. Первым сценическим опытом М. Шагала стала роспись задника для представления в «Привале комедиантов» в 1916 г. Лица и руки актеров были загримированы зеленым. Живописные панно были использованы в Еврейском камерном театре. Эти панно теперь выглядели как геометрические фигуры разной конфигурации и были окрашены в разные цвета либо изображали животных с еврейскими буквами. Живописными панно М. Шагал украсил и зрительный зал. В этих знаменитых изображениях предстают разные деятели театра, друзья и близкие художника. Как на картинах М. Шагала, все они попадают словно в пространство сцены. По замечанию Н. Апчинской, «их тела, сохраняя жизнеподобие, преодолевают законы анатомии и оказываются частью ирреального мира, который строится пересекающимися, наплывающими друг на друга непроницаемыми и прозрачными геометрическими полосами разной конфигурации и окраски»[54]. М. Шагал использует черный цвет для создания трехмерного пространства, из-за плоскостей видны части тел, геометрические фигуры придают всему пространству иллюзию углублений и разворотов, каждому движению персонажей соответствует тот или иной выступ. Все панно были объединены горизонтальным фризом. И эти панно мало имели общего со сценографией как таковой: «Шагал не был сценографом, подчиняющимся замыслу режиссера, он был живописцем, своими средствами творящим собственный театр. Тем не менее, именно его живопись послужила становлению театра Грановского <…>[55].

Еще в 1910-е гг. один из лидеров авангарда М. Ларионов заинтересовался масками. Его первыми опытами художественного грима были раскраски лиц. С этого начинались его театральная эпопея и театрализация пространства как такового. В этом смысле М. Ларионов является одним из родоначальников иного понимания жизни и искусства: он меняет их местами. И именно маска стала методом такого перемещения. В проектах С. Дягилева М. Ларионов выступает уже как профессиональный сценограф. По замечанию Д. Боулта, русские балеты Дягилева (1909–1929) – «яркий пример <…> эстетической инте-

[53] Апчинская Н.В. Театр Марка Шагала. – Витебск: Изд-во ВГТУ, 2004. – С. 4.
[54] Там же. – С. 10.
[55] Там же. – С. 13.

Репозиторий ВГУ

грации, поскольку они в определенной степени были демонстрацией “русского” для западного потребителя»[56]. М. Ларионов и Н. Гончарова начали работать с С. Дягилевым в 1914 г. как уже признанные лидеры русского авангарда, и «в свою новую работу они привнесли широкий спектр живописных идей, вытекавших из разработки ими неопримитивизма, кубофутуризма и лучизма»[57].

Интенсивная стилизация и яркие краски имели для художников особое значение, т.к. энергия крестьянского искусства была заложена в основу творчества этих мастеров. Фарс, игра, откровенная буффонада на сцене дали возможность невероятным сценическим трансформациям перспектив в сиянии красного, оранжевого, желтого и синего колеров. Сдвиг, смещение и алогизм в соединении с брызжущими цветами выражают самую суть фантазий в балетах «Шут», «Русские сказки», «Золотой петушок» и др. Здесь видна ориентация художников на лубок, подносы, вывеску. По замечанию Д. Боулта, «большая часть живописной и вербальной продукции авангарда соотносится с ярмарочным волшебством. <…> связь между балаганом и цирком <…> и творчеством Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Малевича <…> глубока. Многие образы и мотивы их картин и театрально-декорационных произведений могут быть объяснены или по крайней мере прояснены обращением к народным зрелищам, и хотя невозможно установить единую формулу того или иного художественного стиля, причины и следствия лучизма (Ларионов), зауми и алогизма (Малевич) и конструктивизма (Попова, Родченко, Степанова, Якулов) можно несомненно связать с законами массовых зрелищ»[58].

Поскольку авангард основывался на традиции низкого искусства, цвет в творчестве этих художников являлся отдельным способом формирования семантики произведения.

Сценический грим был для М. Ларионова принципиальным элементом всего визуального облика постановки. По определению Е. Илюхиной, «разноцветные “лучистские” штрихи на лице Л.Ф. Мясина в роли Бовы обретают какую-то самодостаточную декоративную выразительность, а грим Нижинской-Кикиморы с оскаленным ртом изменяет ее облик до неузнаваемости. Однако, преображая внешность актера, грим позволяет сохранить мимику и пластику лица, его способность к ежеминутным переменам выражения»[59]. Как подчеркивает Д. Боулт, «странные костюмы и разрисованные лица клоунов возрож-

[56] Боулт Дж. Художники русского театра. 1880–1930. – М.: Искусство, 1990. – С. 9.
[57] Там же. – С. 26.
[58] Там же. – С. 40.
[59] Илюхина Е. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой // Авангард и театр 1910–1920-х годов: сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания; отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М., 2008. – С. 445–446.

Репозиторий ВГУ

даются в костюмах и разрисованных лицах Давида Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Ильи Зданевича»[60].

М. Ларионов и Н. Гончарова представляли вернисажи так же, как спектакли. Грим и театрализованные сценки они считали составной частью выставки.

В 1915 г. М. Ларионова пригласили оформить «Байку про Лису» И. Стравинского. Работа над балетом стала для художника концептуальной. Здесь он впервые обратился к сценическому конструктивизму (1918 г.). Однако Д. Боулт причисляет декорации Ларионова к живописным[61], а сценические эксперименты Малевича и Татлина определяет как действительно новую эстетику. Спектакли «Действо о царе Максимильяне и его непокорном сыне Адольфе» в оформлении В. Татлина и «Победа над Солнцем» в оформлении К. Малевича исследователь называет «трехмерной кинетической взаимодействующей целостностью»[62].

Либретто «Победы над Солнцем» построено на «зауми», музыка была хроматической и диссонансной, декорации и костюмы К. Малевича стали самым существенным элементом сценической структуры. Геометрическая форма на сцене создавалась подвижным освещением, по описанию Б. Лившица, «в пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира»[63].

Работа К. Малевича над костюмами и эскизами к спектаклю сыграла решающую роль в возникновении супрематизма (особенно в эскизах задников). В пятой картине действие развивается на фоне «супрематического» квадрата, решенного в черном и белом. Это было сделано бессознательно, но потом К. Малевич писал, что «теперь дает необычайные плоды» (1915). К. Малевич позднее скажет: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя».

---

[60] Боулт Дж. Художники русского театра. 1880–1930. – М.: Искусство, 1990. – С. 41.
[61] Там же. – С. 43.
[62] Там же. – С. 44.
[63] Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. – М.: Худ. лит., 1991.

Репозиторий ВГУ

К. Малевич придавал своей работе над «Победой над Солнцем» этапное значение. «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелатами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей. Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного… Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внутренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. … Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики»[64].

По замечанию В. Березкина, «графические композиции, представленные в глубине сцены как театральные задники и задающие тон всему действию, никакого аналога в истории театра не имели. Каждая из композиций выражала существо образа картины посредством ритмической структуры абстрактных форм, сочетающихся со знаками реальности <…>»[65].

В 1920 г. «Супрематический балет» Н. Коган акцентировал геометрию пространства через передвижения геометрических фигур квадрата, круга, линии, дуги и т.д., супрематию-первенство черного квадрата как некоей высшей реалии, главенствующей над любыми формами и идеями, а также констатировал ту нулевую точку, в которой пластическое начало растворяется в пространстве, чтобы потом снова возникнуть на другом этапе, – точку развоплощения формы для перехода ее на другой уровень. Супрематия черного квадрата в «Супрематическом балете», как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения. Определив «Черный квадрат» как «нуль формы», К. Малевич обозначает его как заключительный этап и как начало. Произведение представляло собой выявление основных форм «элементов движения, его развертывания из центра в порядке... следования фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом... Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое.

[64] Полутораглазый стрелец. – М.: Худ. лит., 1991.

[65] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. – М.: УРСС, 2006. – С. 152.

Репозиторий ВГУ

Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга, и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест. Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата».

Энергетические линии перестроения и перемещения были сюжетом и смыслом «Супрематического балета». Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в «Супрематическом балете» были низведены до геометрической базы. И магия черного–белого–красного стала выражением математики изображения.

2.3 Согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2

В. Смышляев, первый руководитель театра БДТ-2, с воспитанниками Белорусской студии, выпускники которой стали ядром театра в Витебске, исповедовал исключительно режиссерский театр, т.е. в основе его понимания сценического искусства находился жесткий постановочный подход. Здесь мы наблюдаем существование в рамках школы МХТ Второго, принципиальными эстетическими ценностями которого были проникновения во внутренний мир человека. Когда Б. Алперс сравнивал спектакли МХТ Второго со стилизованным рождественским представлением, он акцентировал прорыв спектакля в бытийное пространство–время через интровертное время–пространство. Это происходило потому, что мистерия и внутренний мир актера и зрителя равноценны в высокой мере духовности. Если пространственно-пластическое открытие К. Станиславского представляет собой «нуль формы» («Натуралистический театр <...> уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы»[66]), то поиски Л. Сулержицкого, лидера МХТ Второго, являются выходом за «нуль» на пути отыскания закономерностей энергетического воздействия на зал. В подобной системе были воспитаны и участники Белорусской студии.

Спектакли БДТ-2 первых двух сезонов служат показателем такой эстетической структуры. Каждый актер здесь был не только соавтором, но и проводником режиссерского замысла постановщика, носителем его взглядов на мир и искусство. Диалог с публикой велся

[66] Марков П.А. Театральные портреты // О театре: в 4 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 166.

Репозиторий ВГУ

языком метафор и символов в расчете на подготовленного зрителя. В этом ощущалось предвестие режиссерского театра на Беларуси в последней четверти XX века[67].

Основой репертуара театра стал спектакль *«Царь Максимилиан»* по пьесе А. Ремизова, созданный по принципу дробности композиции, состоящей из номеров, которые были завершенными по смыслу. В. Смышляев рассматривал сюжет царя-убийцы не как мифологическую ситуацию, а скорей в виде заново рождающейся истории.

В связи с этим компонуется и цветовая гамма постановки, направляемая вкусом варьете, мюзик-холлов, цирка 1920-х гг. Огненно рыжие парики, белые балетные пачки, красные панталоны, черные трико составили пеструю палитру визуальной картины спектакля. Фрагменты разнообразных эстетических источников сшивались в подобие лоскутного одеяла постановки, и в первую очередь восприятие было определено именно цветом костюмов. Смена эпохи и стилей, причудливая игра фантастического действа, актерская импровизация создавали зрелище, которое можно было показывать на любой площадке. Не зря в Москве «Царя Максимилиана» представляли на цирковых аренах, вне сценических декораций. Значит, основную нагрузку в визуальном восприятии несли костюмы персонажей.

Смерть (Т. Бондарчик) представала в серебряной пачке с черной окантовкой. Гробокопатель (А. Ильинский) был клоуном в черно-желтом домино. Слуги просцениума как будто сошли с картин К. Сомова к блоковскому «Балаганчику». Завернутый в овечью шкуру Адольф (Н. Мицкевич), сын Максимилиана (К. Санников), был похож на Иоанна Крестителя.

Для сцены сценограф Л. Никитин предложил конструктивную установку в виде огромного паука, головой которого был трон, лапами – перила и лестницы, что стало аллегорией царя-кровопийцы, сосущего из народа кровь. Конструкция была предельно графической, и ее задачей являлось моделирование пластических действий актеров.

Эстетика национального спектакля была впервые опробована в данном спектакле, и поэтому постановка стала прокламацией и манифестом БДТ-2.

«Преисподняя» В. Шашалевича открывала второй сезон театра в 1927 г. Идея паука была повторена сценографом через образ паутины в виде перевернутого веера из металлических тросов, по которым двигались персонажи. Разноцветные разорванные трико леших и чертей, бордовый панцирь Колдуна (Н. Мицкевич), хрустальная гробница Аленки (Л. Мазолевская) контрастировали с однотонными колерами

[67] Мальцев В.В. От студии к театру: Второй Белорусский государственный театр в 1920-е годы (Из истории русско-белорусских театральных связей) : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.01. – Мн., 1993.

Репозиторий ВГУ

декорации. Ощущение ирреального мира создавалось благодаря потере верха и низа. Паутину подсвечивали красным светом, и вся картина приобретала фантастический колорит. Прием цветового контраста был использован сценографом для визуального размежевания добрых и злых сил. Так, положительные персонажи одеты в домотканые светлые свитки, которые соотносились с пластикой актеров. Представители темного царства отображались темными тонами в костюмах, и пластика персонажей была извивающейся и военизированной.

В этой постановке впервые появляется эмблема белорусского художественного Ренессанса – василек. Голубой цвет и васильковый орнамент, свойственные для промыслов Беларуси, выражали семантику озерного края и поэтических метафор геоклиматического положения региона. Рыцарский щит с изображением василька стал первым гербом БДТ-2, официально утвержденным осенью 1926 г. Комиссариатом Народного Образования. Василек воспринимался как знак белорусского самосознания. Ассоциативная адресность содержала совокупность острой современности с ее ударными, пронзительными приемами и возрождение самобытности.

Принципиальным в структуре постановки «Преисподней» являлось и то, что музыкальный ее ряд был каркасом спектакля, т.е. от начала до финала она то обрушивалась настоящей вакханалией, то печально вторила состоянию пленников, то возвещала победный финал. Все движения актеров и их речь подчинялись ритму музыкальной партитуры (А. Гречанинов).

В спектакле полностью исчез игровой и иронический элемент и возникла интонация глубокой лирики без сложных психологических разработок, но с подчеркнуто эмоционально обобщенными характеристиками. Это целиком соотносилось с цветовой гаммой постановки и усиливалось ею.

Один из самых знаменитых спектаклей БДТ-2 – *«Сон в летнюю ночь»* по пьесе В. Шекспира в постановке В. Смышляева – продолжил сценическую традицию театра, декларированную в предыдущих двух произведениях. Соединение разных стилей в рамках одной структуры продиктовало контрасты спектакля и неожиданные ассоциации.

Драматургический материал дал возможность авторам спектакля углубить стилевую множественность, придать ей полнокровность и художественную глубину. Спектакль стал предвестием постмодернистских поисков конца XX века. Облюбованный В. Смышляевым принцип игры с ролью и игры ролью представляет собой ключ к объединению трех блоков драматургического и сценического материала. Основой спектакля стала линия лесных божеств. Мир людей выделялся с помощью характерности, которая придавалась персонажам.

Репозиторий ВГУ

Их реальность очерчивалась также и с помощью теплых тонов. Бежевые прозрачные туники, песочные колготки в соединении с теплыми желтыми оттенками декорации. Дворец казался изящным и невесомым на фоне черного задника сцены. Прием прямой перспективы был создан Л. Никитиным благодаря подрезанию колонн, первый ряд которых давался в полный размер и объемно, второй – ниже и в половинном объеме, а третий – меньше по размеру и в плоскости. Актеры же за дальним рядом проходили на корточках, а потом постепенно выпрямлялись по ходу движения к зрителям.

По боковым кулисам находились поставленные друг на друга кубы, обтянутые серой марлей, полоски ткани, серые подобранные волны ткани. Фантастический полупрозрачный лес отливал голубоватой, серебристой цветовой гаммой. Костюмы лесных героев соответствовали этому цвету. Контраст создавал только эльф Пек (А. Ильинский), одетый в зеленое. Погруженный в сон лес оживал импрессионистическими световыми бликами, когда начиналось действие Оберона и Титании. Для людей лес всегда оставался серо-голубым, и как только они попадали в него, цветовые пятна исчезали. Движение божеств, их невесомость и всесильность визуализировались с помощью черных качелей на черном фоне. Иллюзия свободного полета возникала как поэтическая метафора спектакля.

Третья линия спектакля – ремесленники – представляла собой промежуточное положение между первыми и вторыми. Телесные краски более упрощенных костюмов (длинные полотняные трусы и шапочки) подчеркивали именно это состояние в структуре.

Пластическая партитура спектакля требовала от актеров знания свободной пластики в стиле А. Дункан, классического танца и сложных акробатических приемов. Умение рисовать телом стало принципиальным визуальным подходом к актерскому искусству. Это напрямую соотносилось с сценографической манерой и костюмной партитурой. Важная черта сценического мастерства БДТ-2 возникла из сочетания точности жеста, владения звуковой окраской слова и цветовой палитры.

Л. Никитин, ученик А. Лентулова, А. Осмеркина и Н. Синезубова, оформил несколько спектаклей Пролеткульта, театра им. Е. Вахтангова и МХТ-2, работал в «Театрально-декорационной студии-мастерской», созданной им совместно с С. Эйзенштейном. Основная его работа была связана со студиями МХТ. Всему творчеству художника была присуща внутренняя динамика в раскрытии образа, чему одинаково способствовали колористическое решение рисунка и его формообразующее начало.

Репозиторий ВГУ

2.4. Функции цвета в спектаклях европейских и советских сценографов второй половины XX века

Уже в модернистском искусстве, и в театре также, в первой половине XX века появляется целая палитра различных направлений и концепций, часто противоречащих друг другу и друг с другом соперничающих. Постмодернизм второй половины прошлого столетия развил данную тенденцию и, более того, превратил ее в основополагающую: это искусство – искусство ризомы. С формулировкой понятий фрактальной геометрии (Б. Мандельброт, 1975 г.) стало очевидным и сходство элементов ризомы при всей их несовместимости и отдаленности как фейерверка.

В этот период творят Т. Кантор и Е. Гротовский, Х. Загерт и К.-Э. Германн, А. Фрайер и Й. Бойс, Л. Мондзик и Я. Малина, Я. Ванчура и Г. Юккер, П. Хейн и Ф. Коппендорфер – в Европе. В советском театре – Д. Боровский, С. Бархин, Э. Кочергин, В. Левенталь, Д. Лидер, М. Китаев, О. Шейнцис, Т. Сельвинская.

Все эти художники фактически, при всем разнообразии, составили театр художника. Творческие проекты каждого из них предстали как собственные самостоятельные пространственные решения. Чаще всего это, вообще, был мета-проект, язык которого мог вплотную и не сопрягаться с мизансценой, сюжетом и даже смыслом спектакля, но всегда выводил мизансцену, сюжет и смысл на более высокий уровень восприятия и – главное – осмысления произведения. Подобный мета-проект мог содержать определенную долю метафоризма (хотя и не всегда), однако собственная художническая переработка пьесы сополагалась с особым поиском пространственных связей и формообразования, а значит, и цветовых соответствующих партитур.

Многие художники работали с «белым кабинетом», созданным материями-занавесами. У Х. Загерта белый фон позволял использовать изысканные цветовые сочетания, образованные сценическим светом. К.-Э. Германн помещал в белом кучи земли и белых манекенов-роботов. Л. Мондзик размещал длинные белые зависшие фигуры в белом, а светом живописал зеленые, красные, фиолетовые, желтые пятна сбоку и снизу, или, наоборот, использовал фигуры из черной фольги на фоне черных завес.

В игровом театре Чехословакии Я. Малина отдавал преимущество подвижным мягким фактурам, превращенным в самоигральные элементы спектакля. Его белые полотнища развивали собственную динамическую партитуру, они зависали, опускались, множились рельефами, вибрировали и т.д. Актеры играли с тканями как со сценическими предметами, и это увеличивало смысловые возможности сценографии. Это умножало и возможности цвета. Ахроматическая палитра

Репозиторий ВГУ

превращалась в многообразие оттенков белого. Но, кроме естественной предметной светотени, художник создавал еще и сценическое настроение с помощью живописи светом. Следовательно, белое имеет двойную функцию: это – самостоятельное белое (со своей собственной развивающейся партитурой), и белое в качестве фона для цветовой системы, создаваемой светом. Но в том и другом случае белое остается основной цветовой массой, трансформируясь из основного цветового массива в локальный и наоборот.

Я. Ванчура белым застилал планшет сцены, отчего все на ней происходящее приобретало состояние некой невесомости и отъединенности предметов друг от друга. Й. Свобода создавал свои концентрические кольца воздействием света на черные ткани.

В советском театре с белыми мягкими тканями и бумагой на сцене работал Д. Лидер, достигая чистейшего белого колорита. В это самое время О. Шейнцис использовал ярко-красный цвет. В 1978 году Д. Лидер придумал белый хор: 48 человек в белых одеждах, в белых головных уборах и с белыми масками на белых же сиденьях образовывали амфитеатр. В 1979 году он развивал идею «живой сценографии», выстраивая вертикали белых стволов, которые были увенчаны фигурами актрис, это были кроны деревьев, а потом белые одежды стволов падали и открывались металлические внутренние конструкции. В 1979 году Д. Боровский представил образ поющей иконы, вокруг которой был расположен хор черных монахов.

В. Березкин подчеркивал: «Если для Китаева обращение <…> к теме белой, обесцвеченной среды носило единичный характер, то у Лидера использование такой среды для выражения существенного содержания спектакля было органично связано с <…> его решениями, основанными, с одной стороны, на игровом или самоигральном функционировании белых бумажных фактур <…>, а с другой, на создании “живой сценографии”»[68]. Из этого следует, что возможности и качество белого цвета в спектакле используются художниками по-разному и имеют различное значение. Цвет, как правило, метафоричен, если это частное, единичное явление в сценографии (как у М. Китаева), и многофункционален, если является многократным фактором сценической визуальности. Однако мы нигде не встречаемся с архетипическим осознанием белого.

В конце 1970-х годов возникает сценический дизайн, где, как правило, сценическая среда тяготеет к нейтральности и обретает смыслы только в процессе сценического действия. П. Хейн и Ф. Коппендорфер считаются наследниками концепций А. Аппиа, при одном отличии: они не работали с архетипами, их интересовала только

[68] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. – М.: УРСС, 2001. – С. 270.

Репозиторий ВГУ

функция сценографии, а значит, и цветовых решений. В. Березкин определяет сценический дизайн как «экономное, функционально достаточное и реалистичное в своих элементах оформление конкретного места действия спектакля»[69]. Подобное определение подходит к любому образу сценографии. Мы видим здесь ключевое слово – функциональность. Однако и она не исключает стремления сценографа к мета-языку своего проекта.

В этом смысле интересны решения перформативного театра. П. Брук видит в акциях, хэппенингах и перформансах живой театр[70], а В. Березкин понимает различие перформанса художнического и театрального исключительно в количестве воспроизводимых показов. Тем не менее, свойства перформанса от этого не меняются. Так, у Гюнтера Юккера в сакральный акт превращается перформанс по вбиванию гвоздей: «<…> гвоздь и вбивание гвоздя несут в себе – наряду с обыденной практикой – подпороговый (подсознательный) мистико-мифологический компонент, вне всякого сомнения содержащийся и в произведениях Юккера, наряду с возвышением профанного гвоздя до художественного материала, но также и с профанированием искусства его материалом»[71]. В акциях и перформансах Г. Юккера интересовал контраст светлого и темного, тени и света, черного и белого, а также мягкого и жесткого. Твердому гвоздю он противопоставлял мягкие скульптуры из веревок и полотен. В 1975 году он продемонстрировал «Песочный ящик», где из прикрепленного к стене черного ящика сыпался песок и образовывал на полу песочный конус – истекающее, беспредельное и завершающееся время. «Песочная мельница» приводилась в действие мотором: веревки, привязанные к крыльям, двигались и оставляли петлеобразный долгий след на песке. В начале 1980-х годов Г. Юккер создал свое знаменитое «Пространственно-расчлененное представление», в котором густые и темные гвоздевые зоны переходили в светлую обивку гвоздями на другой стороне. Во время акции художник обивал картины гвоздями: это была операция по «заклиниванию помещения»: «Гвоздевые площадки разной величины, закрепленные на высоте человеческого роста при помощи брусьев, вдавливаются в стены и наносят повреждения, которые становятся благодаря заклиниванию если не видимыми, то по меньшей мере “чувствуемыми”»[72]. После Чернобыльской аварии Г. Юккер создал «Стирание», где перед висящим черным полукругом на полотне кружится другое полотно, свисающее с сука, который прибит гвоздя-

[69] Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. – М.: УРСС, 2001. – С. 237.
[70] Брук П. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976.
[71] Голечек Б. Первое знакомство с Юккером // Каталог выставки Г. Юккера. – М.: ЦДХ, 1988. – С. 16.
[72] Там же. – С. 30.

Репозиторий ВГУ

ми к барабану. Ткань задевает другую ткань и оставляет складку, которая стирает и стирает другую, образованную ранее. Художник, который действует, – это был новый этап в творчестве известного художника, начавшийся в 1980-е годы. Как правило, он использует природные материалы и, соответственно, основой будет здесь предметный цвет. И вместе с тем, он всегда остается приверженцем монохромии, т.к. «не создает ни изображений, ни иллюстраций, но вторит беспредметный мир, проявляющий себя в символах, уподоблениях и оптических сближениях, обладающих высокой степенью чувственной реальности и мощным эстетическим воздействием»[73].

В таком же смысле возможно и рассмотрение произведений Лешека Мондзика. Это также театр художника, но в большей мере театр, чем у Гюнтера Юккера, который использовал в перформансах только свое собственное тело. У Л. Мондзика это – фигуры актеров в качестве действующих объектов.

В начале 1970-х он создал невербальный театр «Пластическая сцена с приверженностью к метафизическим проблемам: Рождение и Смерть, страх, любовь, воля, страдание, предстояние». Л. Мондзик в своем отказе от слова на сцене следовал не столько за авангардными тенденциями европейского театра 1960–1970-х гг., сколько собственным внутренним позывам: из темноты сценического пространства возникали визуальные образы, усиленные звуками, и трансформировались в пластические сюиты. Он использовал живописные задники с сюжетами, высвечиваемые поочередно, и это было подобно витражам. Сюжеты воспроизводили темы рождения, любви, эротики, смерти. Эти стадии проигрывались в пластических композициях. Белое двигалось на бронзово-красном и обозначало главное таинство. Белое из акцента становилось главным цветовым пятном. И для Л. Мондзика этот цвет архетипичен всегда.

Так, в «Волокнах» образ строился на тканях, освещенных и движущихся в пространстве, что символизировало человеческую плоть. В середине сцены свисала темная ткань, плотная и прореженная, гладкая и рыхлая. Горизонтальная ткань же (на планшете) также работала тенями и светом. Фигуры поднимались на разную высоту, и ткань обволакивала их, а снизу из-под планшета они подсвечивались. В спектакле «Клеймо» светом создавались цветовые зоны пространства, красное и синее по бокам. За ними существовали желтая, белая и черная зоны. В глубине сцены возникала белая фигура. В финале ритуалов в каждой зоне появлялись посланники смерти в касках и сине-серебристой униформе. Во «Влаге» художник передавал ощущение влажности с помощью черной фольги, отражающей свет. Атмосфера

[73] Голечек Б. Первое знакомство с Юккером // Каталог выставки Г. Юккера. – М.: ЦДХ, 1988. – С. 45.

Репозиторий ВГУ

постановки «Опутывание» создавалась световой партитурой: «“Опутывание” начиналось также с визуального пролога, который, как это часто бывало у Мондзика, зримо воплощал образ, обозначенный единственным используемым художником вербальным понятием – названием спектакля, и, соответственно, выражавший как бы итоговую суть того, что должно было произойти далее. Первое, что видели зрители, – выхваченное светом из темноты лицо пятилетнего ребенка, белокурой девочки (дочери Мондзика). Она медленно шла по авансцене вдоль ажурно-кружевного занавеса, в верхнем правом углу которой билась красная птица»[74]. Таким образом, мы наблюдаем наличие цветового акцента в основной большой массе цвета.

Кроме театра художника, Л. Мондзик занимался художнического-театральными акциями и перформансами в сфере пластического авангарда. Это было продолжение его сценических поисков, в том числе и в цветовых партитурах.

Т. Кантор в середине 1970-х гг. использовал куклы в драматическом театре в единстве с реальными актерами. Это был знаменитый спектакль «Умерший класс», в котором каждый из персонажей-учеников существовал в двух ипостасях: ученик-ребенок в виде куклы и актер в роли ученика-взрослого. Палитра ограничивалась монохромией. Серые костюмы персонажей с масочными белыми лицами. Черный проем в задней стене: «Из черной глубины один за другим появлялись ученики. Теперь каждый со своей куклой – с самим собой в детстве»[75]. С этого проекта Т. Кантор создавал свой Театр Смерти. И вторым спектаклем-перформансом стал «Велополе, Велополе» 1980-го г., третьим – «Пусть сгинут артисты» 1985-го г., четвертым – «Я сюда уже никогда не вернусь» 1988-го г., пятым – «Сегодня мой день рождения» 1991-го г., в которых торжествовала та же ахроматическая цветовая система.

Монохромии стали знаковой системой и для Е. Гротовского, однако главной цветовой составляющей здесь оказался цвет человеческого тела – вариации охры. Если для Т. Кантора главным являлись биообъекты (симбиоз актера и куклы), то у Е. Гротовского это была совокупность человеческих тел как некая общая биомасса. И для одного и для другого важной стала особенная визуальность экзистенции (существования) как ритуальность жизни. В перформансах Е. Гротовского изучались и анализировались возможности актера, физические и психические. Этими задачами и диктовалась цветовая гамма.

---

[74] Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. – М.: УРСС, 2001. – С. 127.

[75] Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Мастера. – М.: УРСС, 2006. – С. 31.

Репозиторий ВГУ

В 1970-е годы в советском театре происходит резкий перелом в визуальном решении спектакля. Появляется концепция единой пластической среды Э. Кочергина и его последователей М. Китаева, Д. Лидера и др. Суть проекта заключалась в создании пространства, которое в процессе спектакля не менялось, однако раскрывало в этом процессе заложенные в нем смыслы. И, как правило, в этом огромную роль играл именно свет.

Минималистские конструкции Г. Юккера можно соотнести со сценическими решениями Д. Боровского. Пытаясь определить формулу Боровского, Алла Михайлова подчеркивает: «Предельная простота немногочисленных элементов, каждая новая комбинация которых служит наращиванию смыслов, развертыванию замысла. <…> Конструктивная ясность, композиционная завершенность в каждом сочетании элементов»[76]. Конструкция из ряда стульев во «Владимире Высоцком», плетеный занавес в «Гамлете», плоскости бортов грузовика в «А зори здесь тихие…», черные колонны с белой побелкой в «Вишневом саде» и т.д. Главное, что имеет значение для Д. Боровского, это – вещь на сцене. Она равна актеру, также перевоплощается, имеет двойное и тройное дно. А. Михайлова отмечает: «Пространство. Ритм. Объемы. Конструкции. Нагрузки. Фактуры. На этом языке он передает зрителю свое послание. Азбуку языка воспринял от конструктивистов, с которыми не совпал по времени, но работы которых превосходно знает и нежно любит»[77]. Исходя из подобной конструктивной системы ясно, что художник является приверженцем предметного цвета и его палитра предельно скупа и предметна. Единственным средством изменения визуального облика зрелища предстает свет, сценограф активно пользуется разнонаправленным светом и световыми занавесами.

Световая партитура является принципиальной в спектаклях московского театра «ЧерноеНЕБОбелое», созданного в 1988 г. Спектакли «Татьянин день» 1988-го г., «Звезда по имени Полынь» 1989 г., «Инфанта» 1991-го г., «Деление на тело и тепло» 1992 г., «Здесь был СССР» 1993-го г., «Игрушки Бертрана» 1994-го г. воспроизводят нечто похожее на зазеркалье. Небольшие по времени постановки были показаны театром на вечере, организованном А. Лиепой в честь юбилея отца, знаменитого танцовщика Мариса Лиепы, под общим названием «Музей Оскара Шлеммера», что симптоматично. Танцевальная математика немецкого реформатора сцены воплотилась в произведениях московского театра во всей полноте трансформации формы и цвета. Свивающиеся трубы, космические горизонты, превращения форм – все это было чистой геометрией в сценическом развоплощенном пространстве. Завораживающий ритм движения форм в черном

[76] Михайлова А., Кречетова Р. Формула Боровского. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2001. – С. 7–8.
[77] Там же. – С. 33.

Репозиторий ВГУ

пространстве, просвечивающем разноцветьем световых лучей. Цвет-свет подчеркивает формы и одновременно устремляет их к потере формы. Это – одно из немногочисленных проявлений чистого модернизма на сцене в последней четверти XX века. В отличие от углубленного психологизма советского театра этого периода. И в отличие от постмодернистского европейского театра этого же периода.

Выводы:

1. В модернистском театре начала XX века происходит открытие самоценности сценического пространства, его самостоятельности в создании нового сценического языка. Важнейшую роль в данном самоопределении сыграло отношение к цвету в искусстве театра. Выразительные возможности цвета становятся важнейшим фактором построения новой художественной реальности. Цвет получает свое обоснование в качестве важнейшей категории формы, обладающей независимостью. Пространственное, пластическое и цветовое единство определяет процессы формообразования.

2. Так, в процессах формообразования цветовые решения согласуются с пространственным построением спектакля. Этот прием сценической композиции первыми предложили Г.Э. Крэг, А. Аппиа, П. Фор. Первыми они отменили росписной задник, традиционный для начала XX века и создали новую архитектуру сцены с вариациями света.

Подобные эксперименты происходили в первой четверти века в Баухаузе, у О. Шлеммера, В. Кандинского и др. В. Кандинский конструировал композицию сцены в соответствии со своими поисками в живописи. Способом согласования в его сценических решениях стало уравновешивание больших и малых масс цвета с материальными объектами на планшете. Семантика цвета в его театре выявляла сложные эмоциональные состояния в абстрактной форме.

3. В российском театре наиболее близкими идеям европейских реформаторов оказались концепции А. Таирова, мизансценирование которого представляло собой создание пластических образов. В его спектаклях пластика и цвет были наиболее важными элементами визуального облика постановки. В театре А. Таирова работали выдающиеся художники-авангардисты начала XX в. Главной задачей А. Экстер было цветовое обозначение скульптурности формы актера на сцене, архитектуры декораций и передача ритма стихотворной драмы. Цветопространственная концепция А. Экстер подчинялась логике сценического кубизма с его условностью и декоративностью. В то время как для художника А. Веснина применение контрастных цветов сочеталось со столкновением вертикалей и горизонталей монолитных форм декораций. Декоративную легкость внес в сценографию Камерного

Репозиторий ВГУ

театра художник Г. Якулов, который поражал красочностью и живостью колорита. Главным для него оказалась концентрация цветовой палитры в костюмной сюите, которая производила впечатление оркестра. И только у конструктивистов В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого спектакль основывался исключительно на создании архитектурно-вещественного дизайна среды, в котором цвет имел подчиненное значение.

В театре В. Мейерхольда художник Л. Попова использовала цвет в качестве выделения объекта из череды подобных сценических объектов. В своей знаменитой сценической установке к «Великодушному рогоносцу» она употребила красный–белый–черный, соединив их в единую четкую конструктивную колористическую систему. Художник В. Степанова решала задачи унификации сценической среды с помощью цветовых пятен. Некоторые костюмы к спектаклю «Смерть Тарелкина» были позднее ею использованы в моделях спортивной одежды, задачами которых были легкость форм, экономичность материалов и – главное – чистота цветов. Здесь впервые появляются концепции сценического дизайна в чистом виде. Подобную работу продолжил в театре В. Мейерхольда и А. Родченко, конструктор и дизайнер.

Впервые в театральном искусстве цвет становится главным качеством сценографии спектакля у К. Коровина. Живопись отображала главную тему постановки и развивалась параллельно музыкальным темам произведения. Цвет поглощал предметные формы и концентрировал эмоциональный накал спектакля. А. Бенуа предложил другой способ воздействия цвета и согласования его с постановкой: он использовал постоянный росписной занавес и портал, которые соответствовали объектам на сценическом планшете, в результате чего возникало впечатление оживающих картин. Проект М. Добужинского представлял собой сценографию иного свойства. Здесь появилась система сукон, которые из фона превращались в сценические объемы благодаря цветовым пятнам. Л. Бакст в тот же период совершил настоящий переворот для значения костюмной партитуры постановки: его костюмы сделались отдельными персонажами, несущими собственный смысл, часто отдельный от смысла самого персонажа. Костюм рассматривался художником только как часть колористической системы сценического произведения.

Художники-авангардисты 1910–1920-х гг. предложили собственные театральные концепции, в которых сценография становилась не просто самостоятельным, но – главное – ведущим структурным элементом сценического произведения. И именно цвет в этих проектах представал основным структурообразующим элементом. В поста-

Репозиторий ВГУ

новках М. Ларионова и Н. Гончаровой, К. Малевича пластика и ритм цвета стали сюжетом и смыслом постановок.

4. В театральных произведениях первых двух сезонов БДТ-2 (Витебск) использовался модернистский постановочный метод. Цветовые гаммы спектаклей представляли собой один из структурных элементов, позволяющий наглядно усвоить конфликт противостоящих сил в драматическом действии.

5. Во второй половине XX века наблюдается концепция ризомы в театральном искусстве. Европейские поиски связаны с постмодернистским сценическим проектом, и чаще всего цветовые решения тяготеют к ахроматическим колоритам. Постановки советского театра этого времени сопрягаются с глубокими психологическими разработками, что предполагает использование предметного цвета. Редкие спектакли продолжают традицию модернизма, где цвет имеет самостоятельную или даже ведущую партию в создании сценического произведения.

Репозиторий ВГУ

ГЛАВА 3
ГАРМОНИЯ ЦВЕТА И СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В СПЕКТАКЛЯХ ВЕДУЩИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПОСТАНОВЩИКОВ

Конкретные аналогии сценографического искусства (европейского, российского и отечественного) начала XX века с процессами, поисками и результатами в белорусской сценографии последней четверти этого столетия позволительны, прежде всего, исходя из того, что оба исследуемых контента обнаруживают единую сущность: оба предмета анализа представляют собой модернистские произведения.

Модернистский хронотоп (пространство–время) возникает в начале XX века с появлением режиссерских сценических систем, спровоцированным резкой переменой художественной парадигмы во всей культуре. Сюжет драматургического источника, акцентированный в классическом сценическом произведении, уступает место пластическому воплощению, композиционному построению – всему сценическому языку, который становится главным смыслом спектакля. Происходит свободное манипулирование фрагментами пространства, которое осмысляется уже не просто и не столько как сценический планшет, а в качестве взаимосвязи сценических объектов. Появляются новые технологии структурирования театрального произведения, такие, как монтаж, коллаж и пр. Спектакль подчиняется определенному ритму, аналогичному поэтическому слогу.

В данной главе рассматриваются системы художественного мышления ведущих отечественных постановщиков – сценографов в содружестве с режиссерами – в спектаклях, наиболее целостно и рельефно проявившихся в поле модернистского театра. Анализируемые сценические произведения являются наиболее значимыми в истории белорусского театра в последней четверти XX века, радикально изменившими эстетическое пространство и ставшими истинно программными спектаклями и для отечественного театра, и для каждого из создателей.

Общая картина художественной ситуации с сегментами-секторами (творческими проектами постановщиков) требует своей идентификации. По аналогии с отдельной живописной композицией (а тема монографии позволяет подобную аналогию) каждое «цветовое пятно» в ней воспринимается не «только как цвет конкретного изображенного объекта, но всякое цветовое пятно еще рассматривается во взаимосвязи, в сочетании с окружающими его соседними цветовыми пятнами»[78].

[78] Визер В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве. – СПб.: Питер, 2006. – С. 7.

Репозиторий ВГУ

Формула структуры музыкального произведения созвучна закономерности построения произведения изобразительного искусства, а мы рассматриваем совокупность сценографических решений как некую единую картину, единое целостное произведение. Выявление особенностей творческих манер белорусских сценографов в последней четверти XX века помогает уяснить наглядное проявление формулы: Т – С – Д – Т (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника), которая дает возможность опереться на основные, главные созвучия и цветовые пятна[79]. Тоника служит обострению цветовой кульминации, являясь фоном, характеристикой настроения картины. Субдоминанта предвосхищает кульминацию. Доминанта – это доминирующее, главное цветовое пятно, смысловая вершина картины. И, наконец, разрешение напряженности несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.

Формула-схема кладется в основу классификации сценографических проектов белорусских постановщиков, позволяет систематизировать выявленные в результате анализа особенности и специфику колористических систем. Кроме того, формула дает возможность определить распределение этих колористических систем в эстетическом пространстве белорусского театра, понять организацию этого общего пространства как целостность, когда отдельные и, на первый взгляд, разрозненные художественные предложения предстают не как случайные и обособленные явления, а как взаимосвязанность всех сегментов по их внутреннему смыслу.

К данной формуле с ее четырьмя составляющими мы добавляем еще одну, начальную – в качестве экспозиции.

3.1 Реконструкция спектакля «Несцерка» как проявление обрядово-ритуального цветового комплекса национального искусства

Спектакль *«Несцерка»* БДТ-2 представляет собой сочетание и согласование сценических режиссерских структур и символики белорусской народной культуры. Именно поэтому обнаружение глубинных мировоззренческих соответствий в рамках одного театрального произведения, обнаружение закономерностей существования спектакля «Несцерка» как эстетико-философской модели национального самосознания выражено в том числе и через цветовые соотношения.

Спектакль «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа претерпел несколько восста-

[79] Визер В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве. – СПб.: Питер, 2006. – С. 77.

Репозиторий ВГУ

новлений и частичных реконструкций на протяжении 70 лет сценического существования, был капитально обновлен и премьерно представлен на открытии юбилейного для театра (80 лет) сезона 8 октября 2006 г. Этот театральный эпизод уже выходит за границы исследуемого периода, но мы включили его в монографию по причине того, что в течение последней четверти XX века в Коласовском театре неоднократно производились реконструкции постановки «Несцерка», и последняя стала неким итогом, обобщением и наиболее плодотворной версией. В полной мере это касается цветовой партитуры спектакля-реконструкции.

Такая полная реконструкция является принципиально важной для современной культуры как реальная возможность сомкнуть связь времен и пространств не только в истории Коласовского театра, не только в белорусском театральном искусстве, но и во взаимодействии уровней профессиональной и народной культуры. Спектакль «Несцерка» представляется как наиболее чувственный визуальный способ современного приобщения к истокам национальной культуры с ее архитектоникой, семантикой и структурой ритуалов и обрядов, символикой рушников и нарядов, вербальными кодами, восприятия мира и космоса, а также к мифопоэтической картине мира.

Немногие театры имеют в своем репертуаре такой долговечный спектакль, как «Несцерка» у коласовцев. Премьера произведения состоялась 18 мая 1941 года. Режиссером-постановщиком был заслуженный деятель искусств БССР Наум Лойтер, ученик В. Мейерхольда, художником-постановщиком – Липа Кроль, композитор спектакля – заслуженный деятель искусств БССР Исаак Любан. Режиссер обновления – заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник обновления – Петр Анащенко, художники по костюмам – П. Анащенко и Нина Бобрович, композитор обновления – Александр Криштафович, балетмейстер – Николай Подоляк.

В спектакле «Несцерка» у коласовцев пространство – это ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская площадь. Это – открытое пространство и космос человеческого бытия, микромир человеческих отношений и связей в соотнесенности с координатами космического большого мира. В «Несцерке» главное – скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса. Все места действия, при всем их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, деревянные арки, расположенные по кулисам.

В реальном сценическом пространстве спектакля разворачивается время в виде событий, фактов, реалий сюжета. Внутри этого внешнего, реального времени находится время «поэтического» повто-

Репозиторий ВГУ

рения, возращения, авантюрное время Несцерки, неизменно и неразвиваемости чувств главных персонажей, отсутствие динамики во всех образах спектакля. События сюжета спектакля находятся вне исторического, бытового, биографического рядов. В таком времени ничего не меняется, это, скорее, вневременное явление. Сцепка эпизодов *случайная*: Несцерка мог оказаться участником совершенно иных событий. Но в любом случае он меняет логический ход событий, ему принадлежит инициатива их устроения, он – дирижер не просто пьесы, а спектакля. Именно дирижер, т.е. режиссура распорядка событий принадлежит не ему, а обряду.

События спектакля сосредоточены в трех днях мая, во время цветения яблонь. Число три имеет свою семантику в белорусской народной культуре. Это – день похорон, когда душа следом за телом оставляет дом; день осенних Дзядов (третья суббота после Покрова), день, когда повитуха уходила домой после родов; три дня из дома, где появился новорожденный, ничего нельзя было выносить; три дня длится свадьба. Три – один из магических знаков, воздействующих на жизнь человека, один из символов космической связи человека и вселенной. Спектакль идет три часа, имеет три акта.

Метафизическое пространство спектакля «Несцерка» осуществлено благодаря визуализации конкретной пространственно-пластической структуры. Одной из основных характеристик партитур, составляющих данную структуру, является цветовая партитура. Как и в народной культуре, осуществляется она в определенном цветовом ритме, отражающем в определенной художественной форме метафизику национального мышления. В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует цветовую палитру ритуально-обрядовых белорусских комплексов со сценографически-костюмным построением, визуализируя соотнесенность двух метафизик.

В этом спектакле суперзанавес символизирует свадебный рушник. По его нижнему краю горизонтально располагается полоса орнамента, с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходимо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет, без добавления черного. Это связано с белорусской свадебной обрядностью. Во время венчания в храме молодые стояли рядом на белой части красно-бело-красного рушника. Первая красная часть рушника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть рушника. Это символизирует то, что у молодоженов все впереди и повествование только начинается.

Репозиторий ВГУ

Необходимо отметить, что ромб – это поставленный на один угол квадрат (одна из главных архетипических фигур). Квадрат является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строгое ограничение и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая архетип Божественного Младенца. В нашем случае ромб как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию. Обычно квадрату соответствует красный цвет, тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата.

Однако на суперзанавесе существует и ромб с белой точкой внутри. В таком сочетании белое пространство является выражением Вселенной, а красный ромб – это материальный мир, окружающая среда, а белая точка – сам человек в этом пространстве. «Древний символизм точки как предельно сжатой энергии чрезвычайно близок к современным физическим и астрономическим теориям о происхождении Вселенной»[80].

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных рушников. Основным геометрическим элементом их орнамента является линия. Это – простейший способ ограничения и упорядочения пространства, которое человек отвоевывает у природы, или той поверхности, которую создает он сам. Необходимо отметить, что линейный орнамент (характерный, например, для рушников Западного Полесья) не имеет внутренней структурированности. Линии воздействуют только магией красного цвета и их ритмичной организацией. Ритм становится в таком случае мощнейшим акцентом.

Задние занавесы – задники выполнены как имитация вышивки крестом. Необходимо отметить, что такой способ вышивания в традиции народной культуры был распространен в основном при оформлении одежды. Отличительной чертой этого способа является то, что при вышивке крестом не завязываются узелки, а кончик нитки всегда выводится наружу. Также способ вышивания крестом характерен и для сюжетной вышивки. На задниках спектакля «Несцерка» используется четыре сюжета – «Опушка», «Панский двор», «Лесная река», «Цветущая яблоня».

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – сине-зеленая гамма. Необходимо отметить, что синий и зеленый цвета наравне с красным, белым и черным используются только в рушниках Поозерья. Зеленый – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зеленый занимает особое, уникальное место в спектре солнечного света: он находится как раз посередине между

[80] Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – С. 373.

Репозиторий ВГУ

возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными. Не зря «Опушка» и «Лесная река» как бы разграничивают напряженные («Панский двор») и активные («Цветущая яблоня») сцены. Необходимо отметить, что, например, в христианской культуре главное символическое значение зеленого – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет также символизирует юность и цветение. Синий же цвет – цвет неба, водных глубин, темных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется желтый цвет. Любопытно, что этот цвет складывается оптически из красного и зеленого. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что о зеленом. Желтый, так же, как и красный, сопровождает все живое. Это – мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет. Желтым бывает и пламя, и земля. Однако не зря этот цвет введен в сюжет «Панский двор», так как самое ценимое людьми вещество – золото – также окрашено желтым. Однако в христианской культуре желтый становится цветом измены, продажности, вероломства и греха. Это вполне объяснимо, так как в этой сцене видно противопоставление шляхты и крестьянства. Сцены диспута и суда являются кульминацией в спектакле, поэтому желтый может восприниматься как цвет нервного напряжения и отчаяния.

Эпизод «Цветущей яблони» в сцене свадьбы отсылает нас уже не к вышивке крестом, а к не менее интересному способу оформления предметов народного повседневного быта – аппликации. Аппликация – способ создания декора нашиванием или наклеиванием на основу (ткань, бумагу, доску, кожу) кусочков материала другого цвета или фактуры. Колорит этого эпизода символизирует нежность, юность, цветение и оптимизм. Хотя и здесь цвет подчинен форме. Яблоня выглядит объемной, а за ее ветвями мы видим пространство. У главной героини Насти начинается новый этап в жизни, поэтому открытость, воздушность, глубина характеризуют этот переход полнее и лучше, чем сам цвет.

На одном из рушников, используемых в спектакле в качестве реквизита (эпизод «Ярмарки»), за основу орнамента взята линия черного цвета, на которой располагаются ромбы красного и черного цвета. Черный в народной культуре почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий. В данном случае красные ромбы символизируют важные жизненные события, однако сознание того, что люди смертны (линия черного цвета), как бы огибает их. Черные ромбы по размеру меньше, чем красные. Этот ритм символизирует чередование подъемов и спадов в человеческой жизни. В центре черного ромба расположена красная точка. Это говорит о том, что в любом печальном событии зачинается то новое, что затем разовьет-

Репозиторий ВГУ

ся в радостное событие. Мы видим подтверждение этому в том, что сверху и снизу от черных ромбов отходит по два красных луча: печальное порождает радостное, или «нет худа без добра».

В центре красных ромбов располагаются белые кресты. Крест является одной из главных архетипических геометрических фигур, он символизирует Мировое Древо и олицетворяет вариацию круга и квадрата. В белорусском национальном орнаменте крест представляет собой модель Древа Жизни (наиболее распространенного мотива в отечественном декоративно-прикладном искусстве). Белый цвет связан с акцентированием самого креста на красном фоне. Архетип белого выражает посвящение, праздник, жертвоприношения[81].

В рушниках спектакля «Несцерка» белые кресты оказываются наиболее важным композиционным и смысловым центром, так как здесь мы наблюдаем соотнесенность с белорусскими рушниками, которые имели, прежде всего, ритуальный смысл в качестве оберегов и использовались в магических целях. На них принимали новорожденных, их стлали под ноги молодым во время венчания, с их помощью опускали гроб в могилу. Во время засухи и войны или эпидемии женщины одной деревни ткали за день или ночь специальный «ручнік-абыдзённік», который вешали затем на придорожный крест.

Красные ромбы с двух сторон рушника увенчивают также и черные кресты. Они обрамлены красными лучами как частями восьмиконечной звезды (это – символ человека). Архаическое сознание выражает пространственные зависимости с помощью бинарных связей типа: восток–запад, правый–левый, верх–низ. Оно придает им выражение «черный – белый». Такая оппозиция не является абстракцией, а дает возможность человеку конкретно представить взаимоотношение элементов картины мира. У двоичности всегда есть скрытый третий элемент, и троичная классификация мира, как мы отмечали выше, в архаических культурах всегда связана с цветом. Однако в данном рушнике подчеркнуто противопоставление «черный – красный». Белое же представляется как неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. «Белое есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Никогда не кончаясь, белое, распространяясь, создает пространство, бесконечное пространство»[82]. Черный в этом рушнике – символ смерти и печали, а красный – символ жизни и радости.

Основой второго рушника в данном эпизоде также выступает линия. Главным элементом является *горизонтальная* линия. Ее пересекают семь вертикальных линий, на каждой из которых располагает-

[81] Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – С. 373.
[82] Там же. – С. 57.

Репозиторий ВГУ

ся по три черных ромба, обрамленных красным. Главным акцентом подобной композиции является ритм.

В композиции присутствуют три большие фигуры. Центром их является красный ромб. Сами по себе они представляют собой красные стилизованные восьмиконечные звезды. Концы их не острые, а закругленные. Если смотреть издалека, можно предположить, что это цветок с четырьмя лепестками. Однако на самом деле на каждом из лепестков по две белые линии, представленные в виде развилки. Восьмилучевая звезда, связанная с созиданием и плодородием, в белорусской национальной культуре, как мы отмечали выше, является символом человека. Необходимо отметить, что это также «еще одна из форм Вифлеемской звезды»[83].

В рушниках «Несцеркі» лучи звезды закруглены, что дает основание предположить, что человек еще не родился. Он представляет собой эмбрион или еще не раскрывшийся цветок. Тогда белые линии на лепестках прочерчивают его судьбу. Развилка, в виде которой представлены линии, символизирует неизвестность, выбор, сверхъестественные силы. Белый цвет символизирует судьбу.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом. Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смирение, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски. Это в полной мере раскрывает тяжелую жизнь белорусского крестьянства. Однако это внешняя сторона жизни. Под свиткой открывается белоснежная сорочка с ярким орнаментом.

Основой орнамента выступает красная, стилизованная под цветок восьмиконечная звезда. Цветок – это лаконичный символ природы, беспредельности ее совершенства. Цветок также символизирует весну и доброту. Ранее отмечалось, что закругленные концы восьмиконечной звезды символизируют неродившегося человека, однако этот элемент на сорочке дает основание предположить, что обладатель этой вещи человек непростой, выдающий за действительность неправдоподобные вещи. Несцерка – персонаж добрый и находчивый, однако серая свитка придает ему некоторую скрытность. Это связано с историей серого цвета. В древности, средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, недостойным уважаемого человека, цветом несчастья и посредственности. Но вот нам открывается орнамент, и мы понимаем, что все не так просто.

Этот человек четко следует своей судьбе, однако природный авантюризм не дает ему полностью влиться в толпу. Следующим эле-

[83] Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – С. 108.

Репозиторий ВГУ

ментом орнамента выступает черный ромб. Однако он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жестче. Это – каркас. Черные линии и перекрещивающие красные звезды-цветы символизируют испытания, трудные ситуации, в которые попадает главный герой спектакля. Испытания в нашей жизни также являются своего рода каркасом. В центре красных цветов-звезд находится белая точка. Точка в мистических представлениях – это центр и источник жизни. Точка – символ первичной созидательной энергии, которую иногда представляют настолько сконцентрированной, что отражать ее может лишь нечто нематериальное. Точка в орнаменте сорочки Несцерки говорит о предпосылках к творческому акту, созиданию, способности найти лазейку в любой безвыходной ситуации. В центре черного ромба находятся две маленькие перекрещенные линии. Они символизируют перекресток. Любопытно, что звезда и точка символизируют счастливую судьбу персонажа, а ромб и перекрестье – испытания, выпадающие на его долю. Но эти испытания обозначены лишь графически (каркасно), а основой орнамента все равно выступает счастливая звезда.

Костюм Насти состоит из полосатой юбки-андарака, сорочки с вышивкой, передника и жилетки. На рукавах сорочки вышивался орнамент двух видов один над другим: структурированный и неструктурированный. Структурированный орнамент представляет собой полосу с четко организованным внутри нее пространством при помощи красных линий, которые, пересекаясь, образуют ромбы. Внутри этих ромбов мы видим основу орнамента, которая также состоит из ромбов, но с более сложной структурой. Внутри них также перекрещиваются линии, образуя ромбы. Цвет – только красный. В искусстве мотивы переплетения символизируют единство и общность. Например, кельтское искусство в Ирландии особенно богато орнаментами в виде сложных переплетающихся линий. «Эти узоры выражают идею, что божественная энергия проявлялась в бесконечной космической вибрации, наиболее явно наблюдаемой в движении волн»[84].

Орнамент на рукавах сорочки Насти в «Несцерке» имеет линии прямые и напоминающие энергию солнечных лучей. Лучи, в свою очередь, символизируют оплодотворяющую силу, святость и духовную энергию. Ромб, помимо всего прочего, олицетворяет еще и сексуальную энергию. Красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна. Таким образом, в структурированном орнаменте передана основная мысль костюма. Орнамент передает красоту, жизненную энергию, юность девушки. Ей рано задумываться о смерти (отсутствие черного цвета) и о детях (отсутствие белых акцентов).

[84] Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – С. 272.

Репозиторий ВГУ

На переднике у героини также располагается неструктурированный орнамент, в котором легко читается ромб, однако нечеткий. Основой орнамента является фигура, которая образована из двух линий (перекресток). Три луча этой фигуры оперены с одной стороны красным, с другой – черным. Таким образом, перед нами трилистник, являющийся символом как чистоты, так и плодородия. Также в этом орнаменте мы можем увидеть и стрелы, которые представляют энергию, целенаправленный порядок и преодоление пространства. То, что в оперении, с одной стороны, представлен красный, а с другой – черный цвет, символизирует, что героине в жизни предстоит тяжелое испытание – свадьба с нелюбимым (черный цвет), но она надеется этого избежать (красный цвет).

Главным атрибутом свадебного костюма героини является венок – символ жизни, превосходства и святости. «Форма венка объединяет небесную символику круга (совершенство) и кольца (вечность, непрерывность, союз)»[85].

Сплетенный из цветов и листьев и надетый на голову венок – живая корона, предполагающая победу и жизненную силу. Венок невесты символизирует новые начинания, радость, плодовитость.

В костюме Мальвины на переднике присутствуют неструктурированный и структурированный орнаменты. Они во многом схожи. Структурированный орнамент ограничен с двух сторон линиями, которые представляют собой вязь из ромбов. Орнамент представляет собой ломаную линию с цветами, которые образуют ромбы. Эта линия символизирует Древо Жизни – высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. Также это символ развития, его ветви, представляющие разнообразие, отходят от ствола, что является символом единства. Древо Жизни также воплощение плодородной Матери-Земли. По этой причине деревья несут женский символизм.

Неструктурированный орнамент схож со структурированным, однако выполнен на основе черной ломаной линии. От нее отходят элементы: черный крест с красными кругами. Этот орнамент также представляет собой Древо Жизни, но в более тонком, уменьшенном варианте. Это символизирует то, что героиня – женщина замужняя и у нее есть дети.

На рукавах сорочки Мальвины представлен структурированный плотный по цвету орнамент. Основа орнамента – линия черного цвета в виде зигзага. Мальвина – женщина властная, энергичная, точно знающая, чего она хочет. Зигзаг же – основанный на молнии древний знак власти, плодородия, жары, энергии, борьбы. Также элементами

[85] Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – С. 36.

Репозиторий ВГУ

выступают восьмиконечные красные звезды с закругленными концами и маленькие красные линии с черными элементами. Такие линии могут символизировать колос, являющийся атрибутом многих божеств земли. Также он символизирует плодородие, возрождение, божественный дар жизни. Для женщины, являющейся хозяйкой в доме, нельзя придумать лучшего орнамента.

Еще один орнамент на сорочке Мальвины представлен красным цветом, по полю которого расходятся тонкие белые линии, образующие ромбы. Здесь эти фигуры, ввиду некоторых своих особенностей (продолжающиеся линии от углов), символизируют дом и семейный очаг. В этом орнаменте сделан акцент – центральный ромб выполнен черным цветом. Это похоже на некий отличительный знак, принадлежность к определенному роду, желание выделиться.

Для нашего исследования важнейшим является факт обрядово-ритуального мифологического цветового мышления в спектакле, взаимодействия форм, линий с гармонией красного–белого–черного.

Данная система выступает как экспозиция к классификации колористических систем в отечественном театре, где кульминацией мы полагаем подобную цветовую триаду как выражение модернистского мышления.

3.2 Сценический почерк творческих дуэтов Ю. Тур – Б. Луценко, Ю. Тур – В. Маслюк, В. Маслюк – М. Волохов. Подчинение цвета логике мизансценирования

Борис Луценко в Русском театре им. М. Горького создает значительные произведения с художником Юрием Туром – «Макбет» (1974) по трагедии В. Шекспира, «Трехгрошовая опера» (1976) по пьесе Б. Брехта, «Последние» (1976) по пьесе М. Горького, «Трагедия человека» (1979) по пьесе И. Мадача.

Сценический почерк Б.И. Луценко отчетливо виден в каждом его произведении. Его режиссерские приемы характеризуются остановками действия, использованием пауз и активным введением в них пантомимы, разрывами в пространстве спектакля. Хореографические эпизоды не были дополнительными выразительными средствами в арсенале режиссера, и их функция не сводилась к роли эстетического элемента. Постановщик с их помощью создавал иное, параллельное основному действие. В таком подходе видится развитие той постановочной идеи, что ранее опробовано в «Раскіданым гняздзе». Однако в спектакле Купаловского театра пантомима в нишах задней стены и происходящее на сценическом планшете имело вид двойной экспозиции, развертки пространства. А в «Макбете» в Русском драматическом театре им. М. Горького (1974) по трагедии В. Шекспира Борис

Репозиторий ВГУ

Луценко разрывал и пространство и время для того, чтобы показать параллельный мир. Изначально так было задано и самим драматургом в первом эпизоде пьесы с участием колдуний, предсказывающих Макбету его судьбу. А далее режиссер предполагает развитие этой темы, но в виде пантомимы. Колдовство, ведовство, прорицательство происходят в виде постоянного наблюдения за Макбетом и постоянного напоминания о его конце. Участники пантомимы подобны сну Макбета, они – память о первоначальном предсказании, они – и отражение его действий и его безысходность. Как в «Раскіданым гняздзе», так и в «Макбете», хореографические этюды были парафразом античного хора, главным свидетелем и рассказчиком трагедии.

Метки-остановки времени, звучащие как символы постепенного падения Макбета в бездну, – это моменты, когда Макбет опускает руки в чаши с водой перед каждым новым своим преступлением. Макбет (Р. Янковский) невероятно красив. В первом же эпизоде появившийся после боя, разгоряченный, с горящими глазами, с развивающимися длинными волосами, с обнаженным скульптурным торсом, Макбет срывается с авансцены в зрительный зал и, конечно, сразу же завоевывает сердца зрителей. Военачальник, победитель со звучным прозвищем «ковдорский тан». Преступления Макбета в подобном решении легко объясняются его заблуждениями. Поэтому параллельный событийный ряд необходим режиссеру еще и для разрушения иллюзии этого впечатления и зрительских симпатий Макбету.

Для решения мизансцен Б. Луценко выбирает строгий рисунок передвижений. Как правило, это диагонали и фиксации в точке их пересечения (центр сценического планшета) и в двух точках (у правого и левого краев портала). Острые углы, созданные диагоналями, поддерживались использованием осветительских лож как площадок для действия. А галереи на задней стене сцены (как дополнительные линии передвижения актеров) были отнюдь не дальним планом всей картины, а скорее, источником движения, его начальным моментом. Таким образом, возникало впечатление лучевого распространения направлений мизансцен от задника к авансцене.

Все это поддерживалось и расположением маски В. Шекспира в центре задника. Взгляд должен был двигаться от этой маски к чашам у правого и левого краев портала и возвращаться назад.

Цветовая партитура спектакля «Макбет» тяготела к монохромности. Погруженная в полумрак задняя стена создавала впечатление глубины, а более светлые акценты с помощью верхнего и бокового (из лож) света отграничивали части пространства в центре и на авансцене. Как правило, свет подчеркивал предметный цвет. Сценограф Юрий Николаевич Тур (в 1974–1989 гг. главный художник Русского драмтеатра им. М. Горького) использовал цветовую гамму средневекового

Репозиторий ВГУ

рыцарского походного лагеря и рыцарского замка. Колорит составлял единство небольшого количества оттенков коричневого, серого, оливково-зеленоватого. Близкие цветовые пятна предметов и костюмов поддерживают друг друга. Эффект мерцания создан рассеянным светом, а также холодноватыми голубыми бликами от воды в чашах. Торсы и тела персонажей в таком освещении приобретают переливы от теплых желтовато-бронзовых до более холодных розоватых.

Общий колорит спектакля, излюбленный Ю. Туром, это – цветовые предпочтения старых мастеров живописи. Если расположить цвета «Макбета» на цветовом круге, то они займут ограниченную область: визуальное изображение постановки создано в умбро-серой гамме с небольшими отступлениями в сторону малонасыщенных голубых и розовых.

Как отмечает теоретик цвета в искусстве Н. Волков, «появление “гаммы” как системы родственных цветов несомненно связано с тем цветовым единством, которое порождает всякая среда <…>»[86]. Среда, которую создавал на сцене Ю. Тур, представляла собой иллюзию открытого и в то же время замкнутого пространства. Художник не использовал единой установки, но для действия открывались поле, окраина леса, огромная спальня, лестничные переходы, галереи. Это были реальные места действия, хоть и обобщенные. Маска В. Шекспира не только замыкала рамки пространства, но и делала его игровым. Судьба играет персонажами, как они играют судьбами друг друга.

Закрытость среды, ее замкнутость на себе доказывает и сама цветовая гамма. Такая среда гасит все резкое и сближает все разорванное по цвету. У Ю. Тура в «Макбете» не было скачкообразных световых контрастов, и ничто не вырывалось по тону и цвету. Подобное сознательное обеднение гаммы было необходимо для усугубления драматизма актерского действия.

Как это происходило и в спектакле «Трагедия человека» по пьесе И. Мадача (1979), цветовая гамма которого соотносилась с колоритом «Макбета».

В «Трагедии человека» Ю. Тур начинает спектакль с цветовой экспозиции в золотисто-умбровых оттенках единой сценической установки, обнаженных торсов и костюмов. В перекрестных световых лучах и в пульсирующем свете происходит действие по созданию земли и человека. Полуобнаженный гончар Господь в широком и длинном кожаном переднике и в окружении подмастерьев ворожит в центре сцены над устроением вселенной и земли. Цвет терракоты насыщает всю картину в портале теплыми оттенками, а световая партитура раскалывает всю эту гамму холодным блеском вспышек лучей-

[86] Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 184.

Репозиторий ВГУ

молний. Свет создает яркий контрапункт локальных пятен коричневого и острых линий голубовато-белого. Смысл цветового противостояния раскрывается в тяжести трудов Всевышнего, схожей с тяготами земных тружеников, и в мощи вселенской энергии, подобной космическому взрыву. Сильный свет во время вспышек уничтожает цвет на сцене, придавая всему эпизоду звучание катастрофы.

Колористическое решение спектакля выявляет результат и последствия этого первого эпизода. Основой цветового развивающегося потока остается интенсивный коричневый, внутри массы которого возникают локальные области голубоватого, розово-желтого с фиолетовым свечением. Главные персонажи спектакля Адам и Ева совершают путешествие во времени, реинкарнируясь в разных эпохах и переживая бесконечную череду трагедий. Это – своеобразное путешествие, оно устроено дьяволом и, на самом деле, столь же реально, сколь и виртуально. Скорее всего, это – сон истории человечества, показанный Адаму. Но испытываемые героями чувства серьезны и реальны. И сценограф подчеркивает суть происходящего, превращая все, что окружает Адама, в хроматический оттенок тьмы. Цвета исторических костюмов и деталей архитектуры не акцентируются, они как будто стремятся исчезнуть в полутьме, раствориться, подобно миражам.

Семантика такого цветового решения исходит из понимания колорита первого эпизода: для Ю. Тура важно показать, как постепенно замедляется и убывает первоначальный импульс творения, как божественная энергия сходит на нет. Так визуальный образ поддерживает и раскрывает трагизм драматического материала и смысл режиссерского замысла.

В спектакле остается чрезвычайно важной неизменность божественного присутствия. Его белый цвет локальным пятном время от времени возникает, напоминая о наличии божественного начала и его мощи. Она иссякает только в самой человеческой истории, а во вселенской вечности сияет во всей полноте. В верхних и нижних боковых осветительских ложах режиссер поместил группы поющих ангелов, а сценограф осветил их белые одежды ярким светом. Эпизоды ангельских песнопений возникали в спектакле неожиданно, вставками, останавливая действие и разрывая последовательность событий. Ангелы словно возвращали время вспять, к начальному эпизоду, они как будто пытались вернуть божественную энергию угасающему человеческому бытию. Сильный белый рефлекс одеяний ангелов и светового потока на них объединяет и подчеркивает использование локального белого в других эпизодах спектакля. Развитие белого рефлекса получает свое завершение – трагическое и лирическое одновременно – в финале постановки, когда Адам пробуждается от страшного сна и решает прервать всю историю, которая еще и не начиналась на самом деле, но проснувшаяся Ева признается ему, что ждет ребенка. В этот момент мягкий, но настойчивый белый заливает сверху

Репозиторий ВГУ

всю фигуру женщины и сквозь прозрачную белую ткань все ее тело. Таким образом, белый цвет в спектакле имеет свою партитуру, эволюционируя во времени, а также пульсирует в определенных точках сценического пространства. Начинается его трансформация большим круглым пятном в центре сцены с идущими к нему лучами света. Пятно располагается на планшете, а лучи идут к нему с боковых лож по вертикальным диагоналям, рассекая раму портала. В процессе спектакля белый локализируется пятнами слева и справа по бокам портала. В первом эпизоде лучи света исходили из этих точек, а затем эти точки материализовались в белый тела. Так, движение белого определяется направлением от лож к центру и обратно к ложам. И наконец, в финале вертикальный луч освещает фигуру Евы в центре, и белый цвет снова возвращается в этот центр.

В «Макбете» белый был связан только с центром сценического планшета (ложе в спальне замка, белое платье леди Макбет в сцене сумасшествия) и был ограничен функцией цветового рефлекса. В «Трагедии человека» белый, оставаясь рефлексом в целостной колористической гамме, приобретал уже значение смыслообразующего элемента.

«Трехгрошовая опера» по пьесе Б. Брехта (1976) решалась в ином цветовом звучании. Это были столкновения разных цветовых пятен: розовато-лиловые, бирюзовые, синие, с красными вставками создавали в рассеянном свете пеструю картину игры, эпатажа, цирковой легкости. Общее впечатление показной нарядности соответствовало брехтовской драматургии.

Равно, как и общая палитра спектакля «Последние» (1976) соотносилась с драматургией М. Горького: «Художник поместил семью Коломийцевых в круглую кружевную ротонду – это гостиная. Все в ней изысканно просто, как было, наверное, когда-то в проданной усадьбе. Полицейские мундиры Ивана, Александра, леща и Якорева – грубые пятна на палевом фоне. Зеленый цвет здесь – цвет мертвечины и бесплодия, цвет “последних”. По стенам стоят фикус, пальма и лимоны – вечнозеленые эти растения редко цветут и плодоносят в домашних условиях. Наверху, над галереей, где-то там под крышей, кружево повисает обрывками – то ли паутина, то ли летучие мыши, в темноте не разглядеть. Узкие боковые коридоры, с входами и выходами неизвестно куда и неизвестно откуда. В единственной светлой комнате никто не живет, сюда приходят браниться и выплакаться. Герои мечутся по кругу <…>»[87].

Юрий Тур следовал за режиссурой Б. Луценко. Он искал выразительные возможности сценографических решений и цвета, создавал в сценическом произведении соответствующие типы цветового строя и исповедуя определенные колористические ценности, проистекаю-

[87] Седых М. История и человек // Правда. – 1977. – 22 мая. – С. 6.

Репозиторий ВГУ

щие из смыслов режиссерского замысла. Его сценографические модели были составным элементом общей художественной целостности и подчинялись ей. Гармония и выразительность колоритов работ Ю. Тура неотрывна от смысла режиссерских мизансцен. Классические диагонали, направления световых лучей, цветовые пятна, композиционные центры на пересечениях цветовых масс и пятне всегда отчетливы в творчестве Ю. Тура. Для него характерно единство в передаче психологического смысла цветовых сочетаний, но не работа в системе реалистического колоризма. Цвет был связан и подчинен среде.

Подобные выводы подтверждаются работами других сценографов по оформлению спектаклей Б. Луценко.

Так, в постановке «Христос и Антихрист» (1991) по роману Д. Мережковского «Петр и Алексей» художник Зиновий Марголин следовал в русле традиции Юрия Тура. Например, такую деталь подмечает Т. Котович: «Так, в “Макбете” постоянно возникает эпизод, когда Макбет опускает руки в чаши с водой перед каждым новым преступлением. В “Христе и Антихристе” постоянно поднимаются и опускаются купола. Режиссер постоянно использует заднюю галерею, что дает его спектаклям движение по вертикали. Колорит его постановок символизирует дистанцию зала и сцены»[88].

Когда в первый раз появляется Ларион Дакукин (В. Гудинович), он раздавливает яйцо, а оно красным остается на руке – момент-знак убийства жизни. Второй раз оно оставит черный цвет на руке – символ проклятья, мрака, зла. Это – не метафора, а четкий знак намерения и действия. Лариона убьют, он будет лежать на зеркале так, как через некоторое время здесь же будет лежать мертвый Алексей. Цвет спектакля: Свечи. Освещенный полумрак, рассеянный в центре, второй ярус сцены не освещается, лиц не видно. Тусклость времени, ветхость ушедшего. В поле света – только царевич. Другие входят и выходят из этого круга. Мрачная старина. Клетка. Тюрьма. Цвет и свет – функционально образны.

А также в новой редакции спектакля «Раскіданае гняздо» (1997) в сценографии В. Чернышева и А. Вдовиченко заметно развитие идей, заложенных в сценографических решениях Ю. Тура.

А. Соболевский отмечал разность подходов Б. Луценко в двух постановках «Раскіданага гнязда»: «в первой постановке <…> открыл поэтический пласт пьесы (до того ее играли в жизненно-бытовой манере), а теперь возник пласт музыкальный, что ранее показалось бы неслыханным режиссерским своеволием. В остро напряженных

[88] Котович Т. Эксперимент в современной режиссуре // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. установ культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 81–93. – С. 85.

Репозиторий ВГУ

и смыслово важных сценах собственно драматическое действие останавливается, герои словно застывают, а подмостки заполняет и властвует на них танцевально-вокальная группа “Этнос”. Исполняются музыкальные, вокальные, пластико-хореографические номера. Это повторяется довольно часто, показывается в одном художественном решении, как рефрен в стихотворении или песне. Но эмоциональное восприятие спектакля от этого обстоятельства не спадает, скорей, усиливается, как и от литературно-поэтического рефрена <…>. На подмостках, может, чуть перегруженных бытовыми вещами, нет хаты Зябликов в литературном смысле слова. Есть только ее остатки, так сказать, скелет, который, когда дворовые люди должны содрать крышу, в каком-то страшном ритме качается»[89] (перевод наш. – *А.М.*). Колористическая партитура спектакля скромная, приглушенная. Охристо-умбровая гамма соотносится с объектами крестьянского быта.

Вместе с тем, работая с В. Маслюком, Юрий Тур предлагал иные сценические модели, целиком подчиненные принципиально другим, нежели у Б. Луценко, режиссерским предложениям.

В Русском театре им. М. Горького спектакли «Знак беды» (1985) по повести В. Быкова и «Бабье царство» (1984) по повести Ю. Нагибина оформлены с использованием предметного цвета при рассеянном освещении в соответствии с реалистической трактовкой произведения. И освещение в спектакле – лучи, направленные на главных персонажей, – является элементом психологического раскрытия сути, к примеру, быковского экзистенциализма в «Знаке беды». В «Гамлете» (1984) по трагедии В. Шекспира Юрий Тур предложил модернистскую модель визуального образа. Цвет спектакля – серебристые, золотистые, белые, серые пятна костюмов персонажей в большой черной массе сценического пространства. Мелькание и остановки локальных цветовых интервалов холодных оттенков были объединены общей гармонией ахроматической гаммы, что создавало благородство облика постановки. Рефлексы золотистого контрастировали с общей гаммой и усиливали смысл трагических событий на сцене. П. Карнач подчеркивал: «По замыслу постановщиков спектакля “Гамлет” весь мир – кладбище. Поэтому все события разворачиваются среди руин на каком-то погосте. Как будто из-под земли вырастают огромных размеров руки, ноги, уши как памятники чудовищам. Среди этого хаоса блуждает Гамлет со своим вопросом “быть или не быть”, ходят, страдают и любят люди. Глубину постижения волнующих событий прошлой войны продемонстрировал художник Ю. Тур в спектакле “Знак беды” по повести В. Быкова. В этом произведении ассоциативно связаны два исторических эпизода – годы коллективизации

[89] Сабалеўскі А. У люстэрку класікі // Тэатральная творчасць. – 1998. – № 1. – С. 29–31.

Репозиторий ВГУ

и очень драматический период жизни в оккупации. <…> В описании реальной среды спектакля художник отталкивался от самих событий <…>. В оформлении стоит отметить оригинальную находку художника – это использование настоящих вещей. Ю. Тур построил на сцене настоящий колодец-журавль, ворота, часть хаты с кое-какой мебелью. В этом есть чрезвычайно важная смысловая нагрузка. Потому что события спектакля реальные, конкретные и происходят вот здесь, на этом дворе, также реальном. В работе над постановкой Ю. Тур и режиссер В. Маслюк были единомышленниками и соратниками, т.к. находка одного становилась находкой другого. Так случилось с белыми рушниками на дереве, что предложил Ю. Тур как память народа о погибших. И, когда ополоумевший полицай бросает Петрака в колодец, Степанида, рыдая, завязывает на журавль свой платок. Так находка художника была поддержана режиссером»[90] (перевод наш. – *А.М.*).

Р. Бузук вторил П. Карначу: «В сценографии спектакля главное место занимает древо жизни – высокое, ветвистое… И рушник. Рушник – символ, рушник – реликвия, рушник – память, остающаяся на древе жизни, когда жизнь уже оставила человека. Длинной дорожкой-рушником венчают Петрака и Степаниду в начале их жизни, этим же рушником обвязывают их и в день смерти. В стилистике спектакля есть место и реальным, бытовым вещам: корзинка с картошкой, ведро с молоком, лопата, которой копают настоящую землю. Но рядом с ними органично существуют и атрибуты символичного театра, как, например, тюлевый задник, опускающийся при наплывах воспоминаний Степаниды»[91] (перевод наш. – *А.М.*).

Режиссерские решения Валерия Маслюка представляют собой близость к формам классического хронотопа, так как он не проводил экспериментов с художественным временем и художественным пространством. Как правило, в его постановках не нарушалась причинно-следственная связь явлений и события в спектакле происходили последовательно. Сюжетный ряд не прерывался, и построение произведения следовало классической схеме: от завязки к кульминации и развязке. Однако спектакли В. Маслюка 1980-х гг. в Могилевском областном драматическом театре и в Русском театре им. М. Горького отличались яркой сценической выразительностью, глубоким проникновением в суть драматического конфликта и броской формой подачи материала. Работа художника в его постановках отличалась тем, что она подчеркивала форму, делала более выразительными детали и всегда следовала в русле режиссерского видения. В. Маслюк создавал

[90] Карнач П.А. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]; рэд. тома В.І. Жук. – Мн.: Навука і тэхніка, 1984. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – С. 241–253. – С. 249–251.
[91] Бузук Р.Л. Тэатральныя далягляды. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – С. 105.

Репозиторий ВГУ

сценические творения совместно со сценографами М. Волоховым (в Могилеве) и Ю. Туром (в Минске).

Наиболее значительные спектакли в Могилевском областном театре – «Кто-то выпал из гнезда» (1982) Д. Вассермана по роману Кена Кейси «Полет над гнездом кукушки», «Судный день» (1983) по повести В. Козько «Суд в Слободе», «Тутэйшыя» (1982) по пьесе Янки Купалы.

В Русском драматическом театре им. М. Горького были созданы «Гамлет» (1984) по трагедии В. Шекспира, «Бабье царство» (1984) по Ю. Нагибину, «Знак беды» (1985) по повести В. Быкова.

Цветовое решение спектакля «Кто-то выпал из гнезда» напоминает визуальный облик «Гамлета». В могилевской постановке также в черном пространстве возникали на сценическом планшете фигуры и предметы серо-серебристого цвета с добавлением белого. Монохромная картина приближалась к графическому изображению. В спектакле был использован предметный цвет, который слабо светился в условиях полумрака сцены. Объединение объектов (предметов и фигур) казалось светотеневым, т.к. возникало ощущение, что сам полумрак рождает единый цветовой поток. Небольшие пятна в этом потоке контрастировали только по светлоте, что создавалось перепадами освещения. Серебристые шары ассоциировались с серо-серебристыми одеждами, а форма шаров контрастировала с вертикалями фигур.

Теплая, но также приближающаяся к монохромной гамма характерна для спектакля «Тутэйшыя» на сцене Могилевского областного драмтеатра. Коричневая ладья, умбро-охристые костюмы в купе с оливковыми оттенками разрывались рефлексами белого и красного. В финале опускался суперзанавес, представляющий собой красный советский флаг, во все зеркало сцены с крошечным белорусским красно-зеленым флажком, прикрепленным в верхнем левом углу большого флага.

В основу спектакля положены поэма Янки Купалы «Адвечная песня» и комедия «Тутэйшыя». В подобном сплаве поэмы с элементами символистской драмы и народной мистерии, по замечанию Р. Смольского, «проявилась особенность спектакля, его концепция. <…> Спектакль В. Маслюка начинался с пролога. Где-то далеко из глубины полумрака сцены (художник М. Волохов) возникала щемящая мелодия народной песни <…> Одновременно с песней, где рассказывалось о вечности бытия и быстротечности человеческой жизни, появляется женщина. Ее лицо закрыто длинными волосами. Женщина медленно проходит через небольшой пригорок и прячется за ним, а потом снова повторяет свой путь. Четыре раза женщина появится и исчезнет в глубине полумрака сцены. И каждый раз вслед за ней пойдет седой старец, мужчина, юноша, потом вынесут новорожденного…

Репозиторий ВГУ

Родился еще один человек. Каким же будет его судьба, что ждет его на этом белом свете?..» (перевод наш. – *А.М.*)[92].

В спектакле «Судный день» В. Маслюк решал сценическое пространство и пространство зала совокупно. В суде участвовали все: и участники постановки и зрители. Ложи зала, оркестровая яма, проходы в зале – все становилось местом действия. Суд над полицаем становится судом над фашизмом вообще. Полицай на протяжении всего спектакля находится спиной к залу, в оркестровой яме. На сцене перед его глазами пожарище из человеческих тел, дымящихся в виде черного полупрозрачного занавеса. М. Волохов решал сценографический образ как обобщение, как метафору.

Как правило, в спектаклях В. Маслюка существовало только горизонтальное построение общей картины, и цветовое решение было связано с переходами от переднего плана к среднему и заднему.

3.3 Стилистические особенности сценографии А. Соловьева и Б. Герлована. Оперирование цветовыми интервалами в структуре пространства

В период работы главным художником в Коласовском театре А. Соловьева цвет постановок становится одной из лидирующих партитур в структуре сценического произведения.

Яркая театральная форма с постановочными эффектами, поэтичность режиссерских ходов и романтичность настроений характеризуют стиль творчества В. Мазынского, с которым А. Соловьев создал наиболее интересные сценические произведения. Критик Л. Громыко подчеркивала, что существующая реальность мало привлекала В. Мазынского, она казалась ему чересчур узкой: «Он заглядывает за горизонты истории, там ищет причины самого присутствия человека на этой земле. Любовь к Родине, одухотворенная национальная идея украшают его постановки по произведения В. Короткевича и Якуба Коласа» [Грамыка, Л.А. Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа / Л.А. Грамыка. – Мн.: Альтыёра, 2000].

21 ноября 1976 года состоялась премьера спектакля **«Сымон-музыка»** в постановке режиссера В. Мазынского и художника А. Соловьева в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года). С этим спектаклем связано изменение традиции в сценографическом и цветовом решении театрального произведения.

Можно рассматривать постановку как переходную, т.к. сохраняется прямая перспектива как один из основных приемов 1960–1970-х гг.,

[92] Смольскі Р.Б. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў. – Мн.: Бел. думка, 1999. – С. 95.

Репозиторий ВГУ

но, с другой стороны, она была нужна как возможность расширения сценического пространства в глубину.

В спектакле «Сымон-музыка» у самого планшета был размещен огромный солнечный диск радужного сияния на расписном заднике. Подобное изображение, не похожее на реалистическую перспективу, переводило визуальность на иной уровень восприятия, позволяя увидеть образ абстрактный и многозначный. Тем более, что живописный задник сочетался с материальными деталями сценографии: деревянным пандусом, ведущим от авансцены к заднику, с прялкой, с колесом аистиного гнезда на высоком шесте. Возникало зрительное ощущение дороги, мечты, музыки земли и неба. Теплая фактура и охристая гамма дерева на планшете в соединении с радугой цвета солнца на заднике давали понимание того, что театр устремлялся к метафорическому мышлению на сцене.

Решение спектакля «Сымон-музыка» (из дневников сценографа А. Соловьева):

«Станок – дорога к солнцу (к свободе!). Штук 70–80 жердей на штанкетах как образ родины, они при свете на них то березовая роща, то дремучий лес, то бесовская тайна.

Тема “Солнцеворот. Весна”. Свет снизу. Двоится.

Тема “страха”, нечисти, ведьм, чертей, русалок. В свободной, не совсем театральной манере. Не связывает полностью себя со сценой. Ведь осуществлять не надо. Так что можно фантазировать сколько угодно.

Встреча с Ганной. Лунная соната. Бледно, зелено, голубая с ромашками на станке. Все это нужно обдумать и дать своей фантазии свободу.

Финал сверкающий, солнечный. Желтое с зеленым. Белые одежды. Снизу через сцену свет и отражение на человеке. Оптимистично и радостно. Хорал.

Темная сцена. Только в лучах черный фон, а может немного зеленоватый, холодный свет, белый. Совершенно мертвый. Жуткое состояние. Нужен еще хоровод и полонез. В сетях, это тоже интересно.

Зеленоватая гамма, но сдержанная, не светлая.

Солнце желтое, зеленое, синее, красное.

Сверкающая зеленоватая гамма (маски). Решать очень свободно. Как захочется.

В сетке (паутина). Темная сцена».

Режиссер строит мизансцены на широком пандусе, занимающем почти всю сцену от левой до правой кулисы и имеющем изгиб в центре, создающий небольшой наклон от центра сцены к заднику. Когда главные герои движутся по направлению к рампе, возникает ощущение, что они поднимаются из небытия, из прошлого или из космоса. Тем более, от того, что за их спинами радужно сверкает огромный

Репозиторий ВГУ

солнечный диск на расписном заднике. Таким образом, вся дальняя часть сцены читается как метафизическое пространство. А передняя с символическими предметами (шест, колесо, аистиное гнездо и пр.) становится знаком крестьянского быта. Здесь у рампы происходят события сюжета. На дальнем же плане визуализируется воображение главного героя.

В спектакле использовался яркий свет, целиком заливающий все пространство сцены. Причем, цвет был предметным: А. Соловьев акцентировал цвет огромного деревянного пандуса по всей его величине, как если бы он смотрелся в рассеянном белом освещении без воздушной перспективы. Эффект замкнутого пространства в спектакле подчеркнут расписным живописным задником. На него направлено особое освещение. Это – верхний свет и свет от аппаратуры из осветительных боковых лож. В перекрестье этих лучей возникало ощущение вибрации, цветовых пятен на холсте, тем более, что художнической манере А. Соловьева свойственно нанесение на полотно резких длинных мазков-полос открытого чистого цвета, из соседства которых рождается впечатление колеблющегося зыбкого изображения.

В спектакле «Сымон-музыка» отсутствовал излюбленный художником черный кабинет. Колористическую композицию определяла охра, теплый песочный, нейтральный серый с оттенками темно-коричневого и вкраплениями-бликами белого. Простые геометрические формы – трапеции помоста и мужских одежд-свиток, многочисленные круги-колеса, вертикальные тонкие шесты – отчетливо согласовались с цветовой гаммой постановки.

Предметный цвет соотносился с реальным земным миром произведения. Это – цвет земли, крестьянского хозяйства и всего, что связано с ним. Яркий, сверкающий радужным разноцветьем задник символизировал мир фантазий, музыкальных гармоний, творчества. Это – внутренний звук природы, нематериальный, слышимый только главным героем. А. Соловьев добивался того, чтобы вибрации цвета задника согласовались с музыкальной партитурой спектакля, с темой Сымона, в то время как цветовая монохромность предметов и костюмов соответствовала народным песням в исполнении Т. Мархель, теме крестьянской судьбы.

Цветовые партитуры спектаклей по пьесам В. Короткевича существуют жестко и на контрасте черного, белого, красного.

«Званы Віцебска» (реж. В. Мазынский) выстроен в открытом и полностью свободном сценическом пространстве, в «черном кабинете». На заднике сцены расположены переплетенные веревки колоколов. Цвет спектакля, казалось бы, предметный (коричневый цвет переплетений веревок и костюмов горожан), на самом деле, является цветом сгущающейся тьмы, опасности и растущей тревоги. Вместе

Репозиторий ВГУ

с тем, темно-коричневый выступает здесь как элемент черного, он едва выступает из темноты «черного кабинета», облагораживая темноту. Свет едва подчеркивает этот оттенок, никак не выдавая его, не настаивая и не акцентируя.

Массовые сцены В. Мазынский строит разбегающимися лучами звезды от центра, по окружности вокруг этого центра, движением рассеянной массы от задника к рампе и наоборот. Световая партитура спектакля существует в охристых тонах от светлого к мрачно-темному, словно в арке портала возникает старинный пергамент. Коричневая кожа костюмов, теплая текстура маренного дерева, серовато-умбровые веревки колоколов создают в восприятии зрителя предощущение трагедии с самого начала действия. Персонажи, подобно теням из прошлого, выступают на сценический планшет, заполняя его и рассеиваясь по нему. Свет, верхний и из боковых лож, выделяет лица, а боковой и верхний высвечивает фрагменты подмостков для пластических вставок в действие. При этом свет только подчеркивает линии передвижений, и массовые сцены напоминают театр теней. Но контровой свет А. Соловьев в этом спектакле не использовал, а только с помощью заднего горизонтального освещения достигал объемного изображения на заднем плане: путаясь в многочисленных веревках от колоколов, Звонарь изгибается, извивается, танцует, и тело его не выглядит плоским на фоне темного задника, а, наоборот, благодаря световому пятну-облаку вокруг него Звонарь превращается в играющий объект.

В этом тревожном, бликующе-грозовом пространстве нет бархатной теплоты и бархатной глубины, подобно тому, что создано в картинах, например, Рембрандта. Во-первых, потому что рама сценического портала значительно больше по размерам, чем живописные полотна, во-вторых, темная глубина у А. Соловьева означает открытую трагедию, почти античную, бесконечно повторяющуюся.

Сцена Коласовского театра имеет достаточно большие параметры. Зеркало сцены представляет собой прямоугольник, вытянутый в ширину. В такой «раме» черный и темно-коричневый с небольшими без четких очертаний световыми пятнами смотрится метафизической бездной. А. Соловьев и добивается в «Званах Віцебска» подобного впечатления, которое возвышает трагедию Витебска, придает ей масштаб не только исторический, но и нравственный, общечеловеческий.

Сценограф предельно минималистичен в создании визуального образа постановки. Здесь нет и намека на предметную среду или предметный цвет и свет. В монохромную цветовую среду, которая является структурообразующей для восприятия и понимания смысла произведения, А. Соловьев помещает три цветовых пятна. Одно из них – еще более глубокий, чем фон, черный. Это – цвет сутаны Иоса-

Репозиторий ВГУ

фата Кунцевича, главного героя. Два другие – контрастны и символичны. Это также цвета его сутан – белый и красный.

Поскольку коричневая цветовая гамма остается основной на весь спектакль, возникает необходимость создать по ее канве ритмических вставок и разрывов. А. Соловьев и использует в этих целях цвет мантии Иосафата Кунцевича.

Центральный персонаж Иосафат Кунцевич (арт. В. Кулешов) появляется на протяжении действия в трех разных мантиях – черной, белой и красной – акцентирующих подъемы и спады трагедии.

На мантии направлено специальное освещение из боковых лож так, чтобы эти цвета всегда виделись четко оформленными и достаточно яркими. Черно-бело-красный означает смерть, священство и кровь. Эта триада многозначна. Цвет облачения привязан к определенному эпизоду спектакля, когда Иосафат Кунцевич предстает разными сторонами личности. Но в цветовой композиции триада знаменует резкий контраст общему цвету и контраст форм. Небольшое белое или красное пятно в рост человеческой фигуры на фоне большого темно-коричневого пятна в размер сцены забирает на себя зрительское внимание, влечет к себе взгляд. Эпизоды с Кунцевичем, как правило, статичны, и, как правило, главный герой занимает положение в центре сцены. Художник подчеркивает это положение цветом, а цвет – актерской статикой. Белое или красное пятно располагается на пересечении диагоналей, т.е. в самом центре сценической композиции, делая этот центр точкой цветовой кульминации, цветового взрыва. Кунцевич – главный трагический персонаж произведения. Авторы спектакля решали этот образ не плоским, не отрицательным театральным действующим лицом, а антигероем. Он противостоит массе горожан и визуально выделен из массы. Но и визуально углублен, отчего он предстает противоречивым, неоднозначным и глубоко драматичным. Безусловно, таким он является благодаря игре Вл. Кулешова, однако цветовая гамма Кунцевича поддерживает, укрупняет образ, приближая героя к античным персонажам, превращая его в знак, знак трагедии. Кроме того, цвет «прокладывает» направление и задает программу «прочтения» образа еще до произнесенных актером реплик, еще до начала действия.

В **«Кастусе Каліноўскім»** (реж. В. Мазынский) в открытом пространстве присутствует несколько деталей быта (стол, кресла и пр.), а напряжение создается исключительно цветовой партитурой. Актер Вл. Кулешов подан цветом как романтический герой байроновского типа. В графическом черно-белом он всегда выделен и отделен даже от участников возглавляемого им восстания. В костюме главного героя белое и черное противостоят друг другу, подчеркивая благородство и свет идей молодого лидера. В. Мазынский строит для героя

Репозиторий ВГУ

фронтальные мизансцены. В авторском тексте пьесы В. Короткевича большое место занимают внутренние монологи Калиновского. Режиссер сохраняет их в постановке и делает артикулированными. Именно в моменты произнесения этих монологов актер остается на сцене в одиночестве. Он выделен из темноты лучом прожектора, а цвет костюма (черные брюки, белая с широкими рукавами рубашка и черный галстук-бант рифмуется с черными длинными волосами актера) делает фигуру графически выделенной, наподобие исторического документа. Он не противостоит массе, как Иосафат Кунцевич, но он поэт, и одно это уже делает его одиноким.

Цветовая гамма напоминает колорит «Званоў Віцебска»: серый, коричневый, охра. В «Званах Віцебска» использована задняя сцена (хореографическая сюита Звонаря) с задним горизонтальным освещением, а в «Кастусе Каліноўскім» работает суперзанавес с живописным изображением первой страницы «Мужицкой правды», редактором которой был Кастусь Калиновский. Пожелтевший лист с коричневым от времени текстом, с обуглившимися свернутыми краями подобен холсту крестьянской одежды. И цвет газеты отличен от цвета костюма Калиновского.

Серая гамма костюмов других персонажей позволяла подчеркнуть тот факт, что действие разворачивается в прошлом и фрагменты сюжета уже подернуты дымкой времени. Более того, они не имеют основного значения, т.к. смысл спектакля сосредоточен на выявлении внутреннего мира главного героя, на его готовности к подвигу. Жесткое взаимодействие цветовой и световой партитур с передвижением актера по предельно прямым линиям на сцене подтверждает прямоту намерений персонажа, твердость его характера, веру и самоотверженность.

В черно-белую и серую ахроматическую в соединении с сильной массой теплой охры художник включает зеленоватое холодное пятно мундира графа Муравьева, усиленное верхним светом, всегда настойчивое. Тусклый зеленый противостоит яркой подчеркнутой графичности черно-белого. Калиновский и Муравьев статичны в своих диалогах, фронтально расположены к зрителю и помещены в центр сцены. Их конфликт подчеркнут конфликтом цвета.

Кастусь Калиновский обречен так же, как и Иосафат Кунцевич. Один совсем молодой, другой поживший и умудренный. Оба преступают установленные правила. Оба являются жертвами. Один и другой проходят через заклание во имя идей. Для А. Соловьева именно такая характеристика судеб одного и другого персонажа становится структурообразующей в цветовой партитуре обеих постановок. Черный всеобъемлющий «провал» космической бездны – пространство и время, в котором совершаются выбор каждого героя, цикл судьбы и жертвоприношение. Широкое пространство коласовской сцены позволяет создать

Репозиторий ВГУ

ощущение распахнутости и многомерности. Исключительно же точечный или локальный свет усугубляет это впечатление.

А. Соловьев добивался подобного эффекта даже в целиком заполненной объектами сценографии. В спектакле **«Разгром»** по повести А. Фадеева (реж. В. Мазынский) сцена была загруженной по всему планшету от центра к заднику и там же по всей вертикали до колосников. В отличие от «Кастуся Каліноўскага», созданного на почти пустой сценической площадке. И в отличие от «Званоў Віцебска» с таким же минимумом предметов и реквизита. Там играло само черное пространство. В «Разгроме» использован метод, с помощью которого создавался «Сымон-музыка». Имеется в виду пандусная сценическая установка. Однако в «Сымоне-музыке» установка единая, общая, объединяющая все эпизоды спектакля как образ дороги жизни, пути, судьбы, поля и мира. В «Разгроме» художник создает целую систему квадратных пандусов, помещенных в два ряда друг над другом, действующих без перерыва, поднимающихся и опускающихся, принимающих вид землянки, штаба, окопа, стены для расстрела, колеблющегося под ногами болота. Как отмечала Т. Котович, «на авансцену никто из персонажей не выходил, все они концентрировались только на второй и третьей линиях-планах, т.к. для художественной идеи спектакля важен был образ массы. И даже в дуэтных эпизодах, возникающих в «зевах-кадрах», благодаря ритму этого возникновения создается впечатление присутствия на сцене множества персонажей»[93].

Здесь кинетическая сценография теряет однозначность и символичность, превращаясь во множественные топосы-места действия. Она совершенно реалистична, ее древесная фактура дышит настоящим лесом, создавая эффект документальности. Вместе с тем, декорация театральна, т.к. она предлагает иллюзию леса и болота, вызывая ассоциации непроходимой тайги. Натянутые вертикально между пандусами многочисленные канаты усугубляют эту картину. Полутьма и локальный свет отсылают к впечатлениям от предыдущих спектаклей.

Цветовая гамма темного леса, полного опасности, гибели и войны, объединяет серый, грязно-зеленый, коричневый и черный. Пандусы движутся и хлопают, освещаемые верхним светом, и только с началом очередного эпизода боковой свет из лож помогает увидеть происходящее под открытым зевом пандуса. Ощущение постоянной опасности и тревоги поддерживается рваным ритмом движения и хлопков и рваным мерцающим светом.

Сценограф А. Соловьев мыслил на сцене крупными формами, большим масштабом, активно использовал сценическую вертикаль,

[93] Котович Т. Сценография. Витебск. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2011. – С. 72.

Репозиторий ВГУ

вытягивая декорации под колосники, придавал пространству динамику и всегда подчеркивал ритм действия.

А. Соловьев является приверженцем светописи в театре. Он считает, что цвет сам по себе может оставаться предельно нейтральным или близким к ахроматическому, а освещение позволяет создавать всевозможные иллюзии цветовых переходов, бликов, иллюзии бесконечности. Свет помогает А. Соловьеву усиливать характеристики фактуры больших плоскостей на сцене, как это происходит в «Разгроме», где материал играет при разной силе света различными своими качествами, превращаясь в мягкое теплое марево топи или в почти кирпичную кладку шероховатой стены.

Сценическая деталь у него акцентировалась светом. В предельной скупости материальных и рисованных объектов в большом и широком пространстве сценического портала Коласовской сцены световые блики и пятна придавали визуальному образу спектакля новые смыслы. Такие решения были созвучны общим направлениям в советской сценографии 1970-х гг., заданным Д. Боровским в театре на Таганке. Стилистическими характеристиками данного направления были функциональность сценографии, визуальная режиссура, создание эстетического каркаса спектакля, обобщенность образа, подвижность и гибкость структуры декорации, стремление к материальной вещественности среды.

Световая партитура для подобной стилистики имеет решающее значение, ведь именно она заставляет обратить внимание на ту или иную деталь и придает ей тот или иной характер и настроение.

Поскольку детали всегда созданы благодаря реальным предметам и обладают реальной фактурой, цветовая гамма спектакля приближается к цветовой палитре конструктивизма по версии В. Татлина, апологетом которого был Д. Боровский.

А. Соловьев – единственный из белорусских сценографов, кто выступает не только как театральный художник, но и как станковист, постоянный участник выставок. Его живописные картины всегда написаны на черном фоне, который представляет собой метафизическое пространство, а само мерцающее изображение как бы живет и контрастирует с этим пространством. Ощущение движения и трансформации света присутствует и здесь.

Подобный метод сценически опробован в «Разгроме», где пандусы (изображение) и черный кабинет (фон, среда, пространство) равноценны и равнозначны.

Работа над постановкой «Матухна Кураж і яе дзеці» по пьесе Б. Брехта (реж. С. Казимировский) поддерживала эту же идею и расширяла ее возможности. В черном кабинете возникли большие плоскости-рельефы с использованием рваных кусков металла и кожи. Чер-

Репозиторий ВГУ

ный усугублял глубину коричневого, а желтый и зеленый свет из бархатного и теплого превращал коричневый в сероватый, местами ржаво-красноватый и медно-зеленоватый. Верхний и боковой из лож свет выделял на фоне материального, крупнофактурного задника одинокую хлипкую кибитку, в которую впрягалась маркитантка (Г. Маркина) в грязной дорожной одежде: темно-серой широкой юбке, коричневой куртке и сером платке. Художника волновала обыденность войны, привычка Матушки Кураж к войне, волновал синдром превращения войны в повседневность, волновал образ Матушки Кураж как синонима этой обыденности. Как отмечала Т. Горобченко: «Мрачная пустота сцены настораживает, пробуждает предчувствие чего-то неизвестного, трагического. <…> Сознательный отказ постановщика и художника от украшения сцены обусловил большую роль света. Вырванные из общей темноты некоторые группы персонажей при полной статичности мизансцены привлекают внимание не только своей живописностью, но и внутренним динамизмом. Экспрессивность ритма отдельных сцен, их драматическое напряжение при внешней сдержанности исполнителей в некоторых случаях напоминают полотна Питера Брейгеля»[94].

Поэтому главная героиня представлена как материальный объект наравне с материальными кусками-контррельефами на плоскости задника. На сценическом планшете нет ничего, кроме кибитки и фигур актеров. Усилиями сценографа возникает проекция: по вертикали куски объектов и по горизонтали на планшете такие же куски. От этого повторения изображение удваивается. Световая партитура то объединяет их (боковым светом из лож), и они сливаются друг с другом, то разъединяет (верхним светом), и тогда они друг в друге отражаются. Это просвечивающееся изображение, где фактуры пронизывают друг друга, создавая объем в плоскости и плоскость в объеме, благодаря цвету и свету роднит спектакли («Разгром» и «Матухна Кураж і яе дзеці») с живописным творчеством А. Соловьева.

Конечно, ему не было свойственно работать с кинетически документальным воспроизведением места действия. Он создавал на сцене крупномасштабные смысловые решения пространства, которые драматической основе и режиссерскому замыслу придавали возвышенное звучание и уплотняли их. Вместе с тем художник решал самостоятельные эстетические задачи, в том числе проблемы симметрии, центрирования композиции, соотношение изображений по горизонтали и вертикали, взаимодействие объемов. Среди этих задач значительными были вопросы построения особенной цветовой партитуры, предназначенной для обобщения и усиления драматизма постановки.

[94] Гаробчанка Т. Сустрэча з Брэхтам // Літаратура і мастацтва. – 1976. – 6 жн. – С. 12.

Репозиторий ВГУ

А. Соловьев – художник трагического самоощущения, и оно всегда резонировало с материалом, с которым ему приходилось работать и который он превращал в «дышащее» свободное пространство.

Б.Ф. Герлован является главным художником Национального академического театра имени Янки Купалы с 1976 года (работает в театре с 1961 г.). Творчество этого мастера представляет собой самостоятельный самоценный художественный сценический проект, который можно с полным правом назвать театром художника, причем его сценографические решения всегда соотносятся с идеей спектакля и соответствуют концепции постановки. Сценография, созданная Борисом Герлованом, – это метафорические образы, существующие в сценическом пространстве. Само сценическое пространство включается как составная часть общей художественной композиции мастера. Сценическое пространство в эстетическом видении Б. Герлована само превращается в метафору. Распахнутая раскрытая сцена впервые использована им в спектакле Б. Луценко «Раскіданае гняздо» по пьесе Янки Купалы (1972 г.). Сценическое пространство Купаловского театра – небольшое с неглубокой сценой и сильно, в сравнении с шириной, вытянутое вверх к колосникам. В рамках подобной модели сложно добиться метафизического впечатления, она слишком уютна для столь глобального восприятия. Такие сценические условия диктуют особое устройство декораций, в них всегда особая роль принадлежит вертикали. Поэтому художник решает иные задачи: открытое пространство не раздвигает границы конкретного мира (всего происходящего в сюжете), а, наоборот, как будто набрасывается, проникает внутрь этих границ и пронизывает этот мир насквозь. Как правило, Б. Герлован акцентирует смысловые вертикали, минимально используя сценический планшет.

Именно такая концепция характерна для «Раскіданага гнязда», где маленький, тщательно сберегаемый мир семьи Лявона Зяблика оказывается слишком хрупким и ненадежным островком в мире зла и разрушения. Как подчеркивает П. Карнач, для творчества Б. Герлована характерна, с одной стороны, историческая достоверность, а с другой – философское осмысление, символика и метафоричность: «Декорации к “Раскіданаму гнязду” Я. Купалы (1972) раскрывают глубоко трагичную судьбу в дореволюционной Беларуси, над которой господствует ночная тьма. Символическое решение хаты Зябликов, помоста, дорог, расходящихся по разным направлениям, соответствовало сложности и ненадежности основ жизни крестьянской семьи. И как символ страданий и народного горя декоратор использует образ распятого Христа» (перевод наш. – *А.М.*)[95].

[95] Карнач П.А. Мастацтва беларускіх дэкаратараў. – Мн.: Беларусь, 1989. – С. 14.

Репозиторий ВГУ

В этой постановке возникает отличительный знак творческого почерка Бориса Герлована, его главный структурообразующий элемент, а именно предложение одной самой крупной компоненты в декорации, организующей всю ее целостность. В этом спектакле это – решение задней стены сцены: на ней (панно из бересты) расположены в несколько ярусов многочисленные проемы-окна, в которых возникают тени фигур, извивающиеся и замирающие в определенных позах. Принципиальным становится и использование определенных фактур. Из спектакля «Раскіданае гняздо» к другим решениям художника проходит теплая материальность досок, бревен, сплетенных ветвей, камней, заборов и пр.

«Эстетика “Раскіданага гнязда” Я. Купалы представляла собой одномоментно действие бытовое (в центре сцены <…>) и действие пластическое (на галерее задней сценической стены в окнах <…>)», – отмечала Т. Котович. – «Пространство и время произведения таким образом разрезалось и выводилось из хронологического течения сюжета в план общечеловеческого масштаба (это придавало символическое звучание постановке) и в план эстетического восприятия (как главной характеристики спектакля)»[96].

Колористическая партитура постановки сопрягает черный с теплыми оттенками охры и, тем самым, характеризует противостояние внешнего мира с многочисленными формами зла и внутреннего мира семьи. Вторжение внешнего ирреально, фигуры как бы исподволь во все нарастающем ритме раскачивают, колеблют пространство. Внутренний мир – мир предметов, со всеми бытовыми объектами, теплыми и такими уютно свойскими, и мир людей – в конце концов рухнет. Вместе с тем, цветовое решение спектакля обладает самостоятельными качествами. Здесь различимы несколько структурных пластов в решении колористических формальных и смысловых задач.

Прежде всего, это – общий фон: общий черный объем и черные плоскости внутри этого объема. Этот цвет имел в спектакле решающее значение. Он охватывал все остальные цвета, объединял их, проникал и как бы обтекал их формы. А черная задняя стена-плоскость оказывалась «листом» для графического изображения и для театра теней, а также была показателем эстетически иной структурной зоны в спектакле. Бытовая, сюжетная часть происходила на планшете сцены, а иллюзорная, ирреальная – по вертикали, от планшета к колосникам. Изображение по вертикали воспринималось как плоскостное, а происходящее на планшете представлялось объемным. Действия происхо-

[96] Котович Т. Эксперимент в современной режиссуре // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. установ культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 81–93. – С. 85.

Репозиторий ВГУ

дили попеременно, что придавало спектаклю вид сугубо поэтической структуры, с рифмами, рефренами и повторяющимися фрагментами.

Во-вторых, глубокий черный контрастировал с ярким, насыщенным и светлым зеленым. На черной плоскости проемы-окна возникали 9-ю ровными зелеными прямоугольниками, один над другим и рядом с остальными. Зеленый цвет прорывал черную плоскость, а контровой свет, бьющий сзади, добавлял ему светлоты и резкости, отчего возникало ощущение тревоги. К этому ощущению прибавлялась мистичность танцующих черных фигур. Таким образом, зеленый контрастировал не только с фоном, но и с черной графикой внутри зеленых прямоугольников.

В-третьих, черный контрастировал с охрой декорационной установки, придавал каждой детали особую отчетливость, выделяя и укрупняя ее. Верхнее и боковое освещение усугубляло этот эффект, благодаря чему внимание зрителей приковывалось к тому или иному фрагменту. Освещение создавало иллюзию движения по сценической установке: оно руководило взглядом зрителя и его впечатлением, когда световые пятна поочередно акцентировали главный смысл эпизода.

В-четвертых, внутри предметного реального мира не существовало источника освещения, к примеру, какой-нибудь свечи, фонаря и т.п. Здесь, как и на черной задней стене, изображение декоративно. Художник сознательно отказывался от иллюзии документальности, что полностью соответствовало поэтической структуре пьесы. Когда М. Стрельцов обнаруживает симметрию в купаловском произведении, он обращает внимание не на сюжет, а на расстановку персонажей, «каждый из которых, прежде всего, является носителем своей, жизненно и философски важной идеи» (перевод наш. – *А.М.*)[97]. Названный автор характеризует жанр пьесы как социально-философскую драму, но не социально-психологическую. Это условие выполняет сценограф, добиваясь декоративности в создании декорации. Предметный мир спектакля не был реальным интерьером, музейным слепком с действительности. И колорит этого мира, золотисто-теплый в освещении сверху, исключал реальные светотени и тяжелые оттенки других цветов, оставляя чуть оранжеватые или оливковые полутени. Гамма примиряла все краски внутри мира на планшете и даже включала в себя движущиеся фигуры персонажей. Гамма теплых и делающихся почти прозрачными из-за освещения охристых цветов отрицала тяжесть и превращала действующих лиц в почти тени, т.е. переводила их в мир социально-философских символов. Согласно Р. Смольскому, сценическая композиция, осуществленная Б. Луценко и Б. Герлованом, лаконичная и строгая, отличалась «особой выразительностью,

[97] Стральцоў М. Пячатка майстра. – Мн.: Маст. літ., 1986.

Репозиторий ВГУ

продуманностью деталей». Это касалось, по мнению аналитика, прежде всего, пластического рисунка спектакля: «Мизансцены строятся в большинстве своем созвучно купаловской фразе с ее сочным народным колоритом и афористичностью, они позволяют актерам расположить в движении тот плотно насыщенный словесно-мыслительный процесс, который необходим для выражения больших драматургических фраз, составляющих основу и идейно-эстетическое своеобразие купаловской драмы»[98].

Б. Герлован в этом спектакле заявил о приоритетах графичности в создании сценографического общего изображения. Неброский цвет всей сценической установки, верхнее (падающее на планшет замкнутым кругом) освещение, подчеркивающее ее материальность, обязательный яркий цветовой контраст-вставка – все это, окутанное и пронизанное цветовой массой черного, имеет характер скупой и строгой выразительности, и время от времени взрывающейся скрытой экспрессией.

«Аптымістычная трагедыя» В. Раевского по пьесе В. Вишневского (1977) соотносилась по звучанию и значению цвета с «Раскіданым гняздом». Притом, что на сцене был сооружен фрагмент почти натурального корабля с мачтами, канатами, мостиками и лестницами и актеры действовали в предельно документальной обстановке, поражало отсутствие обстановочных деталей, привычных для театральной декорации. Корабль вообще становился не фоном, а основным персонажем спектакля. Он как будто оживал, всегда реагировал на изменение ситуации, надвигался на зрительный зал и поглощал всех остальных персонажей. Здесь первенствовала масса серого металла, блестящая и холодная: начиная от бордюра сценической площадки сталь поднималась на планшет и выше к задней сценической стене и колосникам. Актеры располагались внутри всей этой сплошной массы на верхних палубах и на основной, т.е. на планшете сцены. Большая серая цветовая масса контрастировала с меньшей массой черного цвета бушлатов. Этот контраст поддерживался противоречием статики декорации и динамики актерских передвижений. Детали были почти незаметными вследствие крайней обобщенности, почти монохромности. Заметными и объемными они становились только в игре света, верхнего, контрового и бокового. Свет акцентировал главных действующих лиц в том или ином эпизоде: фигура – в верхнем и контровом, а лицо – в боковом, отчего мимика всегда была заметной и отчетливой, а тени всегда падали перед фигурой, что придавало всему дополнительный драматизм, ведь корабль как будто отторгал живую плоть. «Так, – отмечает Т. Котович, – металлическая сплошная обшивка сцены-корабля у В. Раевского (худ. Б. Герлован) в “Оптими-

[98] Смольский Р.Б. Сотворение судьбы: Историческая и героико-революционная тема в театрах Белоруссии 70–80-х годов. – Мн.: Наука и техника, 1987. – С. 92–93.

Репозиторий ВГУ

стической трагедии” по пьесе В. Вишневского находится в контрапункте с живой плотью актеров; Комиссар противопоставлен всем остальным черным бушлатам. Мизансцены строятся по принципу геометрического противостояния»[99]. Исследователь акцентирует внимание на том, что актерская пластика из бытового плана переводится в скульптурно-выразительный план, а смысл сюжета спектакля, когда разрозненная масса превращается в полк, у В. Раевского и Б. Герлована разворачивается на уровне ритма, цвета, на уровне взаимосоотнесения объемов и их пластического баланса.

Найденное и уже опробованное в сценических условиях во время работы над постановкой «Раскіданага гнязда» было с нарастающим успехом использовано в спектакле «Аптымістычная трагедыя». Графичность изображения здесь доведена до абсолюта. Как ни в каком другом спектакле, оформленном Б. Герлованом, в этом присутствовали чеканный ритм членений рисунка, возникающего в раме портала, строжайшая геометрия единой сценической установки и симметричность композиции. Значение материалов, из которых создана декорация, здесь также достигало своего апогея: «Ради достижения физического морского эффекта, чтобы добиться серого, как море, цвета, металл “старили”, обрабатывали, мяли и чеканили. Заклепки для обшивки корабля делали из пустых пивных бутылок. Игру с цветом и фактурой материала подчеркивали костюмы героев из кожи и сукна» (перевод наш. – *А.М.*)[100]. Эффект постоянно работающего задника подчеркивался открытыми нишами-окнами в корпусе корабля, как это было в случае со стеной, разрезанной окнами в предыдущем спектакле. Здесь они немногочисленные, но яркий синий цвет время от времени выделяет их в массе серого, металлического. Освещение также подчеркивает фактуру декорации, все выемки, вмятины, переливы стальных листов. И, конечно, обязательный цветовой контраст. В постановке «Аптымістычнай трагедыі» это – яркие всполохи красных косынок на головах, а потом и в руках женщин, провожающих корабль в поход. Серые, длинные простые платья, плотно облегающие фигуры женщин, почти сливались с цветом корабельной стали, а полыхающие косынки сначала плыли в последнем вальсе, а после метались красными огненными языками, создавая рваную линию четко по горизонтали сцены.

Белое возникало в спектакле при мощном световом блике, когда он попадал на серый блестящий металл. Архетипическую цветовую триаду – черное–белое–красное – художник использовал впервые и

---

[99] Котович Т. Эксперимент в современной режиссуре // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. установ культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 81–93. – С. 83.

[100] Грамыка Л. «Аптымістычная трагедыя» // Грамыка Л. Барыс Герлаван. – Мн.: Культура і мастацтва, 2008. – С. 24.

Репозиторий ВГУ

с такой силой, благодаря чему «конъюнктурный выбор» (так охарактеризовала Л. Громыко репертуарный заказ[101]) трансформировался в высокую трагедию античного типа. Жесты, ракурсы, скульптурные позы, отношения персонажей, сам сюжет были подчинены цвету, фактуре, плотности материалов и взаимодействию объемов. Эти четыре компоненты находились в полной гармонии друг с другом и после этого спектакля стали в своем сочетании структурообразующими в сценографическом творчестве Бориса Герлована. Становилось очевидным, что в его визуальном решении произведения будет превалировать большая масса основного цвета, в котором играет разными гранями фактура материала, при этом материал всегда будет создавать впечатление усугубленной мощи, а разномасштабные объемы декорации будут расположены симметрично, по всей вертикали и фронтально.

В спектакле В. Раевского «Плач перапёлкі» по роману И. Чигринова (1980 год) продолжается эксперимент с преодолением границы внешнего и внутреннего пространств. П. Карнач обращает внимание на то, что наклонный помост в центре сцены является одновременно крестьянской хатой и полем, олицетворением земли и сельской улицей: «Свою идею художник подчеркивает очень выразительным предметом – на переднем плане он как будто невзначай оставляет плуг» (перевод наш. – *А.М.*)[102]. В постановке «Раскіданае гняздо» внешнее и внутреннее разделены, словно темная материя протекает между ними, создавая непреодолимую границу. В спектакле «Аптымістычная трагедыя» внутреннее пространство корабля и его внешняя обшивка присутствуют на сцене вместе, эти объемы совмещены, встроены друг в друга. А в постановке «Плач перапёлкі» сценическая установка становится обратимой: визуально она всегда одна и та же, но в разных обстоятельствах представляет собой новое место действия. Мотив сберегаемого и разоренного гнезда и в этом произведении являлся определяющим. Хаты, почти игрушечные, лепились слева и справа к помосту, множились, как опята в урожайный год, а фронтально на заднем плане возвышалось нечто вроде лобного места, еще один помост, где над крышами хат свисали сухие длинные ветви с разоренными птичьими гнездами. На центральном помосте размещались столы, лавки, табуретки и кровать с высокими подушками, на значительном расстоянии друг от друга, словно их разбросало по углам.

Геометрические формы сценической установки предельно просты: вытянутый в глубину сцены прямоугольник главного помоста и дополняющий, как бы продолжающий его узкий задний помост, кото-

---

[101] Грамыка Л. Аптымістычная трагедыя. – Мн.: Культура і мастацтва, 2008. – С. 24.

[102] Карнач П.А. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]; рэд. тома В.І. Жук. – Мн.: Навука і тэхніка, 1984. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – С. 241–253. – С. 245–246.

Репозиторий ВГУ

рый вытянут параллельно рампе на ширину главного. Боковые помосты узкие и вытянуты в глубину параллельно главному. Над всеми тремя возвышающимися прямоугольниками перекинуты рамы, что делает их похожими на картины и материальные рельефы.

Жесткую геометрию и мерный ритм линий сценической установки смягчает теплая охра всей цветовой гаммы спектакля. Цвет теплого песка с чуть сероватыми и зеленоватыми вкраплениями в сочетании с костюмами усиливался световыми бликами. Большой массе светлой охры в центре сцены противостояли более темные пятна, расположенные вокруг нее. Благодаря этому противостоянию зрительское внимание было заключено в определенные границы, оно всегда направлялось к центру от темного пятна к светлому пространству, где концентрировались события сюжета и идеи спектакля. Интервалы между большими массами цвета у Б. Герлована небольшие и более темные, созданные почти черным протекающим цветом. Внутри этих масс переходы оттенков цвета прерываются из-за разности освещения, направляемого на тот или иной участок. Если в спектакле «Раскіданае гняздо» противостояние охры и черного цвета решалось в пользу последнего, и в этом состоял смысл трагедии, то в постановке «Плач перапёлкі» охра превалировала и смысл этого состоял в том, что землю нельзя уничтожить, разорить, убить никакой войной. И доказательством тому является отказ Б. Герлована от одного из ранних вариантов сценографии к этому спектаклю, где границами служила бы красная вывернутая полоса земли с белыми корнями деревьев[103]. Если бы художник осуществил первоначальный замысел, визуальный образ задал бы иное восприятие, более метафорическое, более плотно связанное с архетипами отечественной культуры (ритуалами и орнаментами), наконец, более драматическое из-за удара красного цвета. А в окончательном решении светлая умбра символизировала торжество жизни, повседневное и сакральное, благодаря золотистому оттенку ржи (жыта) – исподволь, как бы привычно и ненавязчиво и, вместе с тем, всегда наглядно. Как бы драматично ни развивались события войны и разрушения, подсознательно зритель всегда должен был чувствовать невозможность смерти. Противостояние жизни и смерти визуально было подчеркнуто световой партитурой, достаточно напряженной и соответствующей драматургическому сюжету. Свет определяет время дня и он же позволяет понять, в каком именно пространстве происходит эпизод – во внешнем или во внутреннем.

В постановке «Рэвізор» режиссера В. Раевского по пьесе Н. Гоголя (1982 год) получила свое продолжение идея задника из спектакля «Раскіданае гняздо». Количество ниш увеличилось, и открытые окна

[103] Грамыка Л. Плач перапёлкі. – Мн.: Культура і мастацтва, 2008. – С. 32.

Репозиторий ВГУ

превратились в зеркала. В них возникали ангелоподобные фигуры, а чаще, когда исчезало освещение, падающее на зеркала, ниши выглядели черными глазницами. Б. Бурьян писал, что в сценографическом образе Б. Герлован использовал охлопковско-рындинский принцип ворот с ячейками из «Гамлета»: «Раздвижные створы со множеством дверей-зеркал в “Ревизоре” впечатляют»[104]. Над этой двухэтажной конструкцией-стеной возвышался вертикально вытянутый храм с многочисленными золотистыми с оливковым отливом луковицами-куполами. Луковицы-купола поддерживались сверху несколькими канатами, усиливающими всю структурообразующую вертикаль конструкции и позволяющими ей двигаться. В зеркалах отражались и действующие лица, многократно плодясь. П. Карнач подчеркивал, что в зеркальных воротах со свечами зритель сразу же вспоминал гоголевский эпиграф «На зеркало неча пенять…»: «Зеркала углубляли сцену, увеличивали динамику событий, создавали впечатление, что на сцене присутствует целая толпа народу» (перевод наш. – *А.М.*)[105]. Пестрота костюмной сюиты составляла главное цветовое содержание постановки. Бесконечное цветное кружение и мелькание в зеркалах, преломление изображений в разных ракурсах создавали ощущение иллюзорности, карусельности происходящего, и это усиливало внутренний смысл гоголевского сюжета.

Подобности фуге в звучании фактур, цвета и света Б. Герлован достигает в оформлении спектакля «Радавыя» в постановке В. Раевского по пьесе А. Дударева (1984 год). Тяжелое и высокое внутреннее пространство готического храма было насквозь пронизано бьющими сверху световыми веерообразными лучами, отчего вся сцена приобретала удивительную легкость, прозрачность, возвышенную трагичность. Легкий голубо-зеленоватый дым обволакивал сцену сверху вместе с лучами света. Исследователь П. Карнач взволнованно делился своими впечатлениями от большого успеха Б. Герлована в этой работе: «Декорации строились на символике, ассоциативности, помогая зрителю почувствовать и понять атмосферу того тревожного времени. В полутьме светились полуразрушенные стены костела с органом под куполом и образами святых. Образ храма символизировал духовность народа и его культуру, которые уничтожает война. Взрывы снарядов, пулеметные очереди, клубы дыма и пепла, ослепляющий луч прожектора усиливали впечатление того, что все вокруг рушится в этом аду» (перевод наш. – *А.М.*)[106].

---

[104] Бурьян Б. Если задались большой целью // Советская Белоруссия. – 1982. – 26 мая. – С. 4.
[105] Карнач П.А. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]; рэд. тома В.І. Жук. – Мн.: Навука і тэхніка, 1984. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – С. 241–253. – С. 246.
[106] Там же. – С. 245–246.

Репозиторий ВГУ

Все критики, писавшие по поводу спектакля, подчеркивали ошеломляющий эффект финала, когда всю сцену сверху донизу заполнили фотографии погибших на войне солдат. Это было похоже на иконостас и ассоциировалось с иконостасом, это и воздействовало на зрителей как иконостас. Б. Герлован следовал распространенной в любой культуре доктрине, где утверждается, что все солдаты попадают в рай. И для художника было тем более важным создать образ мира, разрушаемого войной, но непобедимо красивого. Как в спектакле «Плач перапёлкі» жесткая геометричность установки и ее умбро-охро-золотистая цветовая масса выражали предельную устойчивость и равновесность жизни, так в постановке «Радавыя» храмовая величественность символизировала гармонию, которую нельзя уничтожить в самых кровавых исторических событиях и при самых кровавых жертвах. Социолог театра Р. Бузук особо отмечает эту проступающую сквозь уничтожение красоту «фрагментами органа, в остатках красочных фресок, в изрешеченных пулями и осколками скульптурах, иконах, полуразрушенных храмовых колоннах» (перевод наш. – *А.М.*)[107]. Охра и золото остаются и в этом спектакле, однако здесь они проступают небольшими сияющими массами с оливковым оттенком колонн и солдатского обмундирования. Главные фигуры освещались сверху и по цвету соотносились с колоннами. Сильно вытянутая вертикаль колонн, благодаря подобному цветовому созвучию, зрительно увеличивала и возвышала фигуры солдат.

Цветом, определяющим колорит постановки, становится плотный сине-зеленый, разреженный рассеянным светом. Природные краски – дневной свет, пробивающийся сквозь верхние окна храма, и охра – составляли контраст и связность цвета. Большая по размерам масса сине-зеленого, как всегда в решениях Б. Герлована, проникает в меньшую массу охры и дробит ее мелкими интервалами, отчего возникает впечатление мозаики золотого свечения. Именно так выглядел иконостас из фотографий. И в таком соединении двух основных цветов сильным аккордом звучит, как всегда у сценографа, активное серое металлическое пятно в центре сценической площадки (металлический ящик). Несмотря на то, что серый не вступает в контраст с сине-зеленым и с охрой, на сцене в этом спектакле он активен под мощным потоком света.

В спектакле «Радавыя» исчезла важная для предыдущего периода творчества Б. Герлована декоративность. Приверженность к архетипическим геометрическим формам предметного сценического мира и локальным цветам здесь сменилась живописностью. Палитра художника не предполагает широкого спектра, здесь всего несколько

[107] Бузук Р.Л. Тэатральныя далягляды. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – С. 99.

Репозиторий ВГУ

основных выразительных красок, однако за счет световой партитуры эти несколько красок создают глубокое, горячее звучание цветового языка. Рваный ритм фрагментов колонн и органных труб не ослабляет гармонии цветовой партитуры, а наоборот, придает ей особый драматизм, внося в визуальную согласованность несколько ударных фрагментов. Делясь своими впечатлениями от оформления, Р. Бузук описывает последствия этих секретов Б. Герлована как отблески пожарищ, вспышки снарядов, молнии – все, что создает, по его мнению, атмосферу трагического напряжения и остроту переживаний[108]. Действительно, специально подчеркнутые исследователем столкновения и конфликты как внутренний философский смысл произведения визуально представлены как синкопы в световой и цветовой партитуре.

В раннем варианте сценографии к спектаклю «Радавыя» должна была превалировать горизонталь с ритмами членений лестницы рейхстага, поднимающимися вверх[109]. Соответственно существенным тогда оставалось бы влечение к геометрическому минимализму. И это исключало бы живописное созвучие торжества жизни и красоты, которого Б. Герлован добился в окончательном оформлении спектакля. Критик А. Соболевский настаивал на том, что высоко поднятый орган из этого последнего решения являлся своеобразной кульминацией всей декорации[110]. И, действительно, живописное звучание сценографии соотносилось со стройным многоголосием органа.

Как видим, в каждом новом произведении художник настойчиво использовал и уточнял уже найденные и опробованные структуры, но и постоянно прибавлял к ним новые элементы, углубляющие его сценические модели.

Это происходило и в оформлении спектакля «Бура» в постановке В. Раевского по трагедии В. Шекспира (1986 год), где предстали те же вертикальные формы лестниц и летящих человеческих фигур (дух Ариэль), линии веревок, а также вертикально падающие лучи верхнего освещения. Вертикали были уравновешены шарообразными формами, разбросанными на планшете и висящими в пространстве над ним. Поверхность сцены раскачивалась, и шары двигались и переворачивались, а «космический» эффект достигался при помощи лазерной установки, лучи которой вспыхивали в полумраке, светились и переливались удивительным, волшебным светом» (перевод наш. – *А.М.*)[111]. Эффекты создавались благодаря использованию технической аппаратуры под сценой и благодаря быстрым переменам сценических задников разных цветов: черный, белый, зеленый, синий и красный

[108] Бузук Р.Л. Тэатральныя далягляды. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – С. 100.
[109] Грамыка Л. «Радавыя». – Мн.: Культура і мастацтва, 2008. – С. 42.
[110] Сабалеўскі А. Балада пра радавых // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 6. – С. 29–32.
[111] Гаробчанка Т. Розум гасіць гнеў // Літаратура і мастацтва. – 1986. – 28 сакав. – С. 10–11.

Репозиторий ВГУ

приобретали еще и разный оттенок в меняющемся освещении. Черный кабинет в этом спектакле сделался для художника принципиальным в конструкции всей сценографии, т.к. он представлял собой образ космического пространства. Как и ранее, черное у Б. Герлована несло в себе смысл сценической метафоры. Здесь неожиданная для него распахнутость и открытость всей сцены, постоянная нестатичность сценической установки, почти рассеивающаяся на глазах материальность противостояли персонажам. Сценография соотносилась по цвету и формам фотографиям телескопа «Хаббл», появившимся на широкой публике значительно позднее. И в этом смысле визуальный образ показывал, как мал человек на фоне гигантских метаморфоз космоса.

Заявленная еще в постановке «Раскіданае гняздо» и потом много раз расшифрованная художником в других спектаклях сила, существующая вне человека и над человеком (это внешнее пространство с особой, не всегда благоприятствующей, а чаще всего враждебной, энергетикой), в постановке «Бура» достигла своего апогея. И цветовое решение приобрело симфоническое звучание. Его характеристикой была повышенная экспрессия колорита, что и усиливало трагичность смысла произведения.

Спектакль В. Раевского «Страсці па Аўдзею» по пьесе В. Бутрамеева (1989 год) в своем визуальном облике следует в лоне постановок «Раскіданае гняздо», «Плач перапёлкі» с противостоянием и одновременностью, вывернутостью внешнего-внутреннего, с использованием природных фактур материалов, с иконами, с вертикалями несущих балок крестьянской хаты, с укромностью маленького островка беззащитного крестьянского быта.

Характеризуя постановочные приемы этого произведения, Т. Котович подчеркивала единую, односложную метафору, возникающую во всех элементах спектакля. «Сюжет гибели раскулаченной семьи, публицистический для того времени, по поверхности прост и односложен. Однако именно это качество дает возможность режиссеру создать сценический эквивалент, в котором односложность читается как обобщение, предельность, где исчезают характеры, образы и само движение действия, где важным и главным становится тип и трагедия вообще, трагедия как таковая в пространстве вообще бытия. <…> Эстетическое пространство спектакля сконцентрировано, упрощено и скупо. Цветовая гамма небеленого холста, статуарные и внешне бесстрастные позы, небольшие цезуры в действии, “стоп-кадры” в сцене расстрела семьи в финале. Эстетические элементы не сталкиваются и не высекают искры символов из ритмического чередования; пространственно-пластическая структура постановки статична – это

Репозиторий ВГУ

остановившийся сгусток»[112]. Ритуальность пластики подчеркивает и Т. Ратобыльская: «Спектакль <…> сделан как бы не по драматическим законам. Его ритм – специально замедленный и задержанный. <…> Симметричные сцены внутренне завершены и словно не нуждаются в дальнейшем развитии. <…> Его художественную форму можно сравнить с композиционным построением иконы: симультанным существованием центрального образа святого и круговых картин из его жизни и дороги страданий» (перевод наш. – *А.М.*)[113].

Деревянный помост с предметным цветом струганных досок; такие же выструганные доски фрагмента стен, поднятые над помостом-полом, расположенные на большой высоте по линии периметра помоста; вбитые наподобие свай несущие вертикальные прямоугольные столбы по кулисам и один у задника сцены по центральной линии помоста; горизонтальная балка у задника, образующая крест с этим столбом. В каждой детали этой монументальной и вместе с тем прозрачно-легкой конструкции содержалась форма креста. А вся конструкция в целом напоминала внутреннее пространство храма. Если сопоставить этот образ с утверждениями критиков о статических эпизодах и замедленной пластике, свойственных ритуальному поведению, то очевиден вывод о том, что спектакль представлял собой, с одной стороны, храмовое соборное моление, а с другой – обряд жертвоприношения. Вместе с тем, художник проводил эту идею тактично, не используя в цветовой партитуре ритуального открытого колорита, настаивая на оттенках земли и жилья. Белый включала в себя одежда действующих лиц, что в данном решении имело двойное значение: обыденный крестьянский костюм и чистые одежды предназначенных для жертвы. Центральное место в композиции оформления занимал длинный стол. На протяжении всего спектакля он располагался параллельно рампе, а в финальном эпизоде гибели всей семьи и в момент разрушения всей конструкции стоял уже перпендикулярно: из обыденного предмета быта он превращался в сакральный объект, т.е. в самое место жертвоприношения.

Б. Герлован в спектакле «Страсці па Аўдзею» возвращается к строго геометрическим формам, к жесткости и простоте вертикального построения, к предельной монохромности. Масса черного цвета, как и прежде, не представляется метафизическим пространством, она обнимает и пронизывает геометрическое построение. Теплая золотистая охра с боковым освещением находится в контрасте с черным,

---

[112] Котович Т. Эксперимент в современной режиссуре // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. установ культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 81–93. – С. 84.

[113] Ратабыльская Т. Фрэска згубленых каштоўнасцяў // Культура. – 1995. – 25 кастр. – С. 4–5.

Репозиторий ВГУ

а белое (костюмы, рушники на иконах) является рефлексом в цветовой композиции. В финале освещение теряло яркость, а общая картина – светлоту. Вся конструкция медленно рушилась, и фрагменты перекрытий зависали, а центральная балка с иконой Богоматери на перекрестье наклонялась, готовая упасть на стоящий у ее подножия стол с сидящими за ним замершими тенями-персонажами. Белое из рефлекса превращалось в основное цветовое пятно в цветовой гамме.

Спектакль «Тутэйшыя» Н. Пинигина по пьесе Янки Купалы (1990 год) был не менее знаменитым, чем «Радавыя» или «Страсці па Аўдзею». Он имел серьезный резонанс в театральном мире всего Советского Союза. Если «Радавыя» были современной трактовкой темы войны, темой «маленького человека» в драматических условиях войны; если «Страсці па Аўдзею» соотносились с открывшимися преступлениями против человека времен коллективизации 1930-х гг., то «Тутэйшыя» поднимали не менее мощную проблему – проблему национального самосознания. И режиссерское решение представляло собой трагифарс как, с одной стороны, комедийное расставание с прошлым, а с другой – неизбывность трагического самоощущения.

И сценография Б. Герлована придала этой идее достойный визуальный облик. Сценическая конструкция, состоящая из двухъярусной огромной батлейки, расположенной у задника по центру, слева от которой (при взгляде из зрительного зала) находился каркас католического храма на колесах, а справа – такой же каркас православной церкви и тоже на колесах. Высокая декорация занимала почти весь планшет купаловской сцены, оставляя крошечный пятачок для актеров, тем более, что часть этой площадки у портала забирали меньшие (почти в человеческий рост) модели таких же храмов, которые на фурках въезжали и выезжали, обладая собственной «хореографической» партитурой в спектакле. Таким образом, действие персонажей было сосредоточено в ограниченном пространстве, буквально зажатом внутри декорации, а также на ярусах всей конструкции по вертикали. Подвижность и насыщенность, сплетение в узел силовых линий больших объектов на сцене – важный прием построения пространства. В «Тутэйшых» оно не геометризировано, как в «Страсцях па Аўдзею» или в спектакле «Плач перапёлкі», или в постановке «Раскіданае гняздо», а представляет собой пространство-вместилище, как в «Радавых», живое пространство. Кроме того, в «Тутэйшых» оно еще и предельно спрессовано.

И благодаря такому художественному решению в спектакле возникал крупный план актеров, а предельная ирония игрушечного облика батлейки и храмов соответствовала марионеточной манере актерского исполнения: «Собственно купаловские сцены-интермедии (“явления”) через весь спектакль будут чрезвычайно изобретательно соединяться режиссером и художником в непрерывное действие –

Репозиторий ВГУ

движением конструкций, темами <…>, отбивками света, колыбелью, которая спускается из-под колосников и т.д.» (перевод наш. – *А.М.*)[114]. Ж. Лашкевич подчеркивала: «<…> спектакль обнаруживает универсальность структуры ее сюжета (принципов параллельного построения, зеркального отражения, контраста)»[115].

Подобное параллельное построение, отражение и контраст присущи не только сюжету пьесы Янки Купалы, но и всему спектаклю в целом, а также его визуальному облику. Как всегда, охра ажурными фрагментами сияла на черном фоне, проникающем сквозь плетение перекрытий. Здесь не было геометрически строгих очертаний, и золотистый цвет всей конструкции соотносился с поделками из соломки. Световая партитура также подчеркивала эту особенную теплоту цвета. На протяжении всего спектакля акцентом-рефлексом выступали два синих пятна православных куполов высоко справа. Очевидно, что сценографические решения Б. Герлована продолжают друг друга, развивая главные идеи. Охристые панели и колыбель возникали в других постановках, но прозрачная ажурность появилась впервые и сильная плотность частей конструкции возникла только в этом спектакле, как и мобильность всей декорации. Прежде (как, например, в постановке «Страсці па Аўдзею») сценографические трансформации имели образно-монументальное содержание, в «Тутэйшых» передвижение конструктивных модулей приобрело игровой характер. Световая партитура, представляющая собой сочетание бокового освещения и пистолетов, выхватывающих фигуры в проемах, с игровым элементом всей сценографии приходит в контраст. Она не искрится и не сияет, она не придает блеска. Наоборот, свет словно приглушает золото соломки, придает ему благородство старины, а тускловатые пятна напоминают на драматические обстоятельства пьесы.

Всплеск в цветовой партитуре «Тутэйшых» представляет собой развертывание длинного бело-красного полотнища, появление персонажей в черном и персонажей в белом: «У рампы открывается ниша-могила. Зловещие выстрелы. <…> И вот из могилы черные ангелы медленно вытягивают красную ленту к колыбели, спустившейся в глубине сцены, – это путь страданий, крови, борьбы, который прошел в истории наш народ. А потом белые ангелы с двух сторон расстилают белые ленты – символ всего чистого, свободного, неуничтожимого, неугасимой памяти о страдальцах» (перевод наш. – *А.М.*)[116].

В постановке «Звон – не малітва» Г. Давыдько по произведению И. Чигринова (1992 год) сценограф создает открытое пространство. В нем на разных уровнях подвешены распятые шкуры. В. Ярмолинская понимает их как символы священного языческого леса и символы рос-

[114] Ракіцкі В. Тутэйшыя глядзяць «Тутэйшых» // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 5. – С. 7–16.
[115] Лашкевич Ж. Единство противостояний // Театр. – 1991. – № 7. – С. 29–34.
[116] Ракіцкі В. Тутэйшыя глядзяць «Тутэйшых» // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 5. – С. 7–16.

Репозиторий БГУ

коши в замке Рогнеды и Изяслава: ослепительно шикарный светло-серый мех «служил ей то ковром, то покрывалом на кресле» (перевод наш. – *А.М.*)[117]. В то же время Т. Ратобыльская утверждает, что «куда важней для постановки образ распятого человека смутного времени. Фон “языческих” сцен – распятая на веревках шкура медведя. Фон христианских сцен – такой же растянутый лик Богоматери. И то, и другое – символ человеческой души, которую рвут на части и тянут в разные стороны» (перевод наш. – *А.М.*)[118]. В свою очередь, Т. Горобченко видит в сценографическом решении Б. Герлована идею архаической связи человека и природы, слепое поклонение природным стихиям: «На сцене – с помощью деревянных реек, натуральных шкур, веревок восстановлена атмосфера таинственного леса, полного шепота, тревожных звуков, ритуальной пластики полусказочных сущностей. <…> Двойное сосуществование дисгармонии и покоя, неуловимая граница между жизнью и смертью символизируют хрупкую неустойчивость времени и вместе с тем поэтизируют языческую ритуальную обрядовость»[119].

Огромная шкура у задника едва светилась в дымящемся верхнем освещении и казалась оживающим видением. По самому центру располагались растянутые шкуры, в два-три раза меньшие по масштабам, с опущенным головами, как будто тела, подвешенные на дыбу. Грубые огромные узлы, которыми шкуры были подвязаны к балкам-перекладинам, напоминали издали человеческие руки. Между балками-перекладинами свисали несколько толстых веревок с огромными кистями на концах, напоминая о колоколах, которые должны были бы находиться где-то высоко наверху. Черная цветовая масса и в этом произведении проникает и пронизывает переливающиеся оттенками серые пятна, создавая целиком ахроматическое изображение. И, как всегда, Б. Герлован вводит один мощный цветовой акцент. Здесь это – цвет живого огня, который танцует, плывет и мечется в руках совершающих обряд юных девушек.

Оформление спектакля «Лес» Августа Милованова (1994 год) по пьесе А. Островского задумано как монохромное, в оттенках зеленого и синего. Однако световая и костюмная партитуры распыляли цвет и создавали многочисленные пятна и блики: «Открывается занавес – и перед нами дрожит зеленое марево. Словно окутанные мхом совсем низенькие и высоченные пни, а в зеленое вплетены какие-то цветы и цветочки наподобие созданного женской рукой украшения в уютном уголке. Лес – где-то на втором плане, за этим зеленым маревом, за пнями» (перевод

[117] Ярмалінская В.М. Беларуская сцэнаграфія XX стагоддзя: гістарычны вопыт і перспектывы развіцця // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярызму: у 2 ч. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мн.: Права і эканоміка, 2007. – Ч. 1. – Вып. 3. – С. 469–477. – С. 474.
[118] Ратабыльская Т. Паганства ці хрысціянства? // Літаратура і мастацтва. – 1993. – 17 ліп. – С. 10–11.
[119] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас. бел. драм. тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002. – С. 66.

Репозиторий ВГУ

наш. – *А.М.*)[120]. Декорация никого не оставляла равнодушым, она сразу настраивала на своеобразное восприятие драматургического материала. Т. Горобченко отмечала двойственность поэтической сценографической метафоры: «В полумраке сценического пространства тянутся вверх свободно раскинутые смарагдово-зеленые стволы деревьев. В такую же цветовую гамму окрашена мебель. Стол, диван, стулья, будто плющом, обвиты листвой, цветами и ветками. Постепенно это царство приобретает оттенок искусственности, стволы, лишенные крон, напоминают обычные пни. <…> Так, в спектакле лес утрачивает свое первородное обличье и превращается в символ, своеобразную мифологему вроде чеховского “вишневого сада”» (перевод наш. – *А.М.*)[121]. Прозрачный суперзанавес позволял ощутить импрессионистский эффект в духе Эдуарда Мане. Поэтому искусственность, о которой говорит критик Т. Горобченко, скорей представляет собой соотнесенность цветовых пятен локального характера. Многочисленные вставки гирлянд из цветов и костюмов персонажей выглядели традиционными для почерка Б. Герлована рефлексами.

Спектакль «Князь Вітаўт» В. Раевского (1997 год) по пьесе А. Дударева – одно из самых знаковых произведений Купаловского театра. И его сценография – знаковое произведение Бориса Герлована, куда художник включил все найденные модели, переработанные, многократно увеличенные в мощи звучания, насыщенные разными смыслами. Здесь сценограф использовал свой излюбленный принцип геометрической предельной простоты в соединении со свойственным ему метафорическим сценическим мышлением, придал симфоничность всей своей масштабной предметности и сделал всю декорацию подвижной, живой. От этого она сочетала в себе художественный символ, семантику всего спектакля и была действующим персонажем. Гигантские ячеистые ворота подобны вратам, ведущим в средневековый город, и вратам, открывающим другой мир, и вратам истории, а также вратам, которые своей мощью определяют уровень тех личностей, что будут действовать в спектакле. Как отмечает Н. Грецкая, «в первой же сцене конструкция ворот позволяет зрителю заглянуть, посмотреть, что происходит в качественно иной действительности, отделенной от него, в эпизоде купальской ночи. Кроме входа-выхода, замковые ворота – это еще и своеобразная граница-переход из видимого, реального мира в иной мир, куда отправляются и где принимают погибших от рук убийц героев» (перевод наш. – *А.М.*)[122].

---

[120] Бур’ян Б. І радуе, і дзівіць // Мастацтва. – 1995. – № 3. – С. 51–56.
[121] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас. бел. драм. тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002. – С. 124.
[122] Грэцкая Н. Сучасная беларуская сцэнаграфія: пошукі вобразнай і мастацкай выразнасці // Пытанні … : у 2 ч. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мн.: Права і эканоміка, 2007. – Ч. 1. – Вып. 3. – С. 247–254. – С. 251.

Репозиторий ВГУ

Объект в сценографии Б. Герлована приравнивается к действующему лицу. В постановке «Князь Вітаўт» ворота постоянно перевоплощаются, сохраняя свою первоначальную функцию и качества, оставаясь всегда узнаваемыми как ворота, но в то же время – в конкретной роли в том или ином эпизоде спектакля. Гигантские ворота были организатором пространства сцены, увеличивая и сокращая его; их движение соответствовало определенному ритму и организовывало ритм спектакля; конструкция ворот усиливала масштаб действия; фактура ворот объединяла все возможные смыслы в единый и обобщающий. Этот объект занимал все сценическое пространство по горизонтали и по вертикали. Фронтальное движение ворот и их движение по хордам имеет сильное воздействие на зрителя, создавая впечатление почти физиологическое. И сама идея ворот стала саморазвивающейся идеей в спектакле. Решение было тотальным, сравнимым с самым необычайным постановочным решением Д. Боровского в спектакле «Гамлет», который в свое время стал легендой театра. Связанный из толстых прядей-жгутов шерстяной занавес точно соответствовал размеру зеркала сцены и жил собственной жизнью. Так и ворота в спектакле «Князь Вітаўт».

Точно поставленный свет (верхний) создавал многочисленные рефлексы, металлическая фактура в освещении менялась от теплого яркого золота до зеленоватой меди, от холодного серебра до умбры земляного вала, словно отсвечивающего на ворота снизу. Цвет мечей и кольчуг вторил оттенкам ворот – цвет агрессии, наступления, бесконечной войны и предательства. Золотистая охра прежних решений Б. Герлована превращалась здесь в коричнево-красные горящие пятна. А белые акценты женских костюмов – цвет беззащитности, нежности – мелькали среди бесконечной жестокой мужской воли. Белые акценты костюмов детей – цвет святости и чистоты – в финале спектакля концентрировали на себе главные смыслы произведения. Белые акценты одеяний крестоносцев – цвет католической преданности – содержали в себе угрозу и смерть. Художник играл и ярко-белым светом, заливая им центр сцены сверху и окружая его синими холодными и красными горячими световыми рефлексами, а также пропускал широкие потоки контрового белого сзади сквозь решетки ворот, регулируя высоту и направление этих потоков и придавая ему особую холодность синим окаймлением. Верхний и контровой свет превращал фигуры то в тени, то в скульптуры.

Предложенное когда-то в спектакле «Раскіданае гняздо» решение задника трансформировалось в постановке «Князя Вітаўта» в открывающиеся ячейки ворот, где возникали фигуры действующих лиц. Пьеса из 28 эпизодов с постоянной переменой места действия оказалась в визуальном решении Б. Герлована совмещенной и в простран-

Репозиторий ВГУ

стве и во времени. Происходящее в Гародне, Кракове, Креве, Троках в разное время оказалось сведенным в единый контекст и единый смысл. Действие, благодаря мощному образу ворот, словно остановилось, замкнулось в себе, приобрело значение вечности.

Т. Горобченко подчеркивала, что в спектакле была найдена соответствующая сценическая форма: «В. Раевский изобретательно мизансценирует массовые сцены с крестоносцами, ратниками, монахами, которые не просто украшают действие, но и смыслово насыщают его, укрупняют эпичность произведения» (перевод наш. – *А.М.*)[123]. Сценический помост врезается в зрительный зал, и зрители оказываются в одном, едином пространстве с персонажами, чем достигается эффект соучастия в события. Видимо, и этот сценографический прием избавляет визуальный облик спектакля от декоративности. «В финале на пустой сцене луч света выхватывает фигуру Витовта, держащего в руках свой меч и меч Ягайло. Выходят два маленьких мальчика в длинных белых рубахах, с черными лентами на шее и кладут перед ним подушечки с остатками расколотой короны. Реальный исторический факт (Витовт не дождался коронации, потому что его корона была действительно распилена пополам) приобретает многозначную метафоричность» (перевод наш. – *А.М.*)[124]. Белый цвет, фукционально представляющий собой пятно в колористической партитуре спектакля, получает в финале еще одно значение – вместе с черным (ленточки на шеях) он проявляется здесь как ритуальный, архетипический цвет, приобретая качество знака.

Ж. Лашкевич, сравнивая сценографические решения спектакля «Князь Вітаўт» с В. Раевским в Купаловском театре и постановки «Палачанка» с А. Андросиком (2000 год) в Белорусском театре юного зрителя, отмечает разность создания пространства в них: «Художник Борис Герлован в “Вітаўце” одним сдвигом устанавливал на сцене ворота и плацы городов. В “Палачанцы” двигался в пространствах канатного леса, спущенного из-под колосников. То ли привидевшийся остров, тянущийся от Новгорода до Полоцка, то ли магическое пространство, которое сводит молодых людей»[125]. В спектакле «Палачанка» художник использовал световой занавес, скрывающий площадку и создающий эффект фонтана, бьющего из-под рампы в сторону сцены под углов в 45 градусов. Излюбленные многочисленные канаты, создающие эффект глубокого леса. Небольшая ниша на авансцене, заполненная водой, бликующей под верхним светом, с эффектом таинственного родника. Основная цветовая масса – умбра с небольшими вставками серого.

---

[123] Гаробчанка Т. Рэжысёрская адметнасць у прасторы нацыянальнай сцэны: вопыт 90-х гадоў. – С. 65–74.
[124] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас. бел. драм. тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002.
[125] Лашкевіч Ж. Адносіны між смяротнымі – бессмяротныя // Літаратура і мастацтва. – 2000. – 17 сакав. – С. 11.

Репозиторий ВГУ

Спектакль «Чорная панна Нясвіжа» В. Раевского (2000 год) по пьесе А. Дударева целиком помещен в глубокое черное пространство, и, пожалуй, именно здесь большая масса цвета представляет собой метафизическое пространство. Здесь черный не проникает в другие цвета, не пронизывает их, а, наоборот, все другие цвета и объекты тают в черном. Черное приобретает качества сакрального, таинственного, непостижимого и мистического. Так, В. Ярмолинская подчеркивает, что «черный элегантный цвет делает сцену не только таинственной, но и более глубокой, недостижимой и бесконечной. На протяжении всего действия остаются неизменными очертания костела с легкокрылыми ангелами, Богоматерью, подвижными фигурками святых по порталам. Никуда не исчезают и скромные могильные плиты на тихом кладбище. <…> Даже маленькая золотая могильная оградка незаметно превращается то ли в лавку на дорожке в парке, то ли в кресло королевы» (перевод наш. – *А.М.*)[126].

Вся композиция сценографии центрична, в ней превалирует вертикаль. И, как всегда у Б. Герлована, все элементы сценической конструкции располагаются строго симметрично. Сценические объекты не заключены здесь в некий внешний объем. Если в прежних работах художника решалась проблема совмещения внешнего-внутреннего, и внешнее-внутреннее становилось взаимообращаемым, то в постановке «Чорная панна Нясвіжа» границы вообще нет. Возникает впечатление, что в черном пространстве постепенно исчезают все объекты. Подобный эффект достигается благодаря верхнему свету, контровому заднему освещению и высоко поднятым к колосникам софитам, создающим иллюзию огромных зажженных свечей, а также мягкому рассеянному освещению фигурок ангелов и святых, едва заметных и двигающихся вверх-вниз на вертикальных веревках по кулисам. И – главное – сценический планшет освещен сверху и сбоку ярким холодным голубым светом с оттенком сиреневатого. «В постановочно-образном решении купаловской “Чорнай панны”, – продолжает В. Ярмолинская, – немаловажная роль отводится черно-белым ангелам и Архангелу. Это удачно найденные художником образы-метафоры переменчивой судьбы, которая может повернутся как белым, так и черным крылом. Ангелы в просторных черно-белых одеяниях на протяжении всего сценического действия сопровождают главную героиню»[127]. Драматургический материал А. Дударева предполагает совмещение романтической драмы и политической хроники, трагедии и поэмы, легенды и детектива. Сценограф связывает эту разножанровую структуру, выявляя в ней главное – трагичность и непостижимость любви как сакрального состояния. И для подобного художественного предложения

[126] Ярмалінская В. Легенда аб чорнай панне // Літаратура і мастацтва. – 2001. – 16 сакав. – С. 10–11.
[127] Там же.

Репозиторий ВГУ

основными являются, конечно, цветовая и световая партитуры. Достаточно подчеркнуть решение любовных эпизодов спектакля. Белое, размером в планшет, покрывало становится прозрачно голубым, клубящимся, выгибающимся и вздувающимся, словно огромное облако. В центре его происходит пластический этюд влюбленных героев, одетых в прозрачно-белое легкое, сливающееся с покрывалом одеяние. Яркий белый верхний свет круглым пятном выделяет сплетенные фигуры в мареве голубого. Белый временами меняется на слабо желтый, отчего центр становится чуть более теплым. По краям покрывало светится незначительными красновато-бурыми пятнами, создающими дополнительные теплые акценты.

В эпизодах, происходящих в королевском дворце, планшет отливает золотым, глянцевый настил отражает это свечение. В преломленном свете костюмы сияют: золотая парча создает эффект драгоценной шкатулки, а царственно пурпурный цвет платьев королевы и придворных с белыми нижними юбками при постоянном плавном движении персонажей рисует кроваво-красные зигзагообразные линии, черные же бархатные одежды с белыми и золотыми вставками в золотом свечении приобретают плавную невесомость.

В. Ярмолинская отмечает, как в финале спектакля над сценой «вновь витает та же белая прозрачная ткань, но уже не чистое ложе, а бесконечный саван смерти, теряющийся в серебряной снежной метели»[128].

Таким образом, колористическая гамма трансформируется от активной и насыщенной палитры к пастельно-нежной и холодноватой. Цвет развивается малыми интервалами внутри большой черной массы. Цветовой контраст сочетается с противостоянием цветовых масс и дополняется сильным контрастом света и мрака.

В интимных эпизодах создается ощущение того, что свет возникает внутри объекта (внутри и в самом центре покрывала). Когда персонажи покидают сцену между эпизодами, свет движется вертикально, падает сверху и возвращается, отражаясь от планшета. Между эпизодами сценография остается единственным действующим лицом и открывается во всей своей значимости и красоте. Свет у Б. Герлована порождает общую цветность. Он объединяет общую цветовую среду. Спектакль «Чорная панна Нясвіжа» является типичным примером работы светом у художника.

Эстетика ее художественного образа зиждется на строгой вертикали алтарной стены и прямой перспективе, созданной двумя уходящими от рампы к заднику линиями по кулисам (внизу это фигурки святых, сверху параллельно им храмовые башенки), а также горизон-

[128] Ярмалінская В. Легенда аб чорнай панне // Літаратура і мастацтва. – 2001. – 16 сакав. – С. 10–11.

Репозиторий ВГУ

талями линий, прочерченных на планшете, и линий сиденья и спинки скамейки в центре. Такое композиционное построение разбивает пространство на три классических плана. Пустое переднее, свободное или занятое персонажами, средний план в центре и контуры алтаря на заднем плане – все это подчеркивает развитие пространства вглубь. Направление движения персонажей предполагается круговое в центре на среднем плане и фронтальное от задника к рампе, а также по двум диагоналям из задних кулис к середине авансцены.

Постоянно Б. Герлован ищет соединение смысла, движения и пространства, разрабатывая статичную или кинетическую декорацию в развитии сюжета, темы, но главное – развитие художественного образа в спектакле от формы, сравнимой с малой музыкальной формой, до симфонии. Цветовая партитура всегда зависит от общего конструктивного решения, являясь его равноправным элементом.

3.4 Колористические системы в постановках студийных театров. Ведущая роль цвета в смыслообразовании спектакля

Виталий Барковский в период своей работы в Экспериментальных мастерских «АКТ» использовал только ахроматический колорит (серо-бело-черная гамма). Его актеры выступали почти обнаженными, в сетках с головы до пят. Какой бы ни развертывался сюжет в постановках «АКТа», смысл заключался в обнаженности чувств и обостренности реакций персонажей на те или иные обстоятельства, а эстетическая программа состояла в пристальном внимании режиссера к форме. Особенно четко это выразилось в спектакле «Марк Шагал» (1991 год), сценография которого представляла собой несколько огромных надутых шаров, такого же цвета, как и тела актеров, сливающихся с этими шарами. Форма шара гармонировала с формой беременного живота Матери, к которому приникали остальные персонажи в ожидании рождения главного героя. Форма шара остро контрастировала с острыми формами костылей (намек на инвалидов Первой мировой войны), превращающихся в Эйфелеву башню (намек на французскую судьбу Шагала). Рассеянный белый свет не акцентировал ни один объект на сцене, наоборот, задачей освещения было создать некое марево переливающихся объемов как текучей вселенной. Из таких же форм, но в пустом пространстве, слагался визуальный облик постановки «Спектакль для нерожденных детей» (1980), в котором, однако, фигуры не сливались воедино, а, наоборот, отъединялись в полное одиночество. Или «Последняя пьеса Треплева» (1979), в которой тела, блуждающие по сцене, как одинокие планеты, терялись

Репозиторий ВГУ

на фоне открытого черного рояля и даже уподоблялись крошечному заводному цыпленку, клюющему пол на авансцене.

В. Барковский извлекал подсознательное и делал его видимой реальностью на сцене. Главным для его экспериментов во времена «АКТа» была форма и логика ее развертывания в произведении. При этом он предлагал своим актерам задание на импровизацию «чистого чувствования». Он вообще не связывал актеров «АКТа» условностями выражения чувств, и это получило свое наиболее полное отражение в спектакле «День рождения кролика» (1995 год). Режиссер доходил почти до бесформенности, т.е. до освобождения от любого давления формы, от всяких правил и условностей. Собственно, именно с помощью такой полной импровизации режиссер стремился к новым формам, не подкрепленным никакой традицией. Цвет не имел большого значения в этот период. Подчеркнем, это была абсолютная монохромия предметного цвета. Это – цвет человеческого тела в рассеянном свете плюс цвет сероватых сеток на теле. Даже лицо персонажа не имело значения, и голова была затянута шапочкой-сеткой. Этот прием шапочки-сетки режиссер использовал и во времена работы в Витебске.

Стиль В. Барковского периода «АКТа» близок к экспрессионизму в смысле спонтанности, инстинкта и одержимости, а также в применении техник натурализма. Однако, отличие его режиссерского почерка от экпрессионистского состоит в том, что в нем не было и намека на карикатурность, которая живописному экспрессионизму свойственна[129], а также не было внутреннего взрыва, наоборот, В. Барковский бесконечно растягивал темпо-ритм спектакля. Наслоение фигур приводит к пониманию общего структурообразующего элемента – изогнутые линии, закругленные формы. В. Хофман указывает, что куб и шар являются основными элементами, первичными типами, «из которых складываются многообразные, <…> сложные формы»[130]. В. Барковский использовал динамико-органические и статико-тектонические свойства формы одинаково успешно. Его перестало интересовать сценическое пространство, оно больше не имело значения для спектакля, оставались только формы: тело, реальное тело выступало как абстрактная форма, а реальные предметы представляли собой попытку объединить первичные значения этих предметов со вторичными, знаковыми. Кривые линии тел и деталей сценографии (рояль, надутые шары и пр.) являются контурами реальных тел и одновременно выполняют функцию членения пространства. Колорит увядает в этих сценических решениях и постепенно замутняется почти до землистого оттенка.

---

[129] Хофман В. Основы современного искусства. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 270.
[130] Там же. – С. 293.

Репозиторий ВГУ

Серый колорит периода «АКТа» был перенесен в некоторые спектакли в Витебске.

В период творчества в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа Виталий Барковский изменил концепцию образа спектакля, отчего произошли перемены и в цветоформе. Были предложены более сложные и строгие образцы в сравнении с произведениями «АКТа». Здесь свою формообразующую роль сыграл цвет. Именно благодаря цвету выявлялось содержание сценического высказывания. В основе известной трилогии о выдающихся художниках («Шагал… Шагал», 1999 г.; «Мадам Боншанс», 2001 г.; «Ружа ў чыстым полі», 2002 г.), созданной совместно со сценографом В. Матросовым, находится внутренний мир Марка Шагала, Амедео Модильяни и Хаима Сутина, Юрий Пэна. Именно сны памяти и метаморфозы памяти каждого из них волновали режиссера, поэтому построение мизансцен соответствовало растянутому, вьющемуся ритму, в котором персонажи словно уплывают и вновь возвращаются из реальности в ирреальное и обратно. Для подобного режиссерского решения сценограф нашел единственную необходимую колористическую систему: в «Шагале…» – черно-белую, в «Мадам Боншанс» – черно-белую с красным рефлексом и в «Руже…» – исключительно белую. При совсем иных технических возможностях (в академическом театре они богаче и значительней, чем в студийном) В. Барковский с В. Матросовым выбирают не богатый и насыщенный колорит с тембральными разработками цветовых пятен, с красотой и богатством сложных цветовых оттенков, что было бы вполне логичным в произведениях о художниках. Они останавливаются на архаической цветовой триаде, которая имеет смысл архетипической формы.

Подобное решение было опробовано в первом спектакле В. Барковского и В. Матросова на Коласовской сцене – «Жанна» по пьесе Ж. Ануйя «Жаворонок» (1997 г.). Р. Смольский отмечал: «В. Матросов графично очерчивает сценическое пространство. На черном фоне возвышается наклоненный помост, завершающийся решеткой, – путь Жанны на Голгофу. Цветовую гамму нарушают проекции картин Боттичелли, время от времени возникающие на боковых планшетах. Спектакль составляют разные по стилистике части. В первой сцены-воспоминания юности. Они решены языком пластики, определяющей не только характер персонажа, но и место действия. Этому подчиняется и сведенный до минимума мир вещей, что конкретизирует образы в условном сценическом пространстве. <…> Второй акт внешне более статичный, но внутренне предельно напряженный. Члены суда инквизиции характеризуются преимущественно одной чертой <…>. Одетые в черные сутаны и яйцеподобные белые шлемы, с сетками на лицах, они обозначены пунктирами и представляют собой аскетичный

Репозиторий ВГУ

мрачный фон для главной героини. Спектакль представляет собой связующее звено или переходный этап между студийными работами В. Барковского и его спектаклями на Коласовской сцене»[131].

Затем был поставлен спектакль «Таму што люблю…» по пьесе Е. Поповой «День корабля» (1998 год) с аскетичной, но вполне реалистической предметной средой на планшете сцены (фрагменты обычной «хрущевки») и с летящими ангелами на живописном прозрачном заднике. Эту постановку характеризовал голубой призрачный цвет и такой же свет. Здесь В. Барковский и В. Матросов использовали контровой свет в финале, яркий и бьющий от задника прямо на зрительный зал, и в лучах его метались по планшету сцены фигуры персонажей, отчего драматизм нарастал.

В спектаклях В. Барковского, созданных совместно с В. Матросовым на сцене Коласовского театра, очевидно то же стремление к монохромной гамме. Однако возможности световой аппаратуры позволили им сдвигать колорит по цветовой шкале. Так, в спектакле «Таму што люблю…» преобладает голубоватый цвет-свет. Задник и кулисы представляют собой полупрозрачную ткань, расписанную в стиле фресок Дионисия: удлиненные, летящие, крылатые фигуры ангелов и святых, расположенные диагонально и создающие плавный и настойчивый динамический эффект.

Детали сценографии – кресла, стулья, стол – размещены строго вдоль линии кулис и перпендикулярно рампе, что явно соотносится с расположением боковых нефов в храме. В пустом пространстве центра сцены (подобие широкого центрального нефа) персонажи движутся фронтально, от задника к рампе и наоборот.

Однако постановщики не стремились к достижению соответствия происходящего храмовому действу. Наоборот, столь возвышенная атмосфера вызывала ощущение недостижимого, неотчетливого, неуловимого идеала. Художник добивался рассеянного мерцания в воздухе с помощью тонких посеребренных нитей, тянущихся от планшета к колосникам, что будто связывало души героев, заблудившихся во времени, с отлетающими крылатыми существами и подчеркивало невозможность этой связи.

Главная масса цвета – голубоватая – согласовалась с оттенками серого в костюмной сюите и прерывалась акцентами черного и белого. Черный эластичный тресс костюма главной героини резко выделялся на голубом фоне. Ее движения по сцене уподоблялись движениям ласточки в небе. Эту строгую графичность усиливала «танцевальная» партитура длинного белого шарфа, то опоясывающего и удерживающего порхающую Галу, то обматывающего ее тело, превращая его

[131] Смольскі Р.Б. Вынікі тэатральнага сезона 1996/1997 гадоў у драматычных тэатрах Беларусі: Тэатральны летапіс Беларусі 90-х гадоў. – Мн.: АРТЫ-ФЭКС, 1998. – С. 48–49.

Репозиторий ВГУ

в скульптуру. Черная линия, таким образом, вторила белой. Акварельность голубого сильно контрастировала с жесткой графикой мелькающих черных и белых пятен танцующего тела героини.

Финальный контровой свет, не подсвечивающий и не оттеняющий в этом спектакле фигуры персонажей, а рассекающий и взрывающий их, делал финал постановки символичным и трагическим. Новое поколение – дети и внуки героев – врывалось на сцену, фарами мотоциклов сметая персонажей вообще. Вместе с небесными ангелами. Резкий сильный свет двумя мощными пучками выстреливал низкими планшетными софитами и несся на зрительный зал вместе с ревущими звуками моторов.

В. Барковский и В. Матросов в этом спектакле опробовали прием цветового акцента в огромной массе основного цвета при очень тонкой, спокойной, холодной гамме. Это стало их совместным отличительным знаком в различных спектаклях и на разных сценах. Основной цвет всегда берется из холодной части цветового круга или из ахроматических цветов, что необходимо В. Барковскому как символ или, скорее, как среда бессознательного и внематериального. А цветовой акцент всегда представлен как небольшое пятно, звучащее контрапунктом, вопиющее, особенное, тревожащее и тревожное, всегда возникающее неожиданно.

В постановке «Пісьменныя» по пьесе М. Чокэ такой основной массой является черный цвет. Вместе с тем, он еще и предметный цвет в этом спектакле, так как им окрашены кубы (элементы-трансформеры стен, сидений, трибун, окон), в черное одеты все персонажи. Предметный цвет переливается, бархатится в массе основного, делая его живым и дышащим.

Два акцента использованы в этом спектакле: яркая клетка пиджака одного из героев и мерцающий голубо-лиловый цвет стекол в глубине сцены. Первый акцент динамичный, мечущийся вдоль рампы. Второй возникает неожиданно, во второй части спектакля, и связан с растянутым, тягучим темпо-ритмом фрагмента. Стекла напоминают аквариум, а фигуры за ними – глубоководных рыб.

Структура спектакля «Пісьменныя» является осколочной, в ней фрагменты словно натыкаются друг на друга, сталкиваются, сосуществуют по ассоциации, переплетаются и имеют продолжение через много эпизодов. Явления как будто возникают вдруг и никак не согласуются, режиссер соединяет их монтажно. В контрасте темпов и эмоциональных состояний эпизодов высекается трагический смысл щемящих сердце человеческих историй.

Сценография обобщает и выявляет общую трагичность событий, а цвет проявляет общую картину. И предметы, и фигуры кажутся

Репозиторий ВГУ

не совсем объемными, их движения замедляются в насыщенном и почти безвоздушном пространстве.

В то же самое время другой спектакль – «Шагал… Шагал…» по пьесе В. Дроздова, созданный той же основной массой черного цвета и так же в виде проявляющейся фотографии, обладает пространством разреженным, полным воздуха, хотя и его колебания замедлены и тягучи. Черное пространство «Шагала…» просвечивает едва заметными голубоватыми струями, идущими с верхней световой установки. Они делают черный цвет прозрачным и не густым.

Однако цветовой акцент от этого не менее активен. Это – белое пятно платья одной из героинь. Все персонажи постановки в черном, и только первая любовь Шагала, Оленька, – в длинном чисто белом. Словно из небытия возникает она среди прочих, подобная белой птице или нетронутому холсту. Белое пятно всегда расположено в центре всей композиции, оно не просто оттеняет собой черные фигуры других персонажей, этот акцент – светоносен, он заставляет всю композицию тянуться к нему и отталкиваться от него. Этот главный акцент поддерживается в спектакле метафорической мизансценой «Созвездие Витебска», где едва светящийся во тьме возникает, движется волнами, вибрирует белый город. Из крошечных домиков, ратуши, синагог и костелов льется в темноту свет крошечных окошек. Вьющаяся сверкающая линия белыми крыльями прорезает черную цветовую массу.

Оба белых акцента отнюдь не являются рифмой. Они несут разные символические значения. И роднит их только шагаловское воспоминание: оба белых акцента сливаются в детский символ, возвышенный и чистый. Белое пятно (Оленька) как бы материализуется из разреженного и иррационального белого длинного пятна («Созвездие Витебска»). Оно словно стягивает и выплескивает энергию длинного белого акцента, становясь его завершением. Тем более, что первый же эпизод с Оленькой следует за сверкающим «танцем» Витебска. Как только домики свиваются кольцом у ног актеров, сразу же опускается большой черный стол, символизирующий крышу дома, на которой и встречаются юный Шагал и юная Оленька.

В первом варианте постановки «Ружа ў чыстым полі» по пьесе В. Дроздова основная масса цвета – белый. Белое пространство многогранно, осколочно, его белые фрагменты сталкиваются друг с другом и друг в друга встраиваются. Пространство спектакля подобно книге-«раскладушке», разворачивающейся постепенно и только на планшете: дуги-ворота, дуги-зеркала медленно разворачиваются и звенят колокольчиками, ковры-холсты неожиданно раскрываются слайд-проекциями, женские костюмы распахиваются рукавами-крыльями из вологодских кружев. Все мерцает оттенками белого, разреженного, кружевного.

Репозиторий ВГУ

Акцентом здесь является слайд-проекция, возникающая время от времени прямо на фигурах персонажей в белом. В слайдах использованы работы Ю. Пэна, и именно их колорит представлен как яркая цветовая область внутри основного цветового массива.

Постановка «Мадам Боншанс» обладает той же спецификой колорита, что и вся система В. Барковского и В. Матросова. Здесь присутствует тот же «черный кабинет». Единственное отличие данного решения от рассмотренных выше произведений состоит в том, что в «Мадам Боншанс» черная цветовая масса является только и именно фоном действия. Функция черного цвета не стремится к символу, ограничиваясь скромным назначением пустоты, вместилища событий и персонажей. И даже черные трессы на актерах, заменяющие прозодежду, в этом спектакле оказываются признаками обобщенной формы.

В первом варианте постановки единственным цветовым акцентом был голубоватый световой блик на поверхности плексигласовых прямоугольников, которые трансформировались в руках актеров из столешниц в «Ротонде» в холсты со стен Лувра, из окон «Улья» – в надмогильную плиту. Трансформации имели собственную танцевальную визуальность. И прозрачно-призрачный голубой цвет-свет становился бликом, длящимся во времени. Это тоже составляет особенность цветового мышления тандема В. Барковский – В. Матросов, отличающуюся именно длительностью цветового акцента, его подвижностью и развернутостью в пространстве и времени спектакля. Более того, у цветового акцента обязательно присутствует своя партия в произведении, выраженная в танцевально-хореографическом фрагменте или в виде части обряда. Уже из этого понятно, какое место занимает акцент в колорите сценического зрелища и насколько важен он для восприятия спектакля. Для семантики постановки подобное решение является принципиальным, так как акцент усугубляет смысл событийного ряда, состояние персонажей и атмосферу действия.

Во втором варианте постановки «Мадам Боншанс» появилось несколько цветовых акцентов. К уже имеющемуся добавились детали костюмов. Например, светло-серое длинное пальто Модильяни, узкий длинный красный шарф Сутина, лиловый цветок на шляпке натурщицы и пр. С одной стороны, эти мелкие детали являются функциональным предметным цветом. Однако каждая деталь еще и символизирует некую особенность характера и творчества персонажа. Развернутость каждой детали во времени связана и с принадлежностью костюма, и с обозначением героя.

Ахроматический серый становится ведущим в колористической системе спектакля «Зямля» по мотивам поэмы Якуба Коласа «Новая зямля», дневникам и произведениям поэта. Все зеркало сцены заполнено серым. И разные оттенки серого, от темного до совершенно

Репозиторий ВГУ

светлого, жемчужного, использованы в постановке для воссоздания «снов памяти», как определен жанр спектакля. Сны памяти происходят вне времени и пространства, поэтому серый колорит оказывается наиболее согласующимся с логикой жанра. На сцене возникают те события и персонажи, а главное – в той специфической очередности, которая свойственна сну и памяти. Выплывают из ниоткуда фигуры и так же исчезают в никуда. Отрывки воспоминаний множатся, рассыпаются, сталкиваются.

На сценическом планшете люди превращаются в колосья, из фрагментов хаты строится Мировое Древо. Все зрелище ахроматично. Огромное количество действующих лиц одето в одинаковые длинные серые свитки, вместо головных уборов или причесок – серые сетки, делающие головы одинаково круглыми, как и лица без выразительного грима с одинаковыми огромными глазами. В. Барковский и В. Матросов добивались визуальной бестелесности, бесплотности и внематериальности.

В этом спектакле постановщики не отошли от приема использования цветового акцента в массе основного цвета. Это – ярко-белые пятна: ангельские бутафорские крылышки, с которыми играет юный Пясняр в эпизоде с Немой и Юродивым; длинные из-под колосников свадебные рушники, связанные и двумя диагоналями пересекающие зеркало сцены; наряд невесты и длинная в полсцены фата. Это – и красновато-лиловое пятно, созданное лучом света на Мировом Древе в центре сцены. Значение белого цвета перерастает функцию акцента и достигает символа: чистоты, святости, детских упований и юношеских мечтаний о счастье, а также ритуальной ясности. То же самое и с акцентом на Мировом Древе: красновато-лиловый означает кровь и родовую связь.

Белое пятно возникает в первой части спектакля, а красновато-лиловое – ближе к финалу. Таким образом, символ чистоты и наивной радости трансформируется в символ горести и кровной глубины, предполагая понимание пути человека от наивности и чистой веры к глубокому осознанию принадлежности к роду и миру вообще.

Финал спектакля особенно подчеркивает эту постановочную мысль, возвращая колорит в изначальную массу серого. Огромная толпа людей движется от центра сцены фронтально к авансцене, медленно опускаясь в оркестровую яму, с молитвой на всех устах. В это самое время в центре сцены Песняра одевают в такую же серую свитку, тем самым посвящая его в целый мир: из одинокого творца возвращают его в лоно рода. Серый цвет вновь становится господствующим, всеобщим. Его символика перерастает значение индивидуального бессознательного и иррационального, что было задано с начала спектакля, и теперь раскрывает глубину коллективного бессознатель-

Репозиторий ВГУ

ного, глубину страдания и терпения, глубину обыденности жизни и всеобщности этой обыденности.

В спектаклях В. Барковского, созданных после 2000 г. и с другими сценографами, сохраняется тот же принцип соотношения основной цветовой массы и небольшого акцента-символа.

Спектакль Витаутаса Григалюнаса «Король умирает» по пьесе Э. Ионеско, поставленный в «Альтернативном театре» в 1990 г., стал концептуальным выражением цвето-световой партитуры в сценографических решениях к произведениям режиссера. Г. Галковская, исследователь студийного движения в Беларуси, пишет: «В спектакле “Король умирает” театральные подмостки представляли собой пол, усыпанный желтым песком (сценография и костюмы И. Гауя). В глубине сцены располагалось инвалидное кресло, на “авансцене” стоял черный сундук, рядом – наполовину ушедшая в песок корона; с правой стороны площадки – шарманка и меч, высвеченные желтым лучом прожектора. Уже в оформлении обнаруживались характерные для режиссера В. Григалюнаса принципы: необходимость присутствия элемента “живой”, натуральной, сценической детали (в данном случае при абсолютно условной постановке – реальный песок); стремление к живописности костюмов (белоснежный костюм Марии оттенялся черным убранством Маргариты); обилие приспособлений, насыщение спектакля бутафорией. <…> Свет, многофункционально и разнообразно введенный, явился одним из основных и наиболее удачно найденных средств выразительности. <…> Песочные часы Беранже I, песок, который сыпался сквозь сито в руках служанки Джульетты, но не иссякал, ритмичное движение короля по краю песка вокруг сценической площадки составляли ряд многочисленных символов мимолетности, неуловимо ускользающей жизни, найденных режиссером. <…> Бесчисленные красные нити, оплетающие его со всех сторон, символизировали не только бесконечные интриги, но и его жизненный итог»[132].

Заметим, какое важное значение имеет в спектакле ахроматический колорит с небольшими акцентами других цветов (охра песка, красные тонкие нити). В данной концепции такое решение имеет определенно символическое значение. На наш взгляд, здесь речь должна идти не об архетипической функции черного, белого и красного, а именно об их символическом содержании: белое и черное платья королев противопоставлены в качестве характеров и сути женщин, а красные нити, скорей всего, кровеносные сосуды, по которым жизнь уходит из Беранже.

Т. Ратобыльская находит иные смыслы в тех же нитях: «Все оригинальные режиссерские находки направлены на создание сцени-

[132] Галковская Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов. – Мн.: БГАИ, 2005. – С. 50–51.

Репозиторий ВГУ

ческого действия и иного “нечеловеческого измерения”. Словно на разграфленной шахматными клетками площадке каждый персонаж существует в своей статической скульптурной мизансцене. Герои спектакля – условные маски. Актеры используют марионеточную манерную пластику. Они пробуют передать нам смысл таких понятий, как “остановленное время”, “агония”, “пессимизм”. Длинная агония Беранже (И. Забара) выражена с помощью нитей, перерезающих всю площадку и поддерживающих героя как бы в невесомости» (перевод наш. – *А.М.*)[133].

У Николая Трухана цвет в спектаклях театра «Дзе-Я?» имел, более всего, функциональное значение: это был предметный цвет. Однако в такую, достаточно скромную колористическую систему Н. Трухан вводил символические цветовые символы. Среди наиболее интересных спектаклей театра – «Рагнеда» (1987 г.), «Роспач» (1989 г.), «Здань» (1994).

Спектакль «Здань» – один из самых сложных по структуре: «Сложная форма объединения на одной сцене двух разных пьес, события которых разворачиваются параллельно, взаимно дополняя друг друга или приходя в столкновение, напоминает звучание многоголосной фуги – венца полифоничной музыки» (перевод наш. – *А.М.*)[134].

О стереофоническом эффекте пишет и Т. Котович: «Эти две субструктуры спектакля существуют по принципу зеркала, двойной экспозиции, “гребенки”. В нее вводится еще две субструктуры. Одна из них: дзанни в париках и с карнавальными масками входят с бокалами красного вина в реальный мир, кружат возле них, всматриваются, вслушиваются, садятся рядом… И другая: две фигуры в черных балахонах неожиданно как бы проплывают между персонажами, а в кульминации выносят и оставляют в центре сцены большую сферу, вокруг которой все герои соберутся уже после своей гибели в финале. И “дзанни” и “черные балахоны” заданы в чуть замедленном в сравнении с реальным действием ритме»[135].

Пестрый колорит карнавальных костюмов видится ярким пятном на темном общем цветовом фоне всего спектакля. А черное пятно балахонов как бы сгущает этот общий цветовой фон в несколько еще более темных точек.

---

[133] Ратабыльская Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 170–185. – С. 178.

[134] Лявонава Л.А. Выдатны руплівец беларускага нацыянальнага тэатра (да 60-годдзя Міколы Трухана) // Пытанні … : у 2 ч. – Мн.: Права і эканоміка, 2007. – Ч. 1. – Вып. 3. – С. 333–337. – С. 334.

[135] Котович Т. Эксперимент в современной режиссуре // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 81–93. – С. 90.

Репозиторий ВГУ

Наиболее сильной цвето-формой отличалось творчество Рида Талипова в период его работы в театре-студии «На площади Победы». Р. Талипов сам выступал и как режиссер, и как сценограф в своих произведениях.

Характеризуя студийное движение 1980–1990-х годов в отечественном театре, Г. Галковская отмечала общие черты всех постановок, созданных в этот период всеми его участниками, как точное ощущение стиля, склонность к поэтизации, стремление к красоте жеста, мизансцены, «которая мыслилась как основа гармонии спектакля и провозглашалась категорией самоэстетической; <…> концентрация внимания на утонченности жеста, экспрессивность и недоговоренность монологов, акцентирование на сложном внутреннем мире человека, стремление к психоанализу в актерском исполнении; жесткое подчинение драматургии режиссерскому замыслу и концептуальность театральной формы в решении спектакля; восприятие действительности через призму трагикомического парадокса в жанровом определении; авторский подход в декорационном и музыкальном оформлении; эстетизация обнаженной натуры и использование многочисленных завуалированных эротических символов – как один из основных художественных приемов режиссера[136].

В творчестве Р. Талипова все эти общие характерные черты воплотились с наибольшей яркостью и сконцентрированностью. Тем более, что он выступал в качестве и режиссера, и сценографа одновременно. В своих работах в театре-студии «На площади Победы» он выявлял не столько сегменты реальности, сколько создавал притчи, ему были не интересны формы эмпирического мира, его цвет и структура. Р. Талипов создавал мир из внутренних представлений художника. Концепция его сценографии в разных спектаклях не имела ничего общего с восприятием эмпирической реальности, однако всегда при этом в визуальном облике в центре находилась классическая ренессансная женская фигура. Чтобы обращаться с формой так, чтобы можно было обойтись без предметного разнообразия и иллюзии реальности, Р. Талипов доверяется знаковой ценности и духовной силе своих художественных средств.

При этом колористическая система спектакля, предельно точная, строгая и всегда постоянная, является ведущим структуро-, формо- и смыслообразующим элементом постановки. Цвет организует мизансцены, цвет становится главным метафорическим языком режиссера, цвет представляет зрителю смысл произведения.

«Зрелищная сторона постановки была воплощена со вкусом и чувством стиля. В “Стрип-тизе” Р. Талипов впервые заявил о пристра-

[136] Галковская Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов. – Мн.: БГАИ, 2005. – С. 67.

Репозиторий ВГУ

стии к трем цветам: черному, красному, белому. В такой цветовой гамме было выдержано все: от реквизита до мельчайших деталей костюма, от освещения до пиротехники. Это было принципом цветового оформления спектакля, его колоритом. Стиль постановки был близок к графическому. В нем не просто преобладали не только черно-белые тона – графичность прослеживалась и в построении мизансцен, приобретавших геометричность, и в разработке актерской линии»[137]. Т. Ратобыльская подчеркивала, что Р. Талипов опровергал идею свободы в современном обществе: «Спектакль начинался с почти ритуального входа в подвал-студию. Люди попадали в мудреный лабиринт низких коридоров с картинами на стенах. Студийцы провожали зрителей в маленький зал. <…> Графика костюмов удачно сочеталась с игрой теней пантомимичной заставки и с геометрией мизансцен» (перевод наш. – *А.М.*)[138].

Цвет здесь не связан с поводом и мотивом. Как, например, в символизме действительность есть некий знак и содержит указание на тайну и поэтому не имеет значения, так и у Р. Талипова не имеет значения, к какому сюжету он обращается. Человеческие фигуры как бы застывают и становятся частью сценографии. Все происходящее «вытолкнуто» к авансцене, форма довлеет над художником. Р. Талипов стремился освободить формальное начало от необходимости предметного описания. Мир в его постановках утрачивает то, что преходяще, утрачивает светотени и проницаемость. В нем открывается компактная цветовая взаимосвязанность. По словам В. Ярмолинской, цвет у Р. Талипова в «Стриптизе» по С. Мрожеку (1988 год), это – цвет смерти и жизни, «как всплески радости и горя, удач и разочарований. Черный кабинет с самораскрывающимися черно-красными дверями – куда должны попасть двое: Он и Она. Их черные костюмы удачно дополнены красными и белыми деталями – галстуки, шарфики, перчатки. В спектакле не было ничего случайного и ненужного (включая носовой платок героини и шаг каждого героя по комнате). Таинственная комната казалась нам и остановленным временем, которое нельзя повернуть назад, и безвыходным существованием, и собственным непреодолимым Страхом» (перевод наш. – *А.М.*)[139].

---

[137] Галковская Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов. – Мн.: БГАИ, 2005. – С. 37.

[138] Ратабыльская Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 170–185. – С. 175.

[139] Ярмалінская В. Інтэлектуальны тэатр Рыда Таліпава // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 237–246. – С. 238.

Репозиторий ВГУ

Спектакль «Яма» по повести А. Куприна (1989 год) «<…> имел трехцветную гамму и предельно образную, лаконичную сценографию. <…> В постановке “Ямы” не было открытой демонстрации притона. <…> Медленно ползущий чехол открывал сцену, на которой стояла железная кровать – неотъемлемая часть публичного дома. Позади нее располагались черные порталы арочного типа, из которых по ходу спектакля появлялись действующие лица. <…> Это был “реквием по человеческой красоте”»[140]. В финале черный балахон накрывал сцену, погребая всех героев, и выявлялась форма креста. В «Яме» все те же симметричная композиция и графичный стиль. К черно-красно-белому добавлены желтый и золотистый. В визуальном образе превалирует яма, место гибели и погребения. Казалось бы, присутствуют аналогии с колоритом Рембрандта. Действительно, светлые проемы дверей, едва просвечивающиеся и дающие направления взгляду своими световыми чуть заметными потоками. И фигуры с золотистыми оттенками тела, светящегося в полутьме. И сама струящаяся ткань черного финального савана подобна общему тону рембрандтовского колорита. Однако у Р. Талипова пространство не открыто, как у Рембрандта, а строго замкнуто и жестко организовано (железная кровать занимает целиком сценический планшет), и черно-белые цвета с красными рефлексами остаются смыслообразующими в произведении. Роднит манеру Р. Талипова с Рембрандтом выделенность картинного тела, замкнутого во внутренней структуре, разница в том, что у Р. Талипова важна истина, которая таится под поверхностью явлений. В визуальном облике его спектаклей живое и неживое составляют настоящий натюрморт, цветовое сплетение черных плоскостей и двухмерность. Летучее мгновение сюжета его почти не интересует, он стремится зафиксировать его устойчивую красоту, скрытую даже за трагедией и чаще всего за трагедией. Он саму трагедию воспринимает и представляет в спектакле как эстетически совершенную цветовую триаду.

Так, в «Картотеке» (1989 год) по пьесе Т. Ружевича изобиловала обнаженная натура, которой, по мнению Г. Галковской, «режиссер не боялся перенасытить спектакль, умело подавая эротические детали. Р. Талипов одновременно делал обнаженное тело предметом самоэстетическим. Тщательный отбор деталей, детективная подача сценического действия, оригинальность, художественный вкус выгодно отличали его постановку от многих других студийных работ[141].

Р. Талипов структурирует произведение с помощью цвета. Цвет в его спектаклях больше и важнее по значению и воздействию, чем предмет, чем актер, чем сюжет. В. Ярмолинская констатирует: «После знакомства со спектаклями Театра на площади Победы сразу же мож-

[140] Галковская Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов. – Мн.: БГАИ, 2005. – С. 54.
[141] Там же. – С. 45.

Репозиторий ВГУ

но было определить его эстетическую концепцию – это красота <…> И то, что театр отвел ей самую главную роль, избрал ее основной формой своего существования, говорит о многих изменениях, произошедших в театральном искусстве Беларуси в конце 1980-х годов» (перевод наш. – *А.М.*)[142].

В концепции Р. Талипова студийного периода можно даже наблюдать стремление к беспредметности, так важна для него визуальная сторона произведения, однако он останавливается в шаге от беспредметности, т.к. более всего важен ему эстетизированный язык произведения. Отображаемый мир, невероятно красивый и столь же трагичный, и красота цветовой гаммы, противопоставленная реальному миру. В то же время этот реальный мир, как червь, существует внутри красоты, и красоте не выжить дольше продолжительности спектакля.

В период творчества в академических театрах Р. Талипов проходит через стадию разложения триады, размельчения ее на отдельные фрагменты. Но и в это время режиссер-сценограф превращает эмпирический мир в пятна цвета и ритмические плоскости. Каждый его спектакль – это, прежде всего, построение цветовых плоскостей и цветовых пятен, цель которого является сильное воздействие цвета вне материала. Как всегда, общая визуальная форма здесь важнее детали, целое картины более важно, чем ячейки формы. В академических спектаклях Р. Талипова очевидна декоративность общего колорита. Как правило, он использует красный и желтый как основные, что является для него метафорой тепла, счастья и страсти. Не избегает излюбленного черного (но небольшими интервалами), пользуется белыми рефлексами. Колористическая система Р. Талипова представляет собой цельный струящийся ритм.

Спектакль «Чайка» в Гомельском областном драмтеатре (1997 год), по мнению Т. Горобченко, стильный, с утонченной пространственной мизансценой, шикарными костюмами и импрессионистской цветовой гаммой: «Когда Нина читает пьесу-монолог Треплева, все присутствующие надевают маскарадные маски. <…> Аркадина передает Нине свою элегантную красную шапочку <…> накидывает на плечи Нины свое пушистое боа <…>»[143]. Или «Месяц в деревне» по И. Тургеневу в Брестском областном театре драмы и музыки (1996 год), поставленный в содружестве с художником В. Лесиным, где создан изысканный антураж, где, как всегда, значительная роль

[142] Ярмалінская В. Інтэлектуальны тэатр Рыда Таліпава // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. установ культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 237–246. – С. 245–246.

[143] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002. – С. 143.

Репозиторий ВГУ

отдается цвету: «В первом действии, когда взаимоотношения между героями только выясняются, в костюмах преобладает черно-белый цвет. <…> Во втором акте, когда эмоции выплескиваются и эмоциональный градус достигает вершины, правит бал красный цвет. При этом присутствие красного в костюмах обозначает разные степени чувственности героев. У доктора Шпигельского – это носовой платок, у Елизаветы Богдановны – воротник и манжеты, у Кати – блузка, у Беляева – цветок в петлице, у Ракитина – длинный шарфик, у Верочки – обрамление белого платья, прозрачная красная юбка, алый цветок в волосах и т.д. Наконец, костюм Натальи Петровны сверкает подобно факелу – шикарное красное платье, такие же перчатки, шляпка, зонтик»[144]. Колористическая система, согласно манере Р. Талипова, четкая: черное–белое как знак вечности, чистоты и света, красное – символ жизни, любви и страсти.

Этой своей жесткой концепции Р. Талипов следует и в постановке «Кацярына Іванаўна» по пьесе Л. Андреева в Национальном академическом драмтеатре имени Якуба Коласа в Витебске (2001 год). В постановке Рида Талипова взаимосочетаются традиции классического театра с его отчетливо выстроенными фронтальными мизансценами, с психологическим взаимодействием персонажей, и театра современной стилистики с акцентированной художественной формой зрелища. В первую очередь, следует отметить особенность почерка режиссера в использовании цвета на сцене: красное–белое–черное. Известно, что в культуре разных народов данная триада является обозначением широких областей психофизиологического опыта, преобразующего восприятие данных цветов в осознание сакральных зон бытия. Красное–белое–черное не являются собственно цветом, а представляют собой ценностное выражение содержания мира.

В спектакле «Кацярына Іванаўна» отдельные эпизоды перемежаются и драматизм вместе с напряжением нарастает от сцены к сцене. Яркий, белый свет, белый цвет костюмов, роскошные белые цветы, которые «написаны» светом на кулисах и заднике; белые кресла-качалки. Героини, словно бабочки, порхают в этом радостном белом мареве дачных звуков и тепла. Вместе с тем, этот белый отчаянно бликует, создает напряжение, бьет в глаза, скрывает затаенную скорбь и печаль главной героини. Режиссер выстраивает для нее центральные мизансцены и подчеркивает ее внутреннюю боль красными акцентами на ее платье и красными кругами на чайных кружках в руках остальных персонажей. Великодушная и светлая женщина сама начинает раскалывать свою жизнь, не в силах справиться с демонами в собственной душе. Она, подобно подбитой птице, пытается исчезнуть

[144] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002. – С. 173–174.

Репозиторий ВГУ

внутри белой стены и остается распятой на этой стене. Белая снежная буря завершает этот эпизод и является предвестием к следующему.

На красном фоне сестра главной героини в красном платье подобна яркому пламени. А появление Катерины Ивановны в черном акцентирует точку в красном. Черное платье тает в ауре красного шлейфа и красного боа, внутреннее напряжение растет. Теперь она готова птицей броситься вперед, в желании разбить окно мастерской художника, где они все собрались. Красная стена напоминает кровь корриды, между художником и героиней. Он ужасается бездне израненной женской души, а она пришла сюда за спасением от себя самой, от своей тяги к небытию.

В следующем эпизоде красное соперничает с черным. А затем – снова белая метель и белые стены. И резкая смена белого на красное. На вечеринке в мастерской художника Катерина Ивановна в роскошном черном в красных розах платье с серебряным блюдом на поднятой ладони на фоне красного задника-стены. Режиссер строит мизансцену, размещая героев несколькими группами. В звуковой партитуре слышен бесконечный стук маятника.

Затем поворотом сценического круга белое меняется на красное, затем на черное, снова на белое, и опять на красное.

Использование цветовой триады – красное–белое–черное – является особенностью творческого почерка Рида Талипова, который с ее помощью выявляет внутреннюю драму конкретного времени той или иной постановки в многогранный смысловой узел человека и судьбы. Черный, красный и белый вступают в его постановках в жесткий визуальный конфликт и, вместе с тем, поддерживают друг друга в создании общей мощной напряженности сценического действия. В спектаклях Рида Талипова три активных цвета используются как взаимное противоречие и как взаимное согласование. Они раскрывают дисгармонию событий и персонажей и одновременно согласуются, взаимопритягиваясь. В спектакле «Кацярына Іванаўна» черное – это область протестного, сумрачного; красное – драма борьбы с собой; белое – неосуществленное и неосуществимое.

Мир постановок Р. Талипова после студийного периода нервный, беспокойный, напряженный. Этот ритм определяет весь спектакль сразу же, с первого эпизода. Этот мир изначально устремляется к разрушению, с каждой минутой приближаясь к хаосу. И этому придаются изысканность, утонченность и благородство.

Во время студийного творчества Рид Талипов использовал большие массы черного, они главенствовали в его спектаклях. Согласно исследователю Н. Волкову, цветовые массы, или интервалы, «лежащие в основе колористических ясного цветового ряда», – это не любые интервалы, а выверенные, как интервал в музыке, определяе-

Репозиторий ВГУ

мый длиной звуковой волны. Цветовая доминанта черного у Р. Талипова сопряжена с упорядоченностью других цветов (белого и красного), а также с рефлексом (золотистым цветом тела). В его спектаклях нет тонкого развития цвета, постановщик озабочен противопоставлением пятен локального цвета, где переход от одного пятна к другому представляет собой скачок. Гармония достигается включением малых интервалов другого локального цвета в массив черного, своеобразной мозаикой пятен белого и красного. Цветовая триада построена в единый цветовой ряд. Преобладание черного не создает здесь эффекта мрачности, пространственного провала или однообразия благодаря золотистым подвижным рефлексам.

В послестудийный период Р. Талипов отказывается от больших цветовых интервалов и предлагает систему ритмичных цветовых рядов во имя общей связанности цвета. При этом упор делается именно на ритм пятен в визуальном образе, в воздействии, в понимании образа и смысла постановки. Это – система ясных, локальных малых интервалов. От предыдущего периода остается только переход-скачок между пятнами.

3.5 Зиновий Марголин: возможности цвета в сценическом дизайне

Зиновий Марголин – создатель значительных в белорусском искусстве визуальных образов спектаклей «Его сны» по дневникам Сальвадора Дали в Молодежном театре вместе с режиссером Виталием Котовицким (1994 г.), «Ідылія» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича в Национальном академическом театре имени Янки Купалы с режиссером Николаем Пинигиным, «Христос и Антихрист» в Русском драмтеатре имени М. Горького с режиссером Борисом Луценко, «Рэцэпт Макропуласа» в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа с Николаем Пинигиным.

В большей мере творчество З. Марголина как театрального сценографа – это специфическая организация сценической среды. С одной стороны, он организует ее по принципу произведения изобразительного искусства, с другой – это выход в трехмерность, организация трехмерного замкнутого пространства (павильон).

Сюжет, события, актерское действие, пластика – все эти составляющие являются подчиненными сценографии. Более того, у сценографии З. Марголина возникает собственный сюжет, отчего спектакль приобретает новый смысл, иной, чем в драматургическом первоисточнике. Его сценографический сюжет необязательно сопряжен с развитием сценического действия, он может создавать с ним контрапункт

Репозиторий ВГУ

(«Ідылія») или создавать свое параллельное визуальное действие («Его сны»).

Это – принципиально новый для последней четверти XX века взгляд на оформление спектакля в отечественном искусстве. Как замечает В. Мальцев, «подогревая интерес прессы и театральной общественности, З. Марголин своим обличьем и стилем существования создает новый имидж художника эпохи рекламы, рынка и контракта» (перевод наш. – *А.М.*)[145]. Броская, яркая, самостоятельная, обязательно захватывающая всю сцену целиком, статичная, словно замершая, сценографическая конструкция З. Марголина не поддерживает режиссерскую концепцию и не является структурообразующим фактором спектакля. З. Марголин декларирует принципиально искусственную среду как некое сугубо зрелищное обитание, целиком эстетизированное и предназначенное только для художественного восприятия. Его проекты можно отнести к тому классу дизайнерских объектов, «в которых должны быть обеспечены оптимальные условия для зрительской работы, но не меньшее значение приобретают также психологическое воздействие визуальной среды на человека и ее эстетические качества»[146].

Художник озабочен организацией сценического пространства в каждом его сегменте, с изобразительностью предметной среды и выразительностью цвета. З. Марголин решает задачи формы, и каждый предмет на сцене представляет собой геометрическую форму как элемент общей геометрической композиции.

Безусловно, любые сценографические решения являются искусственным проектом. Однако, они, как правило, всегда соотносятся с образом спектакля. У З. Марголина это – самоценная, замкнутая на себе сценическая модель, в которой главное – собственно художественные задачи.

Так, сценография спектакля «Его сны» выстроена в русле традиции кубизма (коллаж). В глубине сцены расположен черный рояль, а на авансцене белый, с гигантской клавиатурой, с крышкой, вытянутой под колосники, словно поставленный на бок. Множество белосеребристых натянутых нитей, сворачивающихся и разворачивающихся наподобие жалюзи, создают колеблющееся пространство и одновременно являются экраном для видеокадров. У белого рояля своя функциональная задача: он представляет собой трансформер. Это – и отцовская библиотека, и зев печки, и ширма кукольного представления, и фрагменты инсталляций Сальвадора Дали. По замечанию Т. Горобченко, «предметный мир спектакля, изобретательно использованный В. Котовицким, открыто перенят из полотен художника и хранит в себе глубокий смысл. Так, черная трубка телефона, неожи-

[145] Мальцаў У. Медыяутопіі Зіновія Марголіна // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 29–32.
[146] Миронова Л.Н. Цветоведение. – Мн.: Вышэйшая школа, 1984. – С. 193.

Репозиторий ВГУ

данно превращающаяся в красную крабовую клешню, вызывает ассоциации с картинами “Пляж с телефоном”, “Императорские фиалки” или “Возвышенный момент”. Вот Гала играет на рояле и по ее спине, как по маленькому экрану, плывет проекция рафаэлевой Мадонны с младенцем. В памяти сразу возникает “Ловля тунца”, где обнаженные мужские и женские фигуры украшены многоцветной татуировкой, или молодой бычок, на коже которого помещен фрагмент каталонского пейзажа» (перевод наш. – *А.М.*)[147].

Цвет служит средством решения этого проекта. Красный цвет-свет с сильным белым пятном на крышке рояля. Цвет в этой пространственной структуре представлет собой композиционное средство.

Крышка рояля – алогическая конструкция – используется как структурообразующий элемент общего пространства сталкивающихся, разъятых форм. Окраска рояля, костюмов, света выявляет напряженность взаимных связей больше, чем цветовая символика. Рояль выделен белым в качестве главного элемента структуры. Все элементы связаны воедино, вся неуравновешенная структура уравновешивается с его помощью. На первый взгляд, в этом существует противоречие, т.к. форма рояля сама по себе неуравновешенная, резко неустойчивая. Однако именно такая форма за счет своего масштаба, как бы увеличивая неравновесность, визуально ее стабилизирует. Так же, как и выявляет ритм сценографического решения, где все участки пространства деформированы, а одно из измерений (рояль) увеличен. И ритм всех форм за этот счет нервно сдвигается, убыстряется, приобретает черты футуризма. Белое цветовое пятно поставлено в узловую точку пространства и организует главные линии и направления всего пространства, выявляет композиционную идею данной объемно-пространственной структуры.

Т. Горобченко настаивает на том, что в основу визуального проекта положен принцип сюрреализма[148]. Мы полагаем, что здесь присутствует вариация кубистического направления, в котором коллаж является одним из основных приемов. Но сюрреалистическое воздействие достигается всем образом спектакля, и, в первую очередь, режиссерским решением.

Так, по мнению Т. Ратобыльской, «нельзя не поражаться изобретательству и фантазии режиссера <…>. Котовицкий владеет даром чувствовать предметность сценической метафоры, умеет создавать мизансценический ритм. “Его сны…” – почти моноспектакль С. Журавля – Дали. Только иногда пройдет, звеня колокольчиками, белая муза Гала, или материализуется в образ красного быка ревнивая чувственность Дали. <…> Внутренний монолог художника с собой и

[147] Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас. бел. драм. тэатр. – Мн.: Бел. навука, 2002. – С. 285–286.
[148] Там же. – С. 285.

Репозиторий ВГУ

с прошлым реализуется с помощью актерских отношений с куклой, костюмами, сценическими предметами. Этот спектакль – попытка передать дух живописи Дали средствами театра; попытка сценически воссоздать сюрреалистическую логику, разорванный круг независимых ассоциаций» (перевод наш. – *А.М.*)[149]. Мысль Т. Ратобыльской поддерживает и Г. Боровик: «Режиссер В. Котовицкий демонстрирует профессиональное мастерство и искренность в постижении приемов философии абсурда в театральном искусстве. Он делает это путем композиционного согласования разных элементов изобразительного искусства европейских художников-абстракционистов. Иногда такая логическая связь нарушается, и тогда сознание подсказывает иную основу: режиссер историю снов Сальвадора Дали, а, значит, самую сущность абстракционизма как явления искусства стремится познать через актера» (перевод наш. – *А.М.*)[150].

В спектакле «Ідылія» решение сценического пространства и сама его концепция являются откровенно постмодернистскими. Здесь заявлена не просто цитата Леонардо да Винчи, но и собственная обработка этой цитаты, вставленной в принципиально новый контекст. По описанию В. Мальцева, З. Марголин перенес в спектакль Н. Пинигина сценическую установку великого итальянца, реконструированную в фильме Р. Кастеллани: «Два огромных глобуса по бокам сцены возобновляют гравюры польского астронома XVII века Яна Гевелия, продолжают тему движения небесных светил. Для любителей вечерних астрологических телепрогнозов шар в диадеме давно стал эмблемой вселенной. Он трижды повторяется в композиции (“Рай” и глобусы). Замыкая в воображении все три объекта линией круга (а он задан геометрией сцены), можно получить известную картину парада планет. Постановочный шедевр Возрождения и эмблематика современных масс-медиа оказались объединенными»[151].

Цветовые пятна придают динамичность всей конструкции и подчеркивают каждый предмет. Вертикальный ритм организован формой сценических объектов: и сфера, и шары-глобусы помещены над сценическим планшетом, а астрономы продвигают к ним на высоких котурнах, отчего их собственные фигуры сильно вытянуты вверх.

Элементов сценографического решения в этом спектакле множество: «На сцене – огромный суперзанавес с изображением богатой панской усадьбы и брички возвращает зрителей в прошлый век.

---

[149] Ратабыльская Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 16–17 кастр. 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – С. 170–185. – С. 183–184.

[150] Баравік Р.І. Шлях да паразумення. – Мн.: БДАМ, 2008. – С. 63.

[151] Мальцаў У. Медыяутопіі Зіновія Марголіна // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 29–32.

Репозиторий ВГУ

По сторонам занавеса застыли два хитроватых амура. Под бодрые звуки марша на авансцену не очень ровным строем выходят мужики и бабы, подгоняемые гайдуками. <…> Затем суперзанавес подымается и открывает неожиданную картину, созданную художником З. Марголиным. <…> Когда полусфера поворачивается, то превращается в замкнутый круг космического звездного неба, прорезанного сверкающими знаками зодиака» (перевод наш. – *А.М.*)[152].

Масштабы элементов изображения и фигур астрономов несопоставимы с величиной актерских фигур, первые значительно больше, преобладают, как бы нависают над действующими персонажами. И действительно – существуют собственной жизнью. И в этом проекте главное цветовое пятно (сине-зеленое в сфере) центрирует и стягивает всю конструкцию, организуя все направления движения и выявляя композицицонную идею структуры. Сине-зеленой сфере вторят все другие объемы сценических объектов, замыкая все сценическое пространство в круг, целостность, замкнутость, завершенность и внутреннее благополучие. Каждый сегмент пространства несет в себе звучную радость бытия, расцветающее внутреннее совершенство, гармонию космоса и человека. В цветовой партитуре этого спектакля у З. Марголина множество полутонов, переходов и малых интервалов, создающих волшебство ренессансной картины.

В спектакле «Рэцэпт Макропуласа» тип композиции четкий и ясный, контраст основного пятна с фоном контрастирует по яркости и цветовому тону. Эффект рассчитан как воздействие пространства павильона: конфигурацией, масштабом и цветовой доминантой. На авансцене расположен актерский гримерный столик с зеркалом-трильяжом и небольшой банкеткой, все остальное пространство сцены совершенно пустое, а на открытом светлом заднике висит огромное платье размером от планшета до колосников. На светло-желтом заднике бордовое пятно платья вызывает подсознательное ощущение величественности. Художник создает изображение в русле направления фовистов. З. Марголин работает здесь достаточно большими интервалами цвета, увеличивая высоту сцены и все сценическое пространство. И в этой постановке акцентируется контраст гигантских форм в сценографии с маленькими в сравнении с ними фигурками актеров. Язык цвета предельно лаконичен, цветовая композиция ясная с отсутствием сложных цветов, соотношения их контрастные, а контуры пятен четкие.

Недавняя постановка «Русалки» А. Даргомыжского в Мариинском театре С.-Петербурга (В. Гергиев) предстала в постановке тандема режиссера Василия Бархатова и сценографа Зиновия Марголина.

---

[152] Смольскі Р.Б. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў. – Мн.: Бел. думка, 1999. – С. 163–164.

Репозиторий ВГУ

Критики, при всех замечаниях к постановке, оценили интригующее сценическое решение. Авторы спектакля перенесли действие в начало XX века, использовали черно-белые слайды, чтобы создать определенный контекст: березки, баржи, лодка, влюбленные в лесу. А на планшете сцены – реальные объекты-метки, индексирующие два мира, состоятельных людей и людей низкого социального положения: венские стулья, солома и разграничительная стена. Этих стен даже целых три, они подвижны и функциональны, но символичны одновременно, и за каждой из них происходит определенное событие в современном духе[153]. Действие, происходящее в пределах большой сцены, симультанно, плотно пригнано в своих одновременных фрагментах друг к другу, подвижно в своей разноплановости. Кроме того, З. Марголин варьирует фрагменты действия по планам, активно передвигая их в пространстве сцены. Более того, в ключевых моментах герои переходят из одного фрагмента в другой беспрепятственно, тем самым делая строгое математическое деление на сегменты ирреальным, как существование в параллельных мирах. И, вообще, З. Марголин в этом решении следует завету своего учителя, выдающегося белорусского сценографа Б. Герлована, когда есть главный персонаж, а вокруг него выстраиваются его деяния и события, спровоцированные им. Режиссер В. Бархатов решал «Русалку» как явление, представленное в сознании главного героя. И сценограф решает пространство как постоянно движущееся, сегментированное и свободно трансформирующееся. В этом состоит принципиальное отличие от герлововского решения сценического пространства. Так, Борис Герлован в содружестве с режиссером В. Раевским в спектакле «Страсці па Аўдзею» в Купаловском театре (Минск) останавливает пространство в неизменности сценической установки, жестко его фиксирует и не меняет, отчего возникает надреальное впечатление. А З. Марголин надреальности достигает с помощью многоплановости, «кадрирования» и постоянного движения сегментов. Вокруг Авдея происходили события, к которым он отношения не имел, но которые имели отношение к нему и были судьбоносными для него. Главный герой «Русалки», настигаемый сердечным приступом и находящийся в клинической смерти, в другом сегменте в это самое время выясняет отношения со всеми, кто от него пострадал и кто его любил. События, спровоцированные им, постоянно преследуют его как видения. Они словно происходят в его сознании.

В спектакле сценограф работает цветовыми пульсациями, с помощью чего общий колорит меняется от холодного голубого к ахроматическому черно-белому, и обе огромные цветовые массы сосуще-

[153] http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/12436111/niotkuda_bez_lyubvi#ixzz2ir5cwa9j.

Репозиторий ВГУ

ствуют рядом, вертикально разделенные терракотовой стеной. Сценографом создается мощная проекция на заднике, но она не дает впечатления живописной прямой перспективы, и огромное небо с облаками (или тучами в черно-белой плоскости) является реальным небом лишь отчасти, в большей мере оно становится метафорой состояния, настроения. Голубая масса цвета и черно-белая расположены в одной плоскости, однако визуально голубая отстоит дальше в глубину сценической площадки, потому что черно-белая выглядит более насыщенной, темноватой. Вторая масса обладает свойствами насыщенности, мрачного впечатления, усугубляя его к планшету и контрастируя с охрой соломы на планшете. Этот сегмент пространства кажется небольшим, спрессованным и материально насыщенным. Слева, рядом в точно таком же по величине сегменте, создано совсем иное состояние – отдаленности, высоты, неограниченной глубины и нематериальности, бесплотности и пустоты. Телесность одного сосуществует с бестелесностью другого. В одном случае терракотовая вертикальная стена служит сужению пространства и как бы направляет его к рампе, в другом (голубом) направляет взгляд в глубину и заставляет быстро преодолевать взглядом терракотовый коридор.

На этом примере видно, как сценическая композиция решается с помощью дизайна. И именно цветовая гамма является усугубляющим средством подобного решения.

Зиновия Марголина называют создателем циклопических сценических конструкций, и в спектакле-мюзикле «Шербурские зонтики», поставленном Василием Бархатовым в театре «Карамболь» (С.-Петербург). Два вращающихся диска с прорезями (прямоугольник и квадрат), которые приближают и удаляют картинку, выхватывая детали и перенося зрителей в разные точки пространства. Колеса представляют собой зонтики, кассеты, крылья мельниц, жернова и т.д. Метафоры З. Марголина не просто масштабны, они масштабно метафоричны, ироничны, многозначны. Исследователи полагают, что фирменный знак сценографа – это «сложносочиненные масштабные декорации-трансформеры»: «В сценографии Зиновия Марголина отзвуки культурного прошлого и настоящего – супрематизм, вырвиглазно анилиновая гамма интерьеров, боб-уилсоновская лазурь задников, марширующие на карнавале сексапильные гёрлз из клипа Алекса Гаудино “Destination Unknown” – всё это сливается в “белый шум”. Холодным постмодернистским душем гасящий возможные рецидивы злокачественной ностальгии. И – через остранение – возвращающий рельефность переживания истории Деми»[154]. Круглые плоскости постоянно вращаются, и сквозь прямоугольные прорези в них фиксируются

[154] Ренанский Д. Былое и думы // История драмы. – 2009. – № 29.

Репозиторий ВГУ

общие и крупные планы. Сценография этой постановки еще раз подчеркивает наследование З. Марголиным идей конструктивизма: вращающие плоскости есть только динамические элементы конструкции. И вместе с тем, они превращаются в метафору роковых жерновов времени, необратимости и силы времени. Герои пытаются прорваться сквозь это вращение, сквозь эту силу жерновов судьбы и не в состоянии ее преодолеть. В финале герои трансформируются в глянцевых кукол, в манекены, в андроиды. Перед главным героем стоит его маленькая дочка в ало-белом наряде, рифмующаяся по цвету с такой же бензоколонкой.

Цветовой минимализм у З. Марголина инспирирован предельной функциональностью конструктивной сценической установки. Кроме того, цветовые пятна – это отличительные знаки-метки в пространстве. Так, цветовые рефлексы бензоколонки вызваны необходимостью акцентировать объект в среде, сделать его видимым, сразу бросающимся в глаза. Рифма же цвета в платьице девочки в этой ситуации становится знаком-символом: фигурка делается аналогом объекта, живое превращается в неживое. Ушли чувства, ушли душевные связи, ушло человеческое. В цивилизации осталось только глянцево-функционально-андроидное.

З. Марголин дебютировал в Мариинском театре в 2004 г. с постановкой оперы Д. Шостаковича «Нос», которую считают выдающимся событием российской оперы новейшего времени. Как пишут критики, с тех пор он возводил на мариинских подмостках целые города и устраивал наводнения, неизменно поражая воображение петербургской публики мощными сценическими метафорами и заставляя зал разражаться аплодисментами при поднятии занавеса на каждой из десяти выпущенных за последние годы премьер.

В основе сценографии оперы «Нос» находится главный образ, раскрывающийся постепенно на протяжении всего спектакля. Он конструктивно прост и сложен одновременно. Два дома поставлены так, чтобы у зрителей создалось впечатление, будто он заглядывает во двор-колодец. А на заднике сцены создается проекция мостовой. Таким образом, возникает многомерное пространство, в котором действующие лица ходят то ли по планшету, то ли по стене. И все вокруг оказывается перевернутым, свернутым, скрученным. И как в живописи абсурдизма – алогизме русских авангардистов – видится одновременно с нескольких точек зрения. Огромная сетчатая труба кажется бесконечной благодаря световому эффекту, бьющему изнутри, и благодаря ее движению по сцене. Эти гигантские марголинские сценические объекты несоразмерны человеческой фигуре, монструозны и технически совершенны. Они становятся главными персонажами спектакля, подчиняя человека и руководя им. Так и труба – реальный объект и в то же самое время многозначная метафора сжатия, перехо-

Репозиторий ВГУ

да, ирреального мира, а также и образ свингового пространства–времени.

Белые и черные акценты так же, как и в других сценических решениях З. Марголина, функциональны (нос в белой ткани, черный участок лица на месте носа и т.д.) и символичны: гоголевский нос – ирреальное существо, фантом, призрак измененного сознания. Мефистофель в черной накидке – из той же логики. Красное свечение из люка – еще один акцент в колористической системе постановки. Основная цветовая гамма в общей картине спектакля представляет собой столкновение холодного голубого в центре сцены (труба), ярко-желтой охры с серо-терракотовым (толпа) и теплого коричнево-кирпичного с оттенком багрового (стены домов).

К гоголевской фантасмагории обратились в постановке «Мертвых душ» в Мариинке. Самым ощутимым достоинством критики называли декорации этого спектакля в виде двух огромных вертящихся колес, несущих черный экран: «И самый точный ход в монументальной и, как всегда, функциональной сценографии Марголина – очень простой. Это возникающая во время “народных” фрагментов оперы самая что ни на есть подлинная видеосъемка заснеженной России – современной, но вряд ли сильно отличающейся от гоголевской. России, в которой застыло время, другой России, которую можно увидеть из окна “Сапсана”, откуда она, ведь правда же, кажется совершенно ирреальной»[155]. Мария Бабалова подчеркивает феноменальность сценографии Зиновия Марголина[156], переигрывающей режиссерскую концепцию и даже звучание музыки: «По ходу спектакля эти колеса постепенно придавливают действующих лиц. Никакой летящей “птицы-тройки” нет и в помине».

В одном из интервью З. Марголин признавался: «Мы действительно довольно долго не могли найти решения, которое бы соответствовало драматургии оперы Щедрина. И действительно изначально пошли по ложному пути. “Мертвые души”, как вы помните, имеют рондальную композицию, в которой эпизоды – это чичиковская интрига, а рефрены – это, как сказали бы лет тридцать назад, “народно-массовые сцены”. Сперва нам казалось, что каждую из хоровых сцен нужно решать как отдельные драматургически законченные эпизоды со своими микросюжетами. Какое-то время мы вполне радостно продвигались в этом направлении, пока не зашли в тупик и не поняли, что “Мертвым душам” нужен тот самый магистральный образ, о котором вы говорили в начале беседы. Когда мы его нашли, то всё естественным образом встало на свои места. Помню, я спросил у Щедрина: что главное в “Мертвых душах”? Он, не задумываясь, ответил мне: доро-

[155] Бирюков С. Гроб с музыкой // Труд. – 2012. – 29 февр.
[156] Бабалова М. Гергиев в поисках Ассанджа // Культура. – 2012. – 2 марта.

Репозиторий ВГУ

га. И тут всё срослось. Мы поняли, что опера – не про Чичикова. Это совсем другая история: дорогой все начинается и заканчивается, постоянно звучит хор мертвых крестьян. Важно было расслышать, что их голоса звучат где-то вдалеке: “Мертвые души” всё время будто бы зависают между небом и землей. Или преисподней и землей – черт его знает. Меняются помещики, развивается интрига – а дороге нет ни конца, ни края. Это ведь универсальный образ России: сколько угодно можно ехать хоть на бричке, хоть на поезде, хоть на машине, а вокруг ничего не меняется. Всё время одни и те же бесконечные грязные пейзажи – и гигантские бесхозные площади, и неприкаянные люди… Всё это – в музыке Щедрина, которая ставила перед нами конкретную задачу, решить которую оставалось делом техники. Потому что главное в “Мертвых душах” – та хоровая трясина, в которую ты проваливаешься с первым же аккордом вступления, и та бричка, в которой Чичиков колесит по стране».

В «Царской невесте» А. Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра – парк культуры и отдыха сталинской эпохи. Действие происходит в конце 40-х годов XX века. На планшете размещена летняя эстрада, два ряда фонарей, скамейки, касса-кинопроекторная, «чертово колесо» – колесо обозрения. Занавесы движутся, сценический круг перемещается, места действия словно пульсируют и скачут, но они объединены в прозрачном, как сетка, пространстве. Из кругов и полукружий. Излюбленная колористическая система с противостоянием холодных и теплых цветовых полей, внутри которых существуют четкие и многозначные цветовые акценты (черно-белые).

Для сценографа З. Марголина принципиальной является универсальность сегодняшнего театра: «Поэтому для меня лучшее театральное пространство – это пространство, в котором ничего нет. То есть вообще ничего. Потому что наличие чего бы то ни было уже предполагает некую модель поведения. И это уже раздражает». Свободное пространство – это, прежде всего, пространство для свободной его организации, в том числе по законам цветовой гармонии дизайн-проекта.

Выводы:

1. Проблема колористических систем отечественного сценического искусства в плане общей целостной картины решается по формуле Т – С – Д – Т (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника) с добавлением экспозиции. Эта четкая математическая схема, каркасно удерживающая не только музыкальное произведение, но и произведение изобразительного искусства, имеет соотнесенность с ритмической последовательностью: завязка – развитие – кульминация – разрешение. Сопоставление творческих манер ведущих белорусских сценографов позволяет продолжить логику размышлений и приводит к вы-

Репозиторий ВГУ

воду, что формула Т – С – Д – Т дает возможность классифицировать цветовые системы художников и на этом основании создать развернутую концепцию всего цветового пространства отечественной сценографии последней четверти XX века.

Самостоятельные колористические системы укладываются в предложенную формулу, что способно подтвердить завершенность общей картины и осознать всю ее как целостную гармонию. Данная формула применяется в связи с ролью и функцией цвета в сценографии и режиссерском решении театрального произведения.

2. В качестве экспозиции выступает реконструкция спектакля-легенды белорусского театра «Несцерка» в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа. В колористическом образе спектакля важнейшую роль играют цветовые гаммы белорусского обрядово-ритуального комплекса. Это стало особенностью визуального облика постановки при реконструкции. Общие решения росписи задников не отличаются от решений, использующихся в классическом театре. В костюмной же сюите главную роль играет архаическая цветовая триада: красное–белое–черное. Орнаменты вышивки на костюмах основных персонажей спектакля согласуются с основными значениями символики цвета и формы фигур в орнаментах.

На фоне подобных цветовых решений избранная нами формула выглядит особенно рельефно и позволяет наглядно представить процесс развития колористической составляющей в сценографии как взаимосвязанную цепь эстетических событий.

3. Так, в качестве Т (тоники), или завязки, рассмотрены творческие решения Юрия Тура в спектаклях Б. Луценко и В. Маслюка, а также художника М. Волохова в содружестве с В. Маслюком. Цветовые предпочтения Ю. Тура взаимоувязываются с его сценографическими решениями, целиком подчиняющимися режиссерской структуре спектакля в постановках Б. Луценко и представляющими предметный цвет в проектах В. Маслюка. По тому же принципу строились колористические системы М. Волохова в постановках В. Маслюка.

С (субдоминанта), или развитие, представляет собой самый большой и серьезный интервал. Это – цветовые гаммы в сценографии А. Соловьева и Б. Герлована. Здесь главными являются метафорическая образность цвета, напряженность световых партитур, симфоничность колорита. Цвет в творчестве этих сценографов не играет структурообразующей роли в создании образа спектакля. Цвет и вся колористическая система зависят от общей метафоры, поддерживают эту общую метафору, соотносятся с закономерностью существования спектакля.

Д (доминанта), или кульминация, определяется цветовыми решениями в студийных театрах. Это триада красное–белое–черное

Репозиторий ВГУ

в спектаклях В. Матросова – В. Барковского, несущая символический смысл действия; пестрое представление с включением черного в спектаклях Н. Трухана – А. Игруши; примат черного с небольшими интервалами охры, рефлексами белого и красного в спектаклях В. Григалюнаса. Кульминация колористических систем достигает своего пика в творчестве Рида Талипова. Как правило, в большом серьезном произведении кульминационное цветовое пятно представляет собой небольшой интервал, иногда только рефлекс. В подобной роли выступает цветовая система Р. Талипова, автора сценографии в своих спектаклях. Здесь функция цвета становится главной, ведущей в смыслообразовании сценического произведения.

Т (тоника-2) как разрешение конфликта цветов в нашей целостной картине и его завершение предстает в сценографических проектах З. Марголина. Решающим в его творчестве является сама организация сценического пространства в качестве самостоятельного арт-дизайн-проекта, могущего существовать и вне спектакля. Цвет в произведениях З. Марголина соотносится с задачами и функциями цвета в искусстве дизайна среды. Подобные сценические решения завершают театральное развитие последней четверти XX века в белорусском искусстве. Внутри целостной картины они представляют собой новый по смыслу, задачам и функциям проект в сравнении со всеми сценографическими образами его современников.

Репозиторий ВГУ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Принципиальные изменения в подходе к форме спектакля произошли в начале XX века. Реформаторы театра – европейские и российские – стали не просто использовать новые выразительные средства, они транформировали хронотоп сценического произведения: пространство–время как вместилище событий и сюжета само сделалось событием и сюжетом спектакля. С новым пониманием структуры произведения тесно связано толкование места цветовой гаммы в нем.

В классическом хронотопе (в любом его типе) условием колорита является предметный цвет, т.е. точный оттенок предметов, неизмененный их цвет, тот, который представляет собой собственный цвет предметов. В модернистском хронотопе (с начала XX века) цвет приобрел смысл моделирования образа театрального произведения.

У каждого из постановщиков-новаторов цветовые схемы имели собственное и особое значение: от цвета самого пространства (у Э.Г. Крэга и П. Фора) до колорита элементов объемно-пространственной структуры (у А. Таирова). Используя свойства психологического воздействия цвета, а также закономерности соположения интервалов локальных разномасштабных цветов, художники-постановщики достигали новой гармонии, сделав эту проблему одной из главных в сценическом искусстве. Цветовая гамма спектакля не просто уподобилась по значению вербальному ряду произведения, но даже превзошла значение и смысл слова.

Приемы и средства соотношения цвета в сценографии с режиссерским мизансценированием следующие:

– большие интервалы основного цвета (фон, пространство сцены) и «погруженные» в него объекты и актеры (у Э.Г. Крэга и П. Фора). Акцент делается на основной массе цвета;

– полное и детальное согласование ритмов колористической системы, мизансцен и актерских действий-передвижений (у художников А. Экстер, А. Веснина, Г. Якулова, бр. Стенбергов и К. Медунецкого, работавших с А. Таировым). Акцентируется именно согласование;

– локальные пятна чистого цвета и их движение поддерживают или резко контрастируют с событийным рядом в визуальном облике спектакля. Акцент делается на самой структуре спектакля (у Л. Поповой, В. Степановой и А. Родченко в содружестве с режиссером В. Мейерхольдом), цвет выступает как элемент сценического дизайна;

Репозиторий ВГУ

– цвето-световая система является главным в структурообразовании спектакля (у художника К. Малевича в футуристической опере «Победа над Солнцем», у художников М. Ларионова и Н. Гончаровой в музыкальном театре). Пластика и ритм цвета становятся сюжетом и смыслом постановок;

– согласование цветовой, музыкальной и хореографической партитур постановки с превалированием цветовой, которая является ведущей (у художника В. Кандинского в его проектах);

– согласование живописной и музыкальной тем спектакля (в сценографии К. Коровина). Акцентируется целостная живописная среда;

– принцип оживающих картин в соответствии изображения на занавесе и расстановки объектов на сцене (у А. Бенуа). Создается пространство двойной экспозиции (плоскостное и объемное как развертка);

– создание объема сценического пространства с помощью иллюзии, благодаря системе цветовых пятен (у Л. Бакста) и благодаря костюмной динамичной сюите. Главным является стереоэффект пространства;

– роль цветовых гамм в качестве одного из структурных элементов спектакля (у Л. Никитина в БДТ-2 в содружестве с режиссером В. Смышляевым). Главным является конфликт в драматическом действии, а цвет усиливает противостояние полярных сил.

2. Проблема колористических систем белорусского театрального искусства в плане особенностей индивидуальных сценографических предложений решается в границах модернистского хронотопа. Это – не классический театр психологически-бытового типа, а метафорический, структурный и пр., где главным является сам сценический язык произведения.

Произведения последней четверти XX века в отечественном искусстве созданы в русле концепций столичных театров (Москва) этого времени. Однако следует учитывать собственную эстетическую платформу: сценические идеи 1910–1920-х гг., осуществленные в театральных экспериментах Витебской художественной школы (футуристическая опера «Победа над Солнцем», «Супрематический балет»). Эти проекты являются не только духовным наследием, ментально присутствующим в культуре, но и оказавшим реальное воздействие на режиссерское творчество конца XX столетия (постановки В. Барковского в Экспериментальных мастерских «АКТ» и в Коласовском театре).

В скрещении двух этих тенденций возникает ряд серьезных сценографических концептуальных решений, развившихся в самостоятельные индивидуальные стилистически определенные системы. Каждой из них была присуща собственная колористическая мысль, осо-

Репозиторий ВГУ

бенно очевидная при сопоставлении творчества ведущих отечественных сценографов.

Особенности колористических систем белорусских сценографов сохраняют общие тенденции модернистского искусства, открытые реформаторами театра в начале XX века, и развивают их.

– Сценографические высказывания Юрия Тура находятся в прямой зависимости от структуры спектакля, заданной режиссером. Так, в сценических произведениях Б. Луценко художник прибегает в моделировке пространства и цвета в нем к принципу работ старых мастеров живописи. В постановках режиссера В. Маслюка сценограф тяготеет к метафорическому образу объектов на сцене и, соответственно, к предметному цвету и знаковому смыслу цветовой гаммы.

В спектаклях В. Маслюка, созданных в содружестве с М. Волоховым, очевидна та же сценографическая манера, где реальный в реальном масштабе используемый объект трансформируется в метафорический образ. Цветовая система этих постановок соотносится и с реальным объектом (предметный цвет) и с его метафорой (знаковый смысл цвета).

– Стилистические особенности А. Соловьева и Б. Герлована пребывают в единстве их подхода к общему сценографическому решению. Здесь весь сценографический образ обладает относительной самоценностью. Оба художника создают визуальность самого пространства, которое живет само по себе, главенствуя над событиями, и само порождает события.

У А. Соловьева имеет значение горизонтальное движение в глубину и ширину, а у Б. Герлована – в высоту. У А. Соловьева пространство распахнуто и открыто, а у Б. Герлована оно замкнуто. Оба нацелены на фронтальное восприятие. Б. Герлован устремлен к пафосности действия, его приподнятости и возвышенности. А. Соловьев пафоса избегает, он обращен к задачам неизменности бытия, его бесконечной протяженности. Но у обоих очевидна тяга к плотности пространства, его масштабности и весомости. А. Соловьев создавал состояние, а Б. Герлован – среду. Но у обоих превалирует линейность как фактор стабилизации пространства. Художественное мышление обоих сценографов отличается ясностью, простотой форм и их четкой определенностью. У Б. Герлована они подчинены строгой геометричности, а у А. Соловьева – ярко выраженной криволинейности. А. Соловьев пытается вскрыть внутреннее состояние персонажа, а Б. Герлован создает метафору судьбы.

Колористические системы обоих поддерживают метафору режиссерского сценического высказывания. Цветовые гаммы в их сценографии представляют собой сочетания больших цветовых интервалов с включением небольших рефлексов. Как правило, в согласова-

Репозиторий ВГУ

нии, без колористического конфликта. Художники используют близкие тона и оттенки цветового круга. Оба ищут наиболее выразительный цвет, позволяющий акцентировать сценографическую структуру. Чаще всего предпочтение отдается охре, теплым коричневым или контрасту холодного синего.

– В студийных театрах Беларуси 1980–1990-х гг. были опробованы самостоятельные цветовые системы, играющие первостепенную роль в структуро- и смыслообразовании спектакля. В. Барковский близок к кубистическому художественному мышлению, и его цветовые предпочтения всегда были элементами формы, однако эта взаимосвязь определяла и обратную зависимость: форма подчинялась цвету. В студийных спектаклях и в произведениях, созданных на сцене Коласовского театра В. Барковский в содружестве с В. Матросовым тяготел к графическим визуальным образам, которые возникали благодаря монохромии или к ахроматическим цветам, создающим ритмическую упорядоченность.

В спектаклях В. Григалюнаса цвет активен в создании драматического визуального конфликта. Колористическая система самоценна и самостоятельна в создании смысла, параллельного действию. Цветовая гамма ограничена черным, белым, с рефлексами красного и охрой. Цвет лишен здесь экспрессии, ему присущи в большей мере свойства царственного величия и благородства, достоинства и спокойного примирения с судьбой. Сущность цветового строя – несколько чистых красок.

Цвет в спектаклях Н. Трухана (чаще всего с А. Игрушей) также существует самостоятельно. Однако, в отличие от других художественных проектов, его колористическая система в основе своей декоративна, предстает в пестром и звонком разнообразии мелких цветовых пятен, движущихся в большой массе темного цвета, – это цветовые скачки.

Вершиной данного вида колористических систем представляется сценографическое визуальное мышление Рида Талипова. В его постановках цвет является главной составляющей всего образа спектакля. Чуть замедленные ритмы действия всегда подчинены статичности больших цветовых интервалов или точкам-остановкам цветовых рефлексов. Цветовая гамма Рида Талипова, в основном, сосредоточена на сочетании больших масс черного и красного с небольшими рефлексами белого и золотистого. Цветовое звучание создается соседством и чередованием без переходов, сохраняя большие интервалы. Цвет берет на себя функцию смыслообразования в спектакле, он является ведущим, его экспрессия выявлена особенно мощно, настроение создается нарастанием цветовых ритмов. Р. Талипов создавал оркестровку

Репозиторий ВГУ

сценической предметности, используя цвет как представление об универсальной действительности.

– Зиновий Марголин уже в последней четверти прошлого века предвидел способы организации медиа-пространства, столь актуального в нынешнюю эпоху. Создаваемые им в спектаклях В. Котовицкого и Н. Пинигина проекты характеризуются дизайнерским подходом к организации сценического пространства и, соответственно, цветовых плоскостей и пятен в нем. Художник предлагает перформансно-инсталляционный способ создания сценографии. Это – целиком эстетический художественный проект вне событийной линии спектакля, вне собственного смысла спектакля. Это – еще один спектакль, расширяющий и трансформирующий границы режиссерской концепции. З. Марголин впервые осуществляет многомерное, нелинейное произведение. Цвет является одновременно подчиненным средством сценографии и важнейшим ее элементом. Он подчинен структуре пространства и в то же время сам организует эту структуру.

3. В процессе анализа выявлены четыре вида функции цвета в структурообразовании сценического произведения и, соответственно, принадлежность к ним того или иного сценографического проекта в белорусской сценографии:

– цветовая гамма зависит от общей концепции спектакля и не играет первостепенной роли, уступая приоритет форме спектакля и его структуре. К этому типу относятся произведения Юрия Тура и Марка Волохова;

– цвет поддерживает концепцию, соотносится с ней при относительной самостоятельности и активности. К этому типу относятся сценографические проекты Александра Соловьева и Бориса Герлована;

– цвет предстает в качестве структурообразующего фактора. К этому типу принадлежат работы В. Матросова, А. Игруши и др. Квинтэссенцией этого типа предстает творчество Рида Талипова;

– цветовая гамма выделена и предельно самостоятельна в спектакле и одновременно подчинена пространство–времени спектакля. К этому типу относятся дизайнерские сценические проекты Зиновия Марголина.

4. Выявленные стилистические особенности произведений отечественных постановщиков и свойства их колористических систем, позволяющие определить сегменты художественной ситуации последней четверти XX века, дают возможность создать целостную картину цветового строя в белорусской сценографии этого периода.

В основе этой целостности находится формула-схема Т – С – Д – Т, благодаря которой предстает гармония общей картины. Так, все цветовое пространство, образованное творчеством сценографов, подчиняется музыкальному ритму.

Репозиторий ВГУ

Юрий Тур и Марк Волохов с цветовыми гаммами, подчиненными концепции спектакля, создают Т – тонику.

Александр Соловьев и Борис Герлован организуют самую обширную зону, в которой цвет поддерживает концепцию, что соответствует С – субдоминанте.

У В. Матросова в содружестве с В. Барковским, у А. Игруши – с Н. Труханом, а в особенности и большей мере, чем у других в этом сегменте, у Рида Талипова цвет занимает ведущую позицию в структуро- и смыслообразовании, что соотносится с Д – доминантой.

У Зиновия Марголина с нелинейностью сценического мышления и дизайнерской ролью цвета в сценографии колористические партитуры представляют собой Т – тонику в качестве завершения и разрешения цветового конфликта.

Цвет представляет собой музыкальное и поэтическое начало в сценографии в большей мере, чем даже ее структура, ведь цвет создает гамму, обладает гармонией, подчиняется ритму и этот ритм организует, ему присущи теплота и холод, он определяет общее настроение произведения с момента открытия занавеса.

Репозиторий ВГУ

ПЕРСОНАЛИИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА

Сценографы

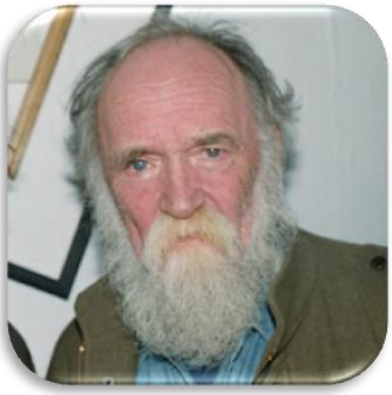
Тур Юрий Николаевич (1937–2003), заслуженный деятель искусств Беларуси (1977). Сценограф Белорусского ТЮЗа (1970–1973), Государственного русского драмтеатра Беларуси (1964–1970, 1973–1994). Главный художник Государственного русского драмтеатра Беларуси (1974–1989). В русском театре оформил около 30 постановок, около 10 – в ТЮЗе. Создавал сценографию в спектаклях Брестского областного театра драмы и музыки, Коласовского театра в Витебске, в Государственном театре оперы и балета Беларуси.

Соловьев Александр Александрович (1926 г.р.), заслуженный деятель искусств Беларуси (1982). Сценограф Коласовского театра (1965–1997). Главный художник Белорусского государственного академического драматического театра имени Якуба Коласа (1977–1995). Оформил наиболее выдающиеся спектакли театра.

Герлован Борис Федосеевич (1937 г.р.), заслуженный деятель искусств Беларуси (1977), народный художник Беларуси (1990). С 1962 года сценограф Купаловского театра, с 1976 – главный художник Национального академического театра имени Янки Купалы. Оформил более 70 спектаклей в Купаловском театре, работал над сценографией в театрах Беларуси, России, Польши, Словении, Ирландии.

Волохов Марк Николаевич (1921–2001). С 1957 года сценограф, с 1964 года главный художник Могилевского областного драмтеатра. Оформил более 40 спектаклей.

Репозиторий ВГУ

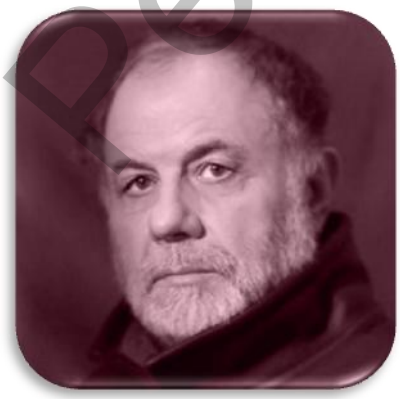


Матросов Владимир Иванович (1937 г.р.). Режиссер и художник. Организатор и художественный руководитель Театра-студии исторической драмы и комедии (1989–1991). Ставил и оформлял спектакли в театрах Беларуси и Польши.

Игруша Алена Михайловна (1965 г.р.). Главный художник Республиканского театра белорусской драматургии (с 2004). Оформляла спектакли в театрах Беларуси, России, Польши.

Марголин Зиновий Эммануилович (1960 г.р.), главный художник Государственного молодежного театра Беларуси (1988–1998). Главный художник театра «Санктъ-Петербургъ-Опера» (1998–2000). Оформлял спектакли в Театре Российской Армии, БДТ им. Г.А. Товстоногова, Театре им. Е. Вахтангова, Театре балета Бориса Эйфмана, Мариинском театре, МХТ им. А. Чехова, Большом театре. Лауреат «Пражской квадриеннале-95» (серебряная медаль), неоднократный лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат премии «Хрустальная Турандот».

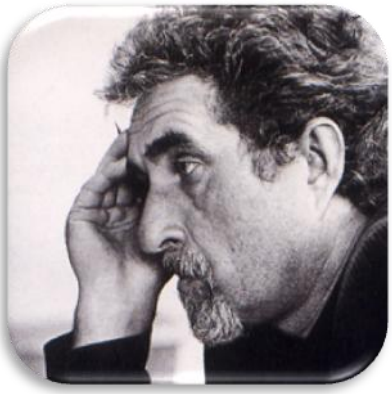
Режиссеры



Луценко Борис Иванович (1937 г.р.), заслуженный деятель искусств Беларуси (1975), народный артист Беларуси (1995). Работал режиссером Национального академического театра имени Янки Купалы (1967–1973, 1981–1982), главным режиссером Государственного русского драматического театра Беларуси (1973–1981), Театра-студии киноактера (1982–1991). С 1991 по 2008 год – художественный

Репозиторий ВГУ

руководитель Национального академического драматического театра имени М. Горького. С 2008 года по настоящее время – режиссер-постановщик Национального академического драматического театра имени М. Горького.



Раевский Валерий Николаевич (1939–2011), заслуженный деятель искусств Беларуси (1976), народный артист Беларуси (1995). Режиссер Купаловского театра (с 1968), главный режиссер Купаловского театра (с 1973 по 2009).

Мазынский Валерий Евгеньевич (1947 г.р.), заслуженный деятель искусств Беларуси (1984). Главный режиссер Коласовского театра (1976–1989). Лауреат премии Ленинского комсомола (1978). Основатель и художественный руководитель Республиканского театра белорусской драматургии (1991–2000).

Маслюк Валерий Васильевич (1953–2001). Режиссер-постановщик Коласовского театра (1979–1981), главный режиссер Могилевского областного драмтеатра (1981–1983), главный режиссер Государственного русского драмтеатра (1983–1991), главный режиссер и директор Коласовского театра (1993–1997), режиссер-постановщик Коласовского театра (1997–2001).

Пинигин Николай Николаевич (1957 г.р.), лауреат Государственной премии Беларуси (1993). Режиссер и актер Государственного русского драмтеатра (1979–1984), режиссер Национального академического театра имени Янки Купалы (с 1984), режиссер БДТ им. Г.А. Товстоногова (Санкт-Петербург) (с 1998), художественный руководитель Купаловского театра (с 2009).

Репозиторий ВГУ

Барковский Виталий Михайлович (1947 г.р.), заслуженный деятель искусств Беларуси (2000). Режиссер Могилевского драмтеатра им. В. Дунина-Марцинкевича в Бобруйске (1979–1987), организатор и руководитель театра-студии «Дзе-Я?» в Минске (1987–1990) совместно с Н. Труханом. Организатор и руководитель Экспериментальных мастерских «АКТ» в Минске (1990–1995). Главный режиссер (с 1997) и художественный руководитель Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа в Витебске (2001–2009). Лауреат Гран-при Эдинбургского международного фестиваля искусств (2000). Главный режиссер Смоленского государственного драмтеатра им. А.К. Толстого (с 2010).

Трухан Николай Николаевич (1947–1999), режиссер, актер. Организатор и художественный руководитель театра-студии «Дзе-Я?» (1987, с 1992 г. – государственный театр). Ставил спектакли в театрах Беларуси. Неоднократный лауреат международных фестивалей.

Котовицкий Виталий Владимирович (1956 г.р.). Актер, режиссер. С 1987 года работал в Белорусском государственном молодежном театре в качестве режиссера-постановщика, а через два года возглавил театр как главный режиссер. Преподает в Белорусской государственной академии искусств, доцент кафедры режиссуры.

Талипов Рид Сергеевич (Флорит Салихович) (1948–2011), организатор и руководитель театра-студии «На площади Победы» (1988–1994), руководитель театра-студии «АРТ», «АРТ-Центра». Художественный руководитель Коласовского театра (2009–2011). Создавал спектакли в театрах Беларуси, России, Австрии, Словении, Германии, Польши. Неоднократный лауреат международных фестивалей. В 2001 г. Р.С. Талипов был удостоен специальной премии Президента

Репозиторий ВГУ

Республики Беларусь «За достижения в области театрального искусства». Он награжден медалью Российской Федерации имени Федора Тютчева (2004), дипломами республиканского общественного объединения «Белорусский союз литературно-художественных критиков» за лучшие сценические произведения и сценографию (2005–2011). С 2000 г. также работал доцентом кафедры режиссуры Белорусской государственной академии искусств.

Григалюнас Витаутас Альгердович (1958 г.р.), режиссер. Организатор и художественный руководитель «Альтернативного театра» (1991–1999). Лауреат республиканских и международных фестивалей. Режиссер Национального драмтеатра им. М. Горького (1996–2006). Ставил спектакли в театрах Беларуси, Литвы. Работает как режиссер эстрадных представлений. На протяжении последних четырех лет является неизменным автором идеи и режиссером-постановщиком церемоний открытия и закрытия одного из самых престижных фестивалей в Беларуси «Международный Минский кинофестиваль “Листопад”», где работает не только со звездами отечественной эстрады, но и мирового кинематографа. В настоящее время постоянно работает на крупнейших площадках Минска (Дворец республики, Дворец спорта, к/з «Минск»). В своих шоу-программах активно использует самые современные технические средства (лазерные технологии, светодиодные сетки и пр.). С 2011 г. заведующий кафедрой режиссуры Белорусской государственной академии искусств. В настоящее время директор Белорусского государственного цирка.

Репозиторий ВГУ

Научное издание

МАЛЕЙ Александра Александровна

ЦВЕТ В БЕЛОРУССКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Монография

Технический редактор *Г.В. Разбоева*
Корректор *А.Н. Фенченко*
Компьютерный дизайн *Л.Р. Жигунова*

Подписано в печать 24.01.2014. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 17,67. Уч.-изд. л. 9,59. Тираж 50 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

Репозиторий ВГУ