

**А.А. Малей, Т.В. Котович**

# **ЦВЕТ – ТЕАТР – ХРОНОТОП**

*Монография*

2010

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)  
М18

Одобрено советом по научно-исследовательской и творческой работе учреждения образования «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова». Протокол № 8 от 29.10.2010 г.

Авторы: магистрантка художественно-графического факультета УО «ВГУ им. П.М. Машерова» **А.А. Малей**; профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

главный научный сотрудник института экономики НАН Белруси,  
доктор философских наук, профессор *И.Я. Левяш*;  
профессор Саратовской государственной консерватории и Саратовского государственного университета, академик Европейской академии естествознания *А.И. Демченко*;  
профессор кафедры философии УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
доктор философских наук *М.А. Слемнев*

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театра, театроведов, культурологов, студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных и театральных вузов.

В издании рассматривается эволюция цветовой партитуры в соотношении с трансформациями хронотопов классического, неклассического (модернистского), постнеклассического (постмодернистского) театра, а также производится анализ цветовой партитуры в постановках Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа.

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)

© Малей А.А., Котович Т.В., 2010  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1.</b> Принципы согласования цветových партитур с хронотопами театрального произведения .....	14
1.1. Роль цвета в произведениях классического театра .....	15
1.2. Значение цветových партитур в неклассическом театре ..	20
1.3. Принципы использования цвета в постнеклассическом театре .....	40
<b>ГЛАВА 2.</b> Гармония цвета и мизансценирования в спектаклях Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа .....	43
2.1. Согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2 .....	43
2.2. Второстепенная роль цвета в спектаклях 1930–1950-х гг.	48
2.3. Структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса в цветовой партитуре спектакля «Несцерка» .....	50
2.4. Цветовые решения в сценографии Евгения Николаева ...	62
2.5. Цветовые метафоры Александра Соловьева .....	64
2.6. Цветовые формулы творческого дуэта Ю. Лизенгевич – А. Пронин .....	68
2.7. Цветовые гармонии в метафизических мирах Виталия Барковского .....	70
2.8. Семантико-структурный анализ спектакля «Кацярына Іванаўна» Р. Талипова .....	87
2.9. Цветовые вариации в мюзикле «Ладдзя распачы» режиссера М. Краснобаева .....	91
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	93
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	95

## ВВЕДЕНИЕ

В монографии рассматриваются вопросы, которые не изучались в отечественном искусствоведении, не обсуждались на конференциях и семинарах театроведов или в литературе, затрагивающей проблемы театрального и изобразительного искусства. Это касается вопроса о роли и значении цвета в композиционной структуре сценического произведения.

Вступая в контакт со спектаклем, зрители сосредоточены на сюжете, на визуальном образе постановки, но почти никогда не придают значения тому, какая перед ними предстает композиционная структура и тем более тому, что цвет как элемент визуальности сценического произведения подчинен законам организации данной композиционной структуры. И композиционная структура, и цвет в ней остаются вне зрительского интереса.

Однако, именно композиционная структура и ее цветовое означение являются носителем художественной идеи произведения и его философской основы. Следовательно, если мы стремимся проникнуть в суть спектакля, раскрыть мысль режиссера как автора постановки, нам необходимо исследовать особенности цвета в композиционной структуре театрального произведения.

В данном исследовании проанализированы семантика и структура сценографии художников 1920-х гг., и на этой основе раскрыты композиционные структуры и цвет в постановках Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа. Показано, как художественная идея спектаклей репертуара Коласовского театра теснейшим образом связана с актуальной для режиссера философской концепцией и несет на себе ее отпечаток. Произведение является зримым воплощением мировоззрения автора постановки. Наглядный обобщенный образ выступает в качестве композиционной структуры, своего рода программы, по которой развивается спектакль. Если мы проникаем умозрительно в глубь структуры, нам делается очевидной семантика постановки и ее философская основа, т.е. самый глубинный слой авторского творения.

Созданный на сцене спектакль представляет собой материальный объект с пространственно-временными характеристиками. Он существует отдельно от зрителей и отдельно от создавшего его режиссера. Спектакль живет несколько часов в виде планшета сцены и ее кулис; сценографии и бутафории, расположенных на планшете сцены; в виде действующих на планшете актеров, т.е. того, что есть вещественный материал постановки. Сценическое произведение на-

поминает картину в рамке портала и одновременно движение кадров киноленты. Оно воспринимается органами чувств. Материальный план спектакля – это не набор перечисленных объектов, которые его составляют. Система его целостна и относительно самостоятельна.

За материальным миром спектакля скрыто то, что на самом деле притягивает внимание зрителей, увлекает их и заставляет переживать. Между двумя мирами – материальным и нематериальным (умозрительным) – существует жесткое взаимодействие, т.к. в видимом плане спектакля присутствуют так называемые метки-индексы, которые позволяют проникнуть в суть (скрытый план) произведения, в его композиционную формулу. Идея, воплощенная в композиционной формуле постановки, в конечном счете, определяет весь внешний вид сценического творения. Метки-индексы становятся проводниками в семантику спектакля, и среди подобных меток-индексов большое место принадлежит цвету, который напрямую согласуется с рисунком мизансцен. Мы вычленим и анализируем один из аспектов структуры спектакля, а именно, соотношение режиссерской и сценографической партитур. Подобное ограничение инспирировано тем, что, как мы полагаем, в определении проблематики цвета в сценическом произведении наиболее существенной является семантика спектакля как структуры в целом. Поэтому мы оставляем за скобками исследования значение цвета в создании актером образа персонажа, особенностей зрительского восприятия и пр.

*Целью* исследования является разработка и теоретическая концептуализация взаимозависимости цветовой партитуры сценического произведения с хронотопом театра. Реализация цели исследования предполагает решение следующих *задач*: 1) определить специфику цветовой партитуры сценического произведения; 2) классифицировать типы цветových партитур в эволюции театрального искусства; 3) выявить основные приемы и средства согласования цвета с режиссерским мизансценированием в творчестве постановщиков Коласовского театра.

Цвет является одной из основных форм художественной выразительности; одним из основных структурных элементов визуально воспринимаемого единства стиля, направления или течения. Понятие «Цвета» существует в культуре в виде цветových предпочтений, традиций, общности цветоформирования в различных видах творческой деятельности.

Цвет в культуре всегда существовал как самоценный фактор, обладающий одухотворенностью и символичностью. Будучи соотносим с религиозными, философскими, этическими представлениями

народов, цвет выражал определенные понятия. В различных культурах четко фиксировалась взаимосвязь цвета и символа.

В Средневековье цвет наделялся сущностью красоты вне функциональности, считался носителем символической образности. В эпоху Ренессанса цвет считался «специальным уделом живописного опыта» и ему отводилась служебная функция по отношению к пространственному представлению. Однако именно Ренессанс впервые связывает цвет с формой и пространственностью.

Согласно Гёте, когда глаз «созерцает цвет, он сразу приходит в активное состояние и по своей природе неизбежно и бессознательно тотчас же создает другой цвет, который в соединении с данным цветом заключает в себе весь цветовой круг. Отдельный цвет благодаря особому восприятию побуждает глаз стремиться к всеобщности. Затем для того, чтобы осуществить эту всеобщность, глаз в целях самодовлетворения ищет рядом с каждым цветом какое-либо бесцветное пространство, на котором он мог бы продуцировать недостающий цвет. В этом заключается основное правило цветовой гармонии». Цветовые системы Рунге, Оствальда, Клее строятся на расположении хроматических цветов между полюсами черного и белого. Так, эстетика цвета В. Оствальда основана на проведенной им всеобщей систематизации цветов, представляющей собой математически вычисленные на цветовом круге механически полученные сочетания цветов.

Начало новой живописной традиции соотносится с искусством импрессионистов, которые дали отправную точку в моделировании пространства цветом. Затем на рубеже XIX–XX вв. цвет становится мощным фактором культуры, его выразительные возможности в построении художественной реальности получают теоретическое обоснование в качестве важнейшей категории формы, обладающей самостоятельностью и независимостью в пространственных искусствах. В противоположность этой тенденции кубисты с их моделированием пространства цвет отступает, он перестает играть столь значительную роль. У конструктивистов он уступает законам конструкции. Теорию цвета в искусстве авангарда закладывают В. Кандинский и К. Малевич.

Для К. Малевича цвет является одним из главных компонентов нового живописного языка. И его цветовая теория выступает как основа супрематизма. Цвет здесь соотносится не с областью зрительного восприятия, а с философией, поэтому можно утверждать, что сам супрематизм – это «философская цветовая система». Три квадрата (черный, красный, белый) становятся выражением определенного мировоззрения. Так, например, черный квадрат определил «экономии

как пятую меру искусства», красный – сигнал революции, белый – стал знаком чистоты человеческого творчества. В цветовом отношении квадраты указывают на угасание цвета как такового и исчезновение его в белом. Проблемы цвета К. Малевич начинает разрабатывать в 1916–1917 гг., по его мысли, цвет должен был выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу. Колористическая система К. Малевича – это супрематические цвета: основные – красный, черный, зеленый (изумруд), белый, голубой (кобальт); дополнительные – ультрамарин, желто-лимонный, розовый (крапп-лак). По замечанию А. Луначарского, ощущение цвета у К. Малевича – это зрительная музыка чистых тонов, очень строгая, даже суровая, дорическая. И все же насыщенная радостью любви к цвету.

Для В. Кандинского цвет является изначальным структурообразующим компонентом, независимой духовной субстанцией, способной существовать вне всякой формы и наделенной определенными свойствами. Он разработал цвета спектра в единстве со звуком (подобно А. Скрябину). Свою теорию живописи в труде [1] художник начинает с рассмотрения проблемы воздействия цвета на человека, физическое и психическое. Душевную вибрацию цвет вызывает при психическом воздействии, когда возникают звуковые и вкусовые ассоциации.

В. Кандинский установил закономерности контрастов и раскрыл поведение каждого цвета в его воздействии на глаза и душу человека и во взаимоотношении с другими цветами. Учение В. Кандинского о цвете опирается также на традицию немецких романтиков (О. Рунге) начала XIX в. в стремлении к философско-психологической аргументации цвета. К примеру, голубой цвет выражает чистоту чувств и благородство намерений, желтый – коварство и агрессию, недоверие и изменчивость инстинктов и т.д.

Свое утверждение и развитие их идеи в дальнейшем получают в работах Л. Поповой и А. Веснина в пропедевтической дисциплине «Цвет» на основном отделении ВХУТЕМАСа (на Западе: в пропедевтике цвета в Баухаузе у И. Иттена). Авангардные концепции цвета тесно связаны с выражением различных состояний сознания. Не без влияния популярных в начале века теософских доктрин русские художники интересовались чистой динамикой и энергией цвета как скрытого в материи отблеска нематериального.

Так, вертикаль и горизонталь П. Мондриана визуализуют порядок и равновесие, а три его краски (желтый, синий, красный) – символы трех направлений пространства: вертикаль, горизонталь и уравновешивающий противостояние вертикали и горизонтали. Цвет в теории

М. Матюшина выступает как явление сложное, подвижное, зависимое от соседних цветов, от силы освещения, от масштабов цветовых полей, т.е. от той цвето-свето-пространственной среды, в которой цвет находится и которая определяет условия и особенности его восприятия. М. Матюшин установил влияние цвета на форму. Так, холодные цвета, по его мнению, имеют склонность к прямизне граней; острые формы, окрашенные в теплые цвета, теряют остроту углов. И. Иттен в «Искусстве цвета» исследовал контрасты дополнительных цветов и всевозможные в художественной практике контрасты: эффекты контрастов и их классификация представляют собой наиболее подходящий исходный пункт для изучения эстетики цвета. Устранение предметов из живописи привело к господству цвета. В 1910-е гг. к теории цвета обращался Р. Делоне, теоретически обосновавший переход от аналитического кубизма к чистой цветовой абстракции в орфизме. В это же время работал над теорией цвета (теория солнц, теория света) Г. Якулов, положения которого перекликаются с концепциями П. Флоренского в «Небесных знамениях. Размышлениях о символике цветов» (1922).

В искусстве модернизма цветовая форма приобрела автономность, самостоятельность, а также собственные задачи и функции. Цветовая форма в этом смысле стала рассматриваться как образ мира, в котором она функционирует как знаковая конструкция. По В. Тэрнеру, форма и цвет характеризуют главенство логики, порядка и гармонии. Белый цвет выступает как тончайший, духовный. По выражению В. Тэрнера, три цвета символизируют возвышенный физический опыт, превосходящий нормальное состояние субъекта; поэтому они осмысливаются как «божества <...> или мистические сакральные силы, противостоящие обыденному, профаническому» [2, с. 77–78].

Российские исследователи серьезно проанализировали влияние цвета на художников начала XX в. Труды Н. Автономовой [3], Л. Жадовой [4, 5], Н. Савельевой [6], И. Азизян [7] и других позволяют глубоко проникнуть во взаимодействие цвета и среды как проблемы, разработанной художниками-модернистами.

Исследование цвета и цветовых соотношений в качестве выразительного средства театрального произведения в отечественной теории театра, а тем более в трудах белорусских исследователей по истории театра не проводилось.

В наибольшей степени вопроса цвета в сценическом производстве касались исследователи искусства сценографии. Декорационное искусство исследовали Ф. Сыркина [8], А. Михайлова [9, 10], М. Френкель [11]. Вопрос о цвете не существует отдельно от декора-



ции и заключен в общую проблему создания на сцене некоего объекта, в котором будет найдена гармония «между такими противоположностями, как достоверность (конкретность) и условность, прямое изображение и метафора, время действия пьесы и время постановки спектакля, статика и движение, плоскость зеркала сцены и пространство зала и т.д. <...> к постоянной борьбе *силы воссоздания*, отражения реально существующего и *силы пересоздания*, творения нового, небывалого и невозможного [9, с. 31].

Соответственно центральным понятием в исследовании истории декорационного искусства является смена концепций в самом сценографическом творчестве. В. Березкин отмечает, что первая смена концепций произошла во времена Ренессанса, когда на смену игровой сценографии приходит декорационное искусство [12, с. 3]. Элементами игровой сценографии были маски, костюмы, предметы и т.д., необходимые для игры актеров. Как только театр переместился в сцену-коробку, появляется и декорационное искусство. Эта новая система характеризуется как сфера реальной действительности, окружающего человека материального мира, которая охватывается широким понятием «среда» [12, с. 6]. Данная концепция, представляющая декорацию в виде аналога раме станковой картины, существовала в мировом театре до начала XX в. Основной задачей сценографа в ней является создание места действия.

В XX в. происходит следующая смена сценической парадигмы, в которой декорация перестает быть обозначением места действия и превращается в форму выявления драматического конфликта. Возникает действенная сценография, ориентированная на раскрытие внутреннего комплекса мотивов пьесы. Как подчеркивает В. Березкин, эстетические возможности подобной декорации неисчерпаемы [12, с. 8].

Таким образом, В. Березкин определяет следующие типы сценографии: 1) декорация-фон; 2) декорация-среда [12, с. 119]. Соответственно, в каждом типе своя цветовая партитура.

Есть противоположное мнение. Д. Боулт говорит, что ответа на вопрос, что такое театральное оформление, нет, т.к. «само разнообразие театральных форм исключает единый, всеобъемлющий ответ» [13, с. 7]. Значит, сложно вывести какую бы то ни было типологию. И тогда нет логики и в использовании цвета.

«Сам термин «сценография» был принят практиками и теоретиками театра в связи с новым этапом развития действенно-игровых принципов в творчестве художников театра, рассчитанных на ассоциативное мышление реципиента» [11, с. 47], – отмечает М. Френкель. А. Михайлова, один из наиболее серьезных аналитиков вопроса,

подчеркивает, что особенностью профессии является то, что театральные художники «расположились на полосе, разделяющей (или соединяющей?) два независимых государства – страну по имени Театр и империю Изобразительных Искусств. <...> именно это межеумочное положение <...> имело одно, вполне определенное преимущество: на пограничной территории меньше вмешивались, меньше выравняли, не столь бдительно следили за «чистотой» реализма» [9, с. 16]. Здесь выявилось и многообразие подходов, и новые идеи. На пограничной полосе расположилось поле для экспериментов, в том числе и в цвете. М. Френкель вообще отмечает, что сценография – это образное пластическое цветофактурное решение сценического пространства [11, с. 49]. В таком же контексте выступает световая партитура. М. Френкель говорит о следующих функциях предметов и света. Сравнительная – для сопоставлений. Гиперболическая – для усиления значимости и превращения в символ [11, с. 67–68]. «Многозначный символ, как правило, представляет собой один предмет (элемент), определенным образом расположенный в пространстве сцены, выделенный и сразу привлекающий наше внимание. В нем сконцентрировано множество символических и функциональных значений, каждое из которых может проявляться в определенные моменты сценического действия и вызывать у реципиента сложные образные представления» [11, с. 68–69]. А. Михайлова уточняет, что «<...> в каждый данный момент спектакля перед зрителем – цветопространственная композиция в раме портала: формы декорации, цветовое решение, освещенность – все это стабильно в данный момент, который можно сравнить с вырезанным из киноленты кадром. В этом кадре мы видим также и актеров, костюмы которых являются некими цветовыми пятнами» [9, с. 237]. «Если перед нами не только «организованная, но и «органическая» целостность, то развитие цветопространственной структуры будет восприниматься нами как *саморазвитие* образа, его сценическая *жизнь*» [9, с. 238].

У режиссеров иной взгляд на структуру. Так, М. Рехельс подчеркивает, что мизансцена – пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой, действующий человек. «Цвет, свет, шумы и музыка – дополнительные, а слово и движение – основные ее компоненты» [14, с. 105].

Все исследователи рассматривают либо собственно сценографию и ее эволюцию, либо особенности метафорического языка сценографии того или иного художника. «Декорация создается согласно общей концепции спектакля, она формирует его пространство, насыщенное цветом и светом, творит «драматическую местность» пьесы

<...>» [10, с. 207]. Художник строит весь ход спектакля «в его цвето-пластической сфере так, чтобы зритель воспринял все дальнейшее как движение, изменение, обогащение <...>» [10, с. 208].

Взаимозависимость роли сценографии и типа театрального искусства в вышеобозначенных трудах не исследовалась, как и взаимосвязь цветовой партитуры с типом театра, также и как взаимодействие цвета и способов мизансценирования. В рассмотрении данных проблем и заключается суть нашей монографии.

Среди научных методов, используемых в современных исследовательских текстах, мы основываемся на следующих: 1) *структурный метод* (оперирует упорядоченностью и взаимосвязью анализируемого материала); 2) *метод системного анализа* (систематизация, анализ и трансформация); 3) *системный метод* (понимание целостности и организованности объекта).

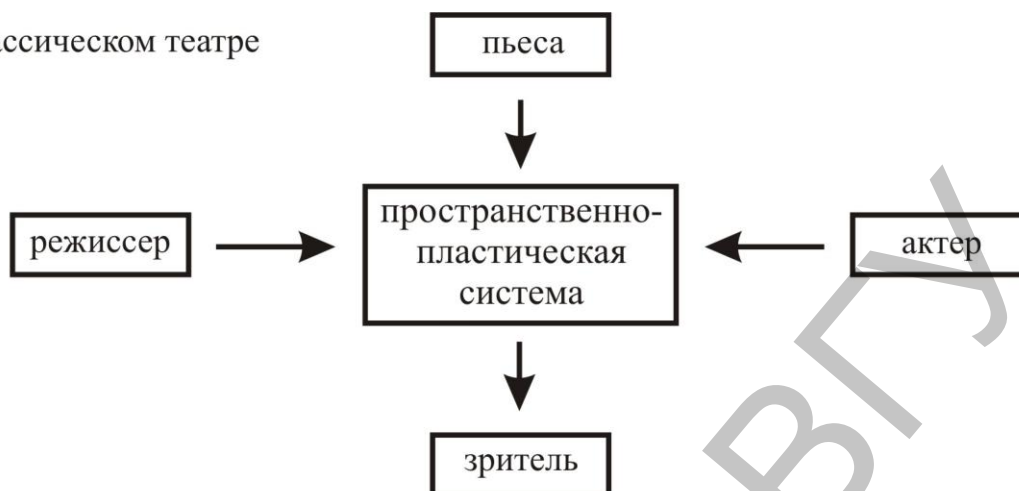
Мы опираемся, прежде всего, именно на семиотический, структурный анализ, т.к. в отличие от описательного приема он дает возможность рассматривать не факты или элементы, а *отношения*, на пересечении которых возникают художественные объекты и события. Структурный метод дает возможность определить уровни системы и их взаимосвязи, системный метод – объяснить принципы целостности системы, а метод системного анализа – выявить художественные средства в цветовой организации сценического произведения в целом и на определенных уровнях.

Среди методов искусствознания мы опираемся на поиск и раскрытие закономерностей художественного творчества и процесса его исторического развития. В истории российского искусствознания 1920-х гг. был распространен *компаративный*, или сравнительно-исторический метод, позволявший выявить общность семантики художественных произведений. Для нашего исследования подобные методики имеют принципиальное значение, т.к. они позволяют выявить и проанализировать цвет и форму в качестве самодовлеющей конструкции и в качестве смысловой структуры.

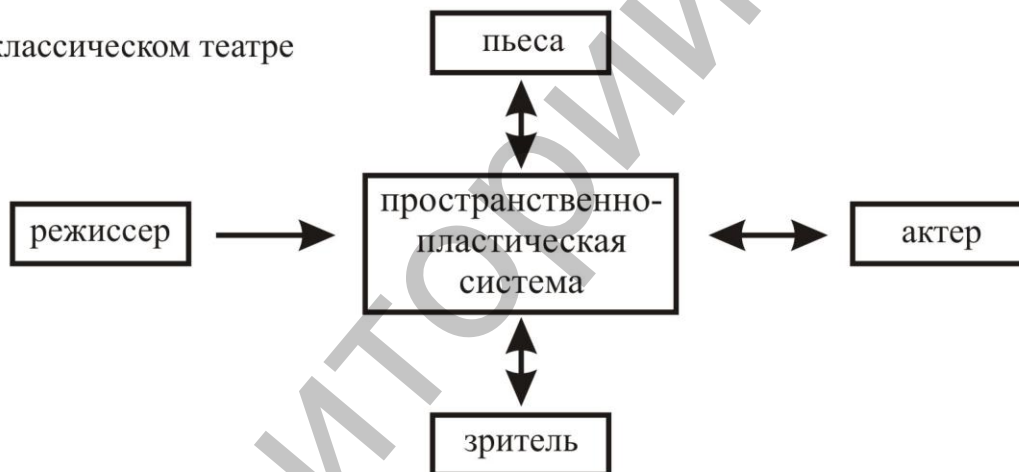
Во второй половине 2000 гг. в белорусском театроведении нами (Котович Т.В. [15]) был разработан хронотопический метод для анализа истории театрального искусства. Мы используем данный метод, т.к. в классическом театре цветковые партитуры отличаются от их проявления в неклассическом сценическом искусстве и от использования их в постнеклассическом театре.

Взаимодействия элементов структуры спектакля отражено в следующей таблице:

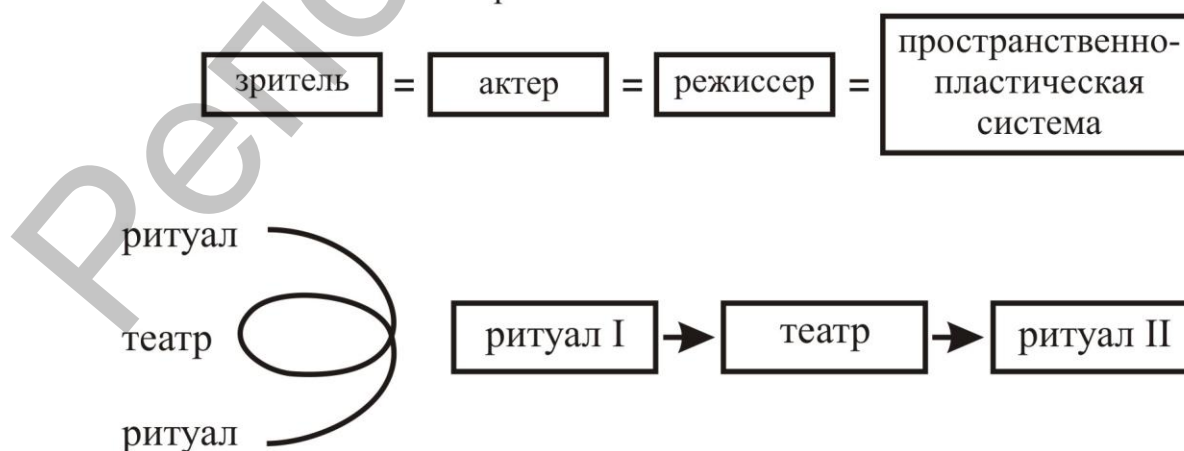
В классическом театре



В неклассическом театре



В постнеклассическом театре



Наше исследование сосредоточено в принципиально одном на-

правлении, а именно в определении закономерностей согласования цветowych партитур с режиссерским мизансценированием. Так как семантика произведения театра выявляется посредством наглядного визуально воспринимаемого образа. Иные аспекты существования цвета в спектакле мы оставляем за границами анализа.

В рамках обозначенного главного направления мы различаем следующие три.

Прежде всего, анализ обозначен выявлением цветowych партитур сценического произведения в зависимости от принадлежности спектакля к одному из трех видов хронотопа.

Следующее направление определено применением подобного приема по отношению к наиболее значительным спектаклям в истории Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа.

Третье направление выявляет семантику согласования способов мизансценирования с цветосветовыми партитурами в современных постановках НАДТ им. Якуба Коласа.

В исследовании использованы для анализа спектакли режиссеров, чья стилистика представляет собой принадлежность к трем видам хронотопов.

## ГЛАВА 1

### ПРИНЦИПЫ СОГЛАСОВАНИЯ ЦВЕТОВЫХ ПАРТИТУР С ХРОНОТОПАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Цвет в театральном искусстве представляет собой такое же сложное явление, как и любой элемент в структуре спектакля. Цветовую партитуру составляет: 1) цвет живописного панно на заднике сцены (если используется фон); 2) окраска архитектурных сооружений (при их наличии на сцене-коробке или в амфитеатре); 3) цвет в изображении в экранных технологиях, кино- или компьютерных (если они используются в спектакле); 4) окраска реквизита и бутафории (при их наличии в спектакле); 5) цвет одежды сцены – кулисы, падуго, задник, планшет сцены и пр. (в любом спектакле, если он осуществляется в сцене-коробке); 6) цвет элементов сценографии (при ее наличии в спектакле); 7) световая партитура (в любом спектакле); 8) цветовая палитра костюмной партитуры (в любом спектакле).

Присутствие того или иного цвета в спектакле концептуально. Так же, как и его отсутствие вообще. При отсутствии цвета его функции принимает на себя световая партитура, т.к. свет (искусственный или естественный) наличествует в сценическом произведении всегда.

Итак, пять составляющих цветовой партитуры вариативны, а две последние являются константными.

Цветовая партитура в значительной мере определяет визуальный облик спектакля и степень его восприятия зрителем. И коль скоро мы говорим о визуальном восприятии, значит, цвет более всего взаимосвязан со сценографией театрального произведения. Это происходит потому, что, в первую очередь, сценография является тем элементом структуры спектакля, который создает внешний образ произведения.

Другим элементом, участвующим в создании внешнего образа спектакля, на равных со сценографией выступает режиссерское мизансценирование. Рисунок мизансцен и передвижение актеров совместно со сценографией представляют собой композиционный каркас произведения. И в этом контексте цвет и его преобразования в спектакле напрямую согласуются с задачами мизансцен.

Третьим элементом является актерская пластика, актерские фигуры и внешний облик персонажей. Здесь цвет выполняет функции знаков, сигнализирующих о внутреннем мире героя произведения.

При исследовании функций и закономерностей использования каждой составляющей цвета в спектакле, а также способов взаимодействия цветовой партитуры со сценографией, мизансценированием и внешним обликом актеров наибольшее значение имеет типология театрального искусства в историческом столбе времени.

В истории театрального искусства традиционно существовала классификация, определяемая соответствием того или иного периода развития театра стилевой типологии, принятой во всеобщей истории искусств: например, античный театр, театр барокко, классицистский театр и т.д. Мы не исключаем историко-стилевой подход, однако настаиваем на утверждении, что в современных классификациях картина выглядит более обобщенно.

Так, история искусств так же, как и история театра, делится на три периода: классический, неклассический и постнеклассический [15]. В каждом из них искусство характеризуется принципиально различающимися чертами, а структура произведения создается принципиально различающимися способами.

### **1.1. Роль цвета в произведениях классического театра**

В *классическом* театре, при всех стилиевых различиях, сохраняется приоритет сюжета, а значит отправной точкой создания сценического произведения всегда остается драматургический аналог. Режиссер создает пространственно-пластическую структуру, раскрывающую смыслы сюжетных ходов, актеры создают образы, адекватные драматургическим персонажам, сценограф устраивает декорации, обозначающие место событий пьесы. Итак, спектакль представляет собой более или менее глубокую иллюстрацию литературного источника. Угадать мысль драматурга, раскрыть его идею, с предельной полнотой достигнуть соответствия стилистике автора пьесы, быть тому под стать – вот цель и задача постановщика в классическом театре.

Структура сценического произведения представляет собой следующие внутренние связи.

Пространство спектакля ограничено местом действия, а время является хронологически последовательным сцеплением событий. Технологией организации спектакля является монтаж чередующихся эпизодов, в которых события и поступки персонажей подчинены причинно-следственной предопределенности. Каждый персонаж – реальный или мнимый по пьесе – узнаваем и логически рационально встраивается в сюжет.

Принцип согласования актера с пространственно-пластической структурой в классическом театре представляет собой оппозицию: персонаж (актер как личность скрыт за ним) и фон (практически отстранен, а потому является только дополнением, украшением).

Место зрителя в подобной системе строго определено как положение внимающего и слушающего. Результат от него не зависит так же, как и происходящий на сцене процесс.

Сценография подобного спектакля соотносима с фрагментом реальности, она описательна, иллюстративна и помогает созданию обще-

го визуального образа. Задачи ее образно-функциональные. Такая сценография не имеет даже малейшей независимости от всей остальной целостности, у нее нет собственных пластических задач, она целиком подчинена семантическому единству сценического произведения.

Соответственно цветовая партитура такой постановки принимает на себя все свойства общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен законам используемой перспективы. Его организация может и отступать от колористической разработки произведений линейной или перцептивной перспектив, однако даже в этом случае цветовая гамма задается традицией: форма и фон.

Прямая сценическая перспектива была создана впервые в сценографии итальянскими мастерами XVI в. (Д. Браманте). Театральные декорации так и назывались – «перспективы», и представляли собой свободную городскую площадь в виде квадрата с аркадами с двух сторон, с главным зданием или храмом по центру продольной оси. Тесно связанные со всей системой ренессансной живописи, они были подобны ожившему пространству, на переднем плане которого располагались персонажи, а в качестве фона выступало живописное изображение места действия. Цвет такой сценографии был связан с освещением. Благодаря секретам театральной техники создавались различные эффекты – наподобие восходящего солнца, озаряющего перспективы домов, неба и т.д. Как замечает В. Березкин, «улицы воспринимались не столько декорацией, сколько изображением того, что находится за пределами внутреннего интерьерного пространства театра» [16, с. 13].

Безусловный интерес к цветовому разнообразию на сцене появился во времена барокко. Так, один из выдающихся мастеров XVII в. И. Джонс, сценограф при дворе короля Иакова I использовал поднимающиеся занавесы с яркими росписями голубых мантий, жемчужных корон, огненных факелов, серебристых тронов, грозовых туч и т.п. Задачей художника было поразить воображение зрителя, и цвет в такой ситуации становился стимулятором визуальной, зрелищной изобразительно-пластической драматургии. Технические приспособления этой эпохи (подвижные кулисы, машины для спуска-подъема декораций) позволяли создавать подобное впечатление. Особенно сильно барочной декорации было и то, что она включала в себя актеров, а не составляла только фон для них. Пристрастие к контрастам и воплощение идеи движения выразилось на сцене через непрерывность происходящего на площадке в глубину и в высь. Красочное многоцветие надолго стало воплощением всех театральных новшеств.

Тем не менее, цвет имел здесь прикладное значение, т.к. первостепенное место отводилось мастерству архитектурных построений – многоосевых и расходящихся диагонально, сочетающемуся с легко-



стью и невесомостью, воздушностью композиций. Тончайшие прорисовки деталей у выдающегося барочного сценографа Ф. Биббиена были отмечены всеми его современниками как главное в его творчестве. Внимание зрителей сосредотачивалось на симфонии архитектурных форм, на их экспрессии и внутренней динамике. Цвет существовал только как визуальная окраска действительности, ведь декорация воспринималась как изобразительная композиция реального места действия. Вместе с тем цвет использовался в целях гипертрофии восприятия такой декорации: «Немыслимые в действительности сооружения казались натуральными благодаря иллюзорности живописи и математической точности рисунка. <...> Затаив дыхание, публика следила за чередованием гигантских картин. Декорации, то мрачные и торжественные, то праздничные и ликующие, захватывали и потрясали всех» [8, с. 19].

Последним великим сценографом-перспективистом принято считать Пьетро Гонзаго, который завершает три века развития итальянского сценографического искусства по линии главенствующей роли изобразительности в театре, когда декорация представляла собой фон в качестве места действия. Основной задачей такой сценографии было достижение синтеза фона с решением всего трехмерного пространства сцены.

Немецкие мастера, пришедшие на смену итальянцам, удерживали за собой первенство в декорационном искусстве в течение всего XIX ст. У истоков немецкой школы находился К.Ф. Шинкель, творчество которого связано с театром романтиков. Его последователи понимали сценическое пространство как среду и разрабатывали весь художественный организм спектакля. Поскольку главными героями романтических произведений были экстраординарные личности, а события представлялись как всевозможные катастрофы, то и перед зрителями представляли картины бурь и штормов, водопадов и снежных обвалов. Громы, молнии, пожары, землетрясения соседствовали с лирическими пейзажами, лунными ночами и пр. На сцене воплощались явления природы и ее состояния. Подобные сценические чудеса требовали не только изощренного искусства театральной машинерии, но и высокой степени мастерства световых партитур. Роль света в создании динамического представления неимоверно возросла. Именно с помощью света можно было создавать всевозможные эффекты оживления сил природы. Если мифологическим сюжетам эпохи барокко и классицизма соответствовали изображения космических масштабов, а сценическим эквивалентом этому становились архитектурные построения, то во времена театра романтизма приоритет отдавался силам природным и естественным, да еще и с окраской внутреннего настроения бунтующего героя, что соответствовало освоению новой сценической визуальной образности.

На смену театру статичному пришел театр меняющегося сценического пространства, подвижного и синтетического. Так, Р. Вагнер понимал синтез как живопись, которая переносит свои краски и свое знание композиции на актеров [17, с. 235].

Тем не менее, следует отметить, что любое место действия, даже у романтиков, должно было обладать конкретностью и иметь определенный колорит. Все это предполагает пусть так или иначе гипертрофированный, но более или менее реальный цвет. И цветовая партитура в таких произведениях не может обладать хотя бы относительной самоценностью, она включена в общее целостное решение пространства.

В классическом театре система К. Станиславского определяет в истории развития театрального искусства «ноль формы», т.е. финальную точку развития художественной формы в театре. Он приводит форму к рубежу и делает своей театральной концепцией «бесформие», т.е. адекватность жизни: в актере возбуждаются чувства и эмоции, возможные в действительности, подобные обыденным. Смысл открытия К. Станиславского и состоит в том, что здесь человек отстраняется от эстетической театральной формы, присущей ему изначально со времен ритуала, и приходит к самому себе, обретая себя самого в сценическом произведении вне всяких эстетических форм. Это очень напоминает «перешеек песочных часов», при приближении к которому эстетическая категория театральной формы словно исчезает: по определению А. Таирова, «натуралистический театр страдал болезнью бесформия. Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив его творчество жизненной правде со всеми ее случайностями, натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенности, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [18, с. 85].

Когда П. Марков подчеркивал, что К. Станиславский любой макет «судил с точки зрения предельной, сгущенной правды; он хотел так разместить актеров, чтобы мизансцены плавно переливались одна в другую, поднимая эту правду до степени высокой театральной убедительности» [19, с. 8].

Это построение аналогично прямой, линейной перспективе в живописи. Хотя в спектаклях может быть использовано импрессионистическая сценография или лубочная «картинка», общее решение подобно «окну» линейной перспективы, облаченному в раму портала. Персонажи подобны психологическим («ренессансным», «импрессионистским» и др.) портретам на фоне пейзажа или бытовых сцен. Само сценическое пространство имеет признаки глубины, и установка наблюдателя на визуальное и психологическое восприятие обусловлена привычкой. Здесь нет надобности задумываться о геометрических за-

кономерностях расположения актеров и предметов на сценической площадке, а также расположения самой сценической площадки и о ее форме, т.к. эти закономерности в подобной системе являются только следствием разработки *актерских линий существования в образах*.

Система К. Станиславского антропоцентрична («Он понял, что только через человека может торжествовать театральное искусство. Весь остальной, очень им любимый и необходимый, хотя и несовершенный, театральный аппарат служил лишь помощью и поддержкой в его основной цели. Для нее Станиславский жертвовал и легкими успехами и внешними эффектами; для нее он ограничивал свою фантазию и вновь и вновь пересматривал свои приемы и методы. Актер был для него драгоценностью» [19, с. 16]). В данной системе все линии режиссерской партитуры выходят из одного центра – человека. Человек объемлет собой всю структуру спектакля. Вся пространственно-пластическая структура произведения полностью сцеплена персонажами и их психологическими партитурами.

В отличие от сценических систем до К. Станиславского, характерной чертой его системы является адекватность пространства-времени спектакля обыденному пространству-времени повседневности: все, как и в реальной жизни, где психологизм осуществляется как бы поверх предметности, т.е. предметы «говорят» о состоянии людей, но не концентрируют на себе внимания, не являются самоценными. Это субъективное пространство-время, оно состоит из психологических напряжений действующих лиц, представляет собой выражение и отражение этих напряжений. Любая вещь, любой предмет, попадая в данную метрику, сразу же становятся только сгустком этих психологических напряжений.

В таком контексте цветовая партитура подчинена целостности всего произведения, и ее качество определено не собственно живописными и конструктивными задачами, а сверхзадачей произведения, продиктованной классическим театром психологического толка.

Как отмечает В. Березкин, речь идет «о доподлинном, натуральном воспроизведении на сцене жизни, как она есть, во всех ее бытовых подробностях, – таким образом, чтобы у зрителей создавалось полное ощущение своего присутствия не в театре, а на месте совершения драматического происшествия» [20, с. 62]. Первым художником подобного психологизма стал В. Симов. Следует подчеркнуть, что К. Станиславский категорически не принимал декорации предшествующего театра из-за того, что видел в них только фон, который ничего не дает актерам: «<...> позади нас висят чудесные, красочные полотна <...>» [20, с. 63]. Фон заставляет его соответствовать, и художнику не было дело до артистов. В. Симов искал вещественно-предметные детали, раскрывавшие внутренний мир персонажей, что

позволяло создать на сцене определенное настроение, соответствующее естественному течению жизни. В основном такого рода сценография представляла собой интерьеры. Особенно тщательно составлялась партитура света, т.к. К. Станиславского волновало настроение в определенное время дня, к примеру, утреннее или вечернее. При этом использовались не театральные приборы, а естественный свет: лампы, спички, свечи, папиросы. В принципе это было передвижничеством, и К. Станиславскому быстро надоело. Он перешел к сотрудничеству с группой «Мир искусства».

Как отмечает В. Березкин, «предшествующие четыре века оно было представлено только одним направлением, характеризовавшимся изображением *конкретного* места действия».

## 1.2. Значение цветковых партитур в неклассическом 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 [20, с. 379].

В *неклассическом* театре исходная точка смещается к иному автору. Приоритет в создании сценического произведения переходит к режиссеру. Обнаруживается самоценность и определенная самодостаточность спектакля как такового, вне зависимости от литературного аналога. Акцент в творческом поиске устанавливается теперь на собственной специфике сценического языка. Выявляются и анализируются свойства пространства сцены, независимые от места действия, а также выясняется суть понятия сценического времени, отличного от всякой хронологии. Монтажные технологии отходят от приверженности к причинно-следственной цепке эпизодов, и события приобретают характер коллажа.

Главным в таком произведении является сама пространственно-пластическая структура спектакля. Семантика такого 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 неклассическом 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 неклассического театра делается на качествах самой пространственно-пластической структуры, становящейся центром образной системы сценического произведения, из которого исходит силовое поле.

Место зрителя в подобной системе так же строго определено, как его положение в классическом театре. И результат от него не зависит так же, как и происходящий на сцене процесс в классическом театре.

Неклассическое 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 так же образно-функциональные, но, в отличие от задач сценографии в классическом театре, приоритет переносится на эстетические функции. Такая сценография 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 собственным законам. Его организация 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, а именно создания обобщенного места действия. Смысл поисков их состоял в возрождении исконного принципа оформления спектакля в ритуальном предтеатре и в античных трагедиях. Обобщенное место действия, по мнению исследователя, означает образ Вселенной, и это высшая мера обобщенности, уровень образности мифопоэтического масштаба.

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 [21, с. 174].

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 произ-

ведения. В понимании Э.Г. Крэга *визуализацией* пространства является пластика, выражение движения. В работе «Сцена» (1906) английский театральный реформатор определяет образ пространства как нагнетание кубистических объемов, самоценных и независящих 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» [22, с. 235].

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

хореографа 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 необходимо специфическое решение сценического планшета и определенный свет. Пол сцены превратился в разноуровневую площадку, а всё 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» [19, 121]. 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» [19, с. 121]. 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.

Когда пространство благодаря сценическим экспериментам А. Аппиа, Э.Г. Крэга, Г. Фукса, П. Фора уже выявило свои качествен-

ные характеристики, стало понятным, что сценический мир – это единство и целостность, а не простой набор объектов.

В 1920-е гг. в Баухаузе происходили эксперименты на театральной сцене. Пространственная концепция Баухауза была обращена к пластической выразительности архитектуры, к 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 у него обрело самостоятельное значение, весомость и материальность, разрабатывалось распределение больших масс и их уравнивание: «Мои конструктивные формы, несмотря на то, что внешне они кажутся неотчетливыми, на самом деле установлены с величайшей точностью – как будто высечены из камня» [3, с. 132].

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 сверху 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» [3].

В понимании В. Кандинского, сценическая композиция представляет собой синтез цвета, звука и движения. Абстрактный цвет, делающий оживающей динамической живописью, виделся ему 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 имеет признак глубокой печали. Красное – это живая и беспокойная краска [1, с. 49].

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 возникла образность цвета в целостности задач сценического произведения и понимание его как отдельной партитуры спектакля.

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 в своих теоретических высказываниях искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты.

А. Таиров свою систему обозначал как «неореализм», «структурный реализм», «организованный», «динамический» реализм [23, с. 62], и структура его спектаклей представляла собой замкнутое пространство. Целостность произведений А. Таирова основывается на адекватности, взаимобратимости пространства: внутренний каркас, внутренняя форма в них совершенно соответствует внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля» [23, с. 74]). Здесь допустима метафора следующего свойства: спектакль А. Таирова схож с витражом, где из отдельных красочных элементов складывается общая партитура произведения, причем каждый из элементов, предельно выразительный, все-таки не остается самоценным, а вливается и влияет на общий композиционный итог – элемент попадает в спектакль в зависимости от своего потенциала.

У А. Таирова основой сценического произведения стало 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» [19, с. 95]. А. Таиров выдвигал следующую формулу: «Композиция спектакля является <...> системой действий актеров, протекающих в организованной для них пространственно-временной форме» [24].

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» [25]. 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, подчеркнута выразительные, были адекватны общей архитектонике произведения. Чувства, интонации, голосовая партитура, само развитие образа – все это складывалось в единство: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля» [26]. 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» [27].

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» [13, с. 46]. 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. Это 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, прожекторы 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 следовать логике исследователя, что подобная сценография представляет собой формирование обобщенного места действия, то это, действительно, 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 манер античной одежды. Вместе с тем они были неожиданно ярких расцветок.

Цветопространственная 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 оп-

ределенная 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» [28, с. 96–97].

Прихотливая игра форм в сочленении с вертикалями определили 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. Экстера для «Саломеи». Столкновение вертикалей и горизонталей в монументальности монолитных форм поддерживалась 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 архитектурного мышления с живописно-пластическим восприятием мира. Концепция пространственности А. Веснина позволила в театральных работах выразить новую философию архитектуры.

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 цветных плоскостей, нависающих над сценой, напоминали паруса. Эти паруса меняли цвет, подчеркивая настроение эпизода красным, коричневым, зеленым и

желтым. П. Кузнецов вспоминал: «Густые глубокие живописные тона гудят как орган, звучащий в унисон со всем спектаклем и поднимающий его до степени высокой трагедии» [29, с. 9].

Костюмная партитура постановки представляла собой движение к супрематизму, т.к. была организована в виде сталкивающихся цветowych плоскостей. Завершающими элементами каждого из костюмов были геометризованные 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 [28, с. 97].

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» [28, с. 97]. Однако конструктивизму, особенно в его дизайнерском варианте, не слишком свойственен 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 [28, с. 99], 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 <...>» [13, с. 51].

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 основой является локальность изображения, его концентрированность в определенно ограниченных сферах.

Такая локализованность, предельная дискретность позволяют 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» [30, с. 171].

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, В. Мейерхольд 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 самого 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 искусства [31, с. 103].

Наиболее полно конструктивизм проявился в сценографических решениях театра В. Мейерхольда. Принято считать, что с постановки «Великодушного рогоносца» Ф. Кромелинка 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 времени приемов. Мейерхольдовское понимание структуры театрального произведения отлично от других режиссеров в неклассическом театре.

Посетив выставку « $5 \times 5 = 25$ », В. Мейерхольд пригласил одну 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 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». 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 соз-



дана 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. Это означало, что именно стихия цвета становилась первостепенной 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». 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, вы-

плываает 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» [32, с. 37]. 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-синего, лубочно расписанного портала и занавеса. 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.

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 суконов, 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» [33, с. 242].

В 1911–1912 гг. Л. Бакст предложил иную систему оформления спектакля. Он использовал декоративное панно, которое раскрывает 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 сочетался с текучестью форм на панно. Славу принесла Л. Баксту работа над «Шехерезадой», 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» [34, с. 519–520]. 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» [35, с. 182].

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 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, ограничивал каждый эпизод и задавал нарастающий темп драмы. Система завес возникла при кульминации спектакля, в которой А. Головин отделял каждую декорацию специально завесой. Так, балльный зал открывался бело-розовой, спальня Нины – кружевной нежно-голубой, зал 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 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 низ постоянно менялись местами, пластические формы сдвигались по отношению друг к другу, а разрушение стереотипов рождало комизм образов, служивший <...> оборотной стороной их космизма» [36, с. 4]. 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» [36, с. 10]. 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 <...> [36, с. 13].

Еще в 1910-е гг. один из лидеров авангарда М. Ларионов заинтересовался масками. Его первыми опытами художественного грима были раскраски лиц. С этого начиналась его театральная эпопея и театрализация пространства как такого. 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 Дж. Боулта, русские балеты Дягилева (1909–1929) – «яркий пример <...> эстетической интеграции, поскольку они в определенной степени были демонстрацией «русского» для западного потребителя» [13, с. 9]. 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 неопрimitивизма, кубофутуризма и лучизма» [13, с. 26].

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 Дж. 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 театральнo-декорациoнных 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), но их можно несомненно связать с законами массовых зрелищ» [13, с. 40].

Поскольку авангард основывался на традиции низкого искусства, цвет в творчестве этих художников является 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 самостоятельную 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» [37, с. 445–446]. Как подчеркивает Дж. Боулт, «странные костюмы и разрисованные лица клоунов возрождаются в костюмах и разрисованных лицах Давида Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Ильи Зданевича» [13, с. 41].

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 Дж. Боулт причисляет декорации Ларионова к живописным [13, с. 43], а сценические эксперименты Малевича и Татлина определяет как действительно новую эстетику. Спектакли «Действие о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» в оформлении В. Татлина и «Победа над Солнцем» в оформлении К. Малевича исследователь называет «трехмерной кинетической взаимодействующей целостностью» [13, с. 44].

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» [38].

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: «Повешен-

ная 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».

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» [38].

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 <...>» [39, с. 152].

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. Обозначив «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... . Пер-

вым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. 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» [40].

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.

### **1.3. Принципы использования цвета в постнеклассическом театре**

Постнеклассический театр развивается в двух направлениях. С одной стороны, он наследует неклассическому и продолжает развитие его основных принципов на новом этапе.

С другой – структура *постнеклассического* (постмодернистского) произведения предстает не как результат (многократно возобновляемый в традиционном театре), а как процесс (часто единичный). Используемые в представлении выразительные средства, взятые из обыденной жизни, приобретают качества сценических, чисто театральных средств, но этими свойствами их наделяет сознание (актера и зрителя).

В первом направлении очевидно, что игровая сценография советского театра, замиравшая во второй половине 1930-х гг., через двадцать лет возродилась в сценических поисках А. Тышлера.

В середине 1950-х гг. апология конструктивизма достигла своего предела в создании на сценах единой пластической среды. Р. Кречетова назвала такую сценографию мирообъемлющей оптикой [41, с. 242]. Среда создавалась одна не весь спектакль, и необходимы были детали, позволяющие создавать изменения в его ходе. М. Китаев изобрел знаменитые лески, придающие легкость и прозрачность всей установке. В других случаях функцию обобщения брал на себя цвет. У того же М. Китаева в Рижском ТЮЗе (1967) в декорации к спектаклю «Последние» М. Горького цветом были решены самые драматические эпизоды. «Заряженные густо-фиолетовыми фильтрами световые приборы были поставлены вплотную к стенам и висели над расположен-



ным в центре балкончиком с жандармским оркестром. В момент высшего драматического напряжения они включались и свет резко менялся» [42, с. 183–184].

Или, например, у А. Васильева в «Петербургских сновидениях» (1968) в Театре им. Моссовета, где ржавчина, цвет старого железа и засохшей крови стали доминирующим тоном, и «взятый художником «общий тон» имел внутри себя взаимосогласованные оттенки и градации, которые не нарушались, а усиливались костюмами персонажей, немногими деталями постановки» [9, с. 72]. Как подчеркивает А. Михайлова, в подобных работах (у Д. Боровского, И. Попова, Б. Кочергина и др.) такая сценография выглядит почти как монохромная, но скрывает в себе истинную и тонкую живописность.

В 1970-х гг. сценографы выдвинулись в философские лидеры театрального искусства. «Сценография стала не только необходимым, но и весьма влиятельным со-интерпретатором драматургии, визуальные ценности выдвинулись на первый план» [9, с. 9]. 1960–1970-е гг. дали плеяду художников театра: А. Тышлер, П. Вильямс, Н. Акимов, В. Рындин, Ю. Пименов и др. Как отмечает А. Михайлова, все эти мастера «владеют тайнами визуальной режиссуры, мастерством создания неповторимой цветопластической среды, которая работает на идею спектакля, его сверхзадачу, ведет мысль, возбуждает и направляет чувство» [9, с. 10].

В 1960–1980-е гг. утвердились новые типы структуры театрального произведения, при которых возникли тандемы режиссера и сценографа. Важнейшим источником обновления сценического искусства 1960-х гг. стали открытия 1920-х гг. Активно разрабатывались приемы условного театра. Режиссеры пользовались символикой и метафорами пространственных композиций, а сценографы – конструктивно четкими и лаконичными решениями. С начала 1970-х гг. художники театра программируют воздействие средств образной выразительности на зрительское восприятие через цвет, фактуру предметов, визуальную композицию, трансформацию пространства.

Во втором направлении (в постмодернистском произведении) принцип согласования – полное вычленение личности из пространственно-пластической структуры и взаимопоглощение пространственно-пластической структуры и актера, соединение пространственно-пластической структуры с личностью (того, кто совершает перформанс, или хэппенинг), с режиссером и зрителем.

Актер в таком произведении не является исполнителем в традиционном смысле слова: место его вообще может занять человек любой другой профессии. Он не является также и персонажем в традиционном смысле слова: на протяжении действия он остается просто человеком, любым человеком, совершающим определенные действия во

имя постижения смысла мира и бытия. Это в определенном роде есть возвращение к ритуалу, но здесь не бывает исключенности из повседневной обыденности, ведь в созидании художественного произведения используются ее символы, ее фактура и предметы обыденности.

Место зрителя в таком произведении отличается от его положения в предыдущих двух типах театра. Здесь от него – конечный результат произведения. Т.е. как участник процесса, создаваемого на сцене, зритель синтезирует семантику произведения, определяя его смысл.

Сценография подобного произведения соотносима с фрагментами реальности и в такой же степени с нею не соотносима. Ее задачи – способствовать созданию общего визуального образа спектакля. Они так же образно-функциональные, но отличаются от задач сценографии в классическом театре и эстетических функций в неклассическом. Так, например, в хэппенинге значение возникает при использовании всех видов искусства и окружающей среды. Или в перформансах с их калейдоскопическом многоцветьем и приоритетом ритмов.

Здесь сценография включена в общую структуру как элемент. Предметы и сценографические фрагменты самостоятельны и несамостоятельны одновременно: они существуют безотносительно к сценическому произведению и в нем используются по случаю. Таким образом, на момент участия в спектакле детали сценографии обретают эстетические функции и утрачивают их, как только сценическое действие завершается.

Цветовая партитура такой постановки не имеет самостоятельного значения. В случае когда постмодернистское произведение целиком соотносимо с реальностью, цвет может вообще утратить всякий смысл. В случае когда постмодернистское произведение тяготеет к ритуалу, цвет обретает архетипический смысл.

## ГЛАВА 2

### ГАРМОНИЯ ЦВЕТА И МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЯ В СПЕКТАКЛЯХ НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЯКУБА КОЛАСА

Поскольку в истории режиссуры Коласовского театра нет единой определяющей линии и поиски постановочных форм постоянно менялись, постольку сложно выявить и некое определенное направление в колористических пристрастиях. В этой связи необходимо выявить основные режиссерские постановочные принципы, а также и направления сценографических решений на витебской сцене в ретроспективе и в современных условиях.

#### **2.1. 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 [20, с. 38], 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» [18, с. 166]), то поиски Л. Сулержицкого, лидера МХТ Второго, являются выходом за «нуль» на пути отыскания закономерностей энергетического воздействия на зал. В подобной системе были воспитаны участники Белорусской студии.

Спектакли первых двух сезонов служат показателем такой эстетической структуры. Каждый актер был не только соавтором, но и проводником режиссерского замысла постановщика, носителем его взглядов на мир и искусство. Диалог с публикой велся языком метафор и символов в расчете на подготовленного зрителя. В этом ощущалось предвещание режиссерского театра на Беларуси в последней четверти XX века [43].

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

В связи с этим komponуется 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 действия, 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.

Игровой принцип стал как бы обратной стороной мистерии, в том смысле, что актер и персонаж постоянно менялись местами и часто актер должен был высказывать свое искреннее отношение к событиям. Различие состояло только в том, что в празднично-фольклорном спектакле это проявляется при помощи иронии и игрового контакта со зрителем. Такого рода иронический подтекст создавал еще один план драматического действия, придавая ему дополнительный объем. Здесь очевидно и влияние сценических принципов Е. Вахтангова с его приема гротеска, т.е. семантико-структурного сдвига, слома.

Из опыта постановки *«Царя Максимилиана»* возникли определенные подходы к сценическому идеалу БДТ-2. Это было выражено в приемах прочтения поэтической драматургии с поисками выразительных средств для визуализации вневременных и вечных конфликтов, экзистенциальных моделей, одинаковых для любых реальных ситуаций. Актуальность и современность воспринималась актерами и постановщиком как временное и преходящее и прочитывалось на сцене как некое проявление извечного. Ходульность и голая схема снималась самой игрой, лоскутным соединением разных художественных смыслов, к которым авторы и адресовали подготовленного зрителя.

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, со-сущего 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 мани-фестом 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 дви-гались персонажи. Разноцветные разорванные трико леших и чертей, бордовый панцирь Колдуна (Н. Мицкевич), хрустальная гробница Аленки (Л. Мазолевская) контрастировали с однотонными колерами декорации. Ощущение ирреального мира создавалось благодаря поте-ре 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 свет-лые свитки, которые соотносились с пластикой актеров. Предста-вители темного царства отображались темными тонами в костюмах, и пла-стика персонажей была извивающейся и военизированной.

В этой постановке впервые возникает эмблема белорусского ху-дожественного Ренессанса – василек. Голубой цвет и васильковый ор-намент, свойственные для промыслов Беларуси, выражали семантику озерного края и поэтических метафор геоклиматического положения региона. Рыцарский щит с изображением василька стал первым гер-бом БДТ-2, официально утвержденным осенью 1926 г. Комиссариа-том Народного Образования. Василек воспринимался как знак бело-русского самосознания. Ассоциативная адресность содержала сово-купность острой современности с ее ударными, пронзительными приемами и возрождение самобытности.

Принципиальным в структуре постановки являлось и то, что му-зыкальный ее ряд был каркасом спектакля, т.е. от начала до финала она то обрушивалась дьявольской вакханалией, то печально вторила состоянию пленников, то возвещала победный финал. Все движения актеров и их речь подчинялись ритму музыкальной партитуры (А. Гречанников).

В спектакле полностью исчез игровой и иронический элемент и возникла интонация глубокой лирики без сложных психологических разработок, но с подчеркнута эмоционально-обобщенными характе-ристиками. 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.

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, полосы 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, цветные пятна исчезали. Движение божеств, их невесомость и всеисильность визуализировались с помощью черных качелей на черном фоне. Иллюзия свободного полета возникла 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.

Музыкальная структура спектакля (В. Соколов-Федотов) подчеркивала внутренний ритм действия, не позволяла затягивать эпизоды, задавала темп. Она была не иллюстрацией сюжета, а структурой из отдельных номеров, которые создавали ткань постановки.

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 способствовало колористическое решение рисунка и его формообразующее начало.

Таким образом, мы видим, как строится полнокровная режиссерская структура сценического произведения из соотношения партитур. Для создания мифопоэтической модели белорусской истории был использован предельно современный для 1920-х гг. прием условного театра, оказавшийся актуальным на протяжении XX века, и особенно в его последней четверти. Спектакли В. Смышляева были подчеркнуты эстетическими, стилизованными и декоративными. Режиссер задал традицию условного, знакового театра в истории БДТ-2. Художественная программа заключалась в создании сценического эквивалента драматургическому материалу в виде музыкально-пластического спектакля. Целостная система сценических знаков включала в себя символы и аллегории мира, существующего по законам театра, но не жизнеподобия.

В границах подобного подхода цвет спектакля концентрировал символику поэтического произведения. Л. Никитин работал с помощью принципа противопоставлений на цветовых контрастах. Так, к примеру, голубой цвет становился в цветовой гамме спектаклей БДТ-2 синонимом одухотворенности. А красный через вишневый, переходящий в черный, нес всегда эмоционально-чувственное обозначение всего зловещего. Сценограф всегда давал в спектакле узнаваемую деталь, по которой угадывалась та или иная эпоха: статуя, колонна, распятие, витраж и т.д. Сам подход к исполнению декорации всегда обозначался условным приемом, т.к. над помостом сцены располагалась шестиугольная площадка со сходящимися лестницами, на которой происходила актерская игра, и любая эпоха стилизовалась при помощи сценической установки.

Цветовую партитуру постановок подчеркивал свет в спектакле. Благодаря световой партитуре пространство сцены расширялось или,

наоборот, становилось узким и высоким, сказочные видения возникали при введении цветowych бликов и бегущих солнечных зайчиков.

Цвет имел решающее значение для идеи вечности и неизменности, столь важной для творчества БДТ-2. Смена костюмов и пластическая стилизация представляла собой образ временной оболочки персонажа. Самым главным было выявление образа-символа, а визуальные картинки становились только бесконечными воплощениями такого образа-символа.

## 2.2. Второстепенная роль цвета в спектаклях 1930–1950-х гг.

Новый период творчества театра с жестким реализмом места, времени и действия начался с «Разлома» по Б. Лавренева (1928). Иллюстративность, конкретная соотнесенность с действительностью становятся основными принципами сценографии. Акцентируется актерский театр, в котором главное – это создание характеров и мастерство перевоплощения. Из рецензий почти целиком исчезают описания декораций. Художник всего лишь обозначает, очерчивает и обрамляет сюжет.

Для иллюстрации сказанного проанализируем спектакли по произведениям Якуба Коласа.

Премьера спектакля *«Вайна вайне»* по пьесе Якуба Коласа состоялась в начале 1937 г. Режиссер – В. Дарвишев. Художники А. Босулаев и В. Филипов. Спектакль этот выстроен в линейной последовательности раскрытия сюжетной линии драматургического материала. Акцент был сделан на эмоционально-смысловых параметрах постановки. Приоритеты отданы актерскому мастерству. Как отмечает В. Нефёд, режиссер выявил именно эпическое начало коласовского произведения. Пьеса трактована как народная драма, и народ «з'яўляецца галоўнай дзеючай асобай драмы. Тонкая перадача багацця коласаўскай мовы і нацыянальнага каларыту садзейнічала яркасці і выразнасці спектакля» [44, с. 262].

Во многом такой подход определяет любую постановку в БДТ-2 на несколько десятилетий. В спектакле *«Вайна вайне»* сценическая метафора не выявлена, она подразумевается из сюжетного контекста. Сюжетные события замыкаются в круг, действие возвращается в исходную точку, однако эволюция смысла позволяет говорить о переводе его на новый уровень восприятия. Но в данном сценическом произведении нет изменений в самой структуре спектакля: он остается целостным, гомогенным от начала и до конца. Нет отхода от линейного развития времени и единого пространства событий. Восприятие произведения целиком обусловлено бытово-психологическим подходом. Отсутствие театральной метафоры позволяет установить то,



что и создание спектакля и его восприятие целиком находятся в зоне семантики и не выходят в работы со структурами и их воздействиями на зрителя.

В классическом хронотопе сценография обязана наиболее точно воссоздать место происходящего. Кроме того, что это является «рамой» действия, сценографический рисунок оказывается эмоциональной средой, в которую действие погружено без остатка, живым «раствором» для существования персонажей, без которого спектакль превратился бы в концертный вариант. Стоит согласиться с С. Петровичем в том, что в спектакле использован кинематографический прием: панорама, 1, 2, 3 планы, деталь, и только затем – персонажи и действие [45, с. 42].

«... Глухая беларуская вёска. Канец вуліцы ўпіраецца ў бераг ракі. Схіліліся долу зялёныя вербы. Злева ад глядача, на пярэднім плане, старая драўляная будыніна. Справа, каля дарогі, галіністая бяроза. На невялікім узгорку каменная царква. Убогія сялянскія двары з напаяўразваленымі хатамі. Гразь, галечка. Раптам цішыню вясковай вуліцы парушаюць трывожныя гукі званой. Збягаюцца ўстрывожаныя сяляне» [46, с. 341].

В такой ситуации цвет в спектакле имеет прикладное, функциональное значение. Поскольку сценография создает только место действия и только в массовых сценах укрупняет его, акцентируя этим пафос постановки, постольку колористическая гамма располагается в границах реалистического направления в искусстве. Конструктивность на сцене к этому периоду уже утратила свою актуальность. Художественность сама по себе более не интересовала авторов. Проблема формотворчества уступила место идеологическому принципу. Одним из самых распространенных приемов в сценографии становится сочетание трех планов наподобие прямой перспективы: первый план – пустое пространство на авансцене или на просцениуме для монолога; второй план составляло предметное окружение (как правило, интерьеры домов либо сами дома с палисадниками и пр.), и, наконец, третий план – это рисованная перспектива на заднем занавесе.

Здесь цветовая партитура состоит в предельной близости к физической видимости натурального пейзажа. Ту же сценическую задачу выполняет и свет. Эпическая структура спектакля предполагала выбор темноватой гаммы колеров.

Другим подобным примером является спектакль того же года и тоже по произведениям Якуба Коласа. «У пушчах Палесся» по мотивам повести Якуба Коласа «Дрыгва» был выпущен в ноябре 1937 г. Режиссер – В. Дарвишев. Художник – А. Босулаев. Спектакль, естественно, продолжал тему народа, так удачно отображенную в предыдущем спектакле по пьесе Якуба Коласа.

Панорамные декорации воспроизводили мощные картины природы, особенно это касалось образа самой пуши. «І панурья, скрыўленыя хаты сялян, і бедная, амаль пустая хаціна дзеда Талаша, і багаты дом кулака Бусыгі – усё было зроблена вельмі выразна і праўдзіва» [46, с. 343].

Линейное развитие сюжета при большом количестве фрагментов и эпизодов акцентирует кинематографический подход как постановочный прием. В Кратком очерке о Белорусском государственном драматическом театре имени Якуба Коласа И. Дорский пишет: «Постановщик спектакля В. Дарвишев понял глубокий реализм Коласовской драмы. Он отказался от лишних бытовых деталей, стрельбы и других аксессуаров военных спектаклей. В ряде сцен – проводы на фронт, бой – постановщику удалось создать как волнующие картины. Всю силу коллектива он направил на раскрытие идеи и жизненной правды произведения».

Таким образом, иллюстративность, конкретная соотнесенность с действительностью становится основным содержанием сценографии. Акцентируется классический хронотоп театра. Актерское искусство возводится в главенствующий принцип постановки. Это не исключает создание образности на сцене и не означает исчезновения красочности визуального образа. Однако сценографическая партитура больше не может рассматриваться в качестве самоценности, тем более не является более относительно самостоятельной партитура цветовая.

И только спектакль «Несцерка» (режиссер Н. Лойтер, художник Л. Кроль) сценография приобретает иное значение и звучание.

### **2.3. Структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса в цветовой партитуре спектакля «Несцерка»**

Глубинные структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса и орнамента представляют собой соотнесенность в геометрическом и цветовом смыслах с общечеловеческими архетипами мировой культуры, что позволяет говорить о естественном родстве белорусской символики с общеславянскими и общечеловеческими традиционными взглядами на мир. Вместе с тем белорусские регионы имели свои ярко выраженные особенности в связи с осмыслением и практическим применением этих символов и структур. Регион Поозерья имел свою специфику, обусловленную геополитическими особенностями. Способы символического осмысления мира проявлялись во всех деталях повседневной практики жителей региона. Эволюция этих способов и жизнь их в высокой театральной культуре современности представляет наибольший интерес для понимания непрерывной линии генетической художественной памяти искусства сельских мастериц и театральных режиссеров и художников XXI века.

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 восстановлений 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. 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 архитектурой, 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 Вс. Мейерхольда, художником-постановщиком – Липа Кроль, композитор спектакля – заслуженный деятель искусств БССР Исаак Любан. Режиссер обновления 2006 года – заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник обновления – Петр Анащенко, художники по костюмам – П. Анащенко и Нина Бобрович, композитор обновления – Александр Криштафович, балетмейстер – Николай Падаляк.

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 соотносительности 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.

*Бугор-пригорок* является блестящей театральной находкой сценографа Л. Кроля. Пригорок является аналогией первохолма, места встречи, места главных действий, места соединения низа и верха мира, аналогией перекрестка, аналогией центра мира. Он соотносится с собственно сценической визуальностью. В 1940-х годах планшет сцены чаще всего использовался только в виде горизонтали, по которой ходят. Л. Кроль превращает горизонталь в площадку нескольких уровней. Это отзвук экспериментов в театре А. Таирова, который, разрушая плоскость сцены, создавал живую вибрирующую сценическую реальность.

В эпизоде, действие которого происходит на панском дворе, пригорок является обозначением социального статуса пана Барановского как более высокого в сравнении с остальными. В центре пригорка располагается скульптура Бахуса с амурами по сторонам. В эпизоде диспута между школяром Самохвальским и выдающим себя за ученого Несцеркой пригорок является символом университетской учености. Стол и кресла, находящиеся в центре его, поданы в обратной перспективе, т.е. словно обернуты на зрителя. В эпизоде суда, на котором встречаются шляхтюки, Несцерка и Судья, пригорок соотносится с Голгофой. В эпизоде перекрестка, на котором шляхтюки поймали Несцерку, пригорок символизирует места встреч, старые курганы в излучинах рек, окраину леса.

Наконец, в финале, в эпизоде свадьбы, пригорок – место возвышения невесты.

В ином смысле пригорок можно трактовать и как место схождения чего-то постоянного (наиболее важного, праздничного) и того, что движется из чужих зон. В спектакле «Несцерка» – это пересечение персонажей спектакля и пришлого героя, Несцерки. Из незнакомого мира Несцерка приносит свою активность и производит перемены в традиционном укладе данной местности. Он не адаптируется к данному пространству, он делает его более подвижным, однако само пространство не теряет своих постоянных координат. Так как здесь присутствует символика высокого уровня семиотичности. Направления всех передвижений сходятся в этом центре.

*Арки-кулисы* являются, во-первых, обозначением движения в пространстве сцены от авансцены к заднику сцены; во-вторых, создают визуальную отграниченность сюжета в пространстве и времени; в-третьих, имитируют балочное перекрытие; в-четвертых, аналогичны накладной деревянной геометрической резьбе. Для сценографа Л. Кроля арки-кулисы послужили своеобразным ограничительным экраном, который в восприятии из зрительного зала вычленил бесконечный открытый во все стороны мир «Несцерки». Арки подчеркивают ритм пространства спектакля. Ритм и рифму пространства держат по-

вторение орнаментов, определенных элементов в дизайне, одежде, линиях движения действующих лиц.

В реальном сценическом пространстве спектакля разворачивается время в виде событий, фактов, реалий сюжета. Внутри этого внешнего, реального времени находится время «поэтического» повторения, возвращения, авантюрное время Несцерки, неизменности 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 устройства, 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.

Внутреннее, интровертное время «Несцерки» основано на ритме соотнесенности его эпизодов: толока, сгруппированность ярмарки переходит в ряд дуэтных сцен (их – семь); толока, сгруппированность в эпизоде забавы со скоморохами и медведем переходит в ряд дуэтных сцен (их – три); толока, сгруппированность в эпизоде диспута переходит в ряд сцен с тремя персонажами (их – три); толока, сгруппированность в финальном эпизоде свадьбы. Массовые сцены являются главными в спектакле, для «Несцерки» на коласовской сцене они более важны, чем «событийные», сюжетные, дуэтные. Эти сцены представляют собой прямую соотнесенность со священным законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, толчностью, взаимоподдержкой.

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 метафизическое пространство спектакля.

зику 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 спектакле «Несцерка» суперзанавес символизирует свадебный ручник. По его нижнему краю горизонтально краю 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 ручника. Первая красная часть ручника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть ручника. Это символизирует то, что у молодоженов все впереди и повествование только начинается.

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» [47, с. 75].

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» [48, с. 373].

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных ручников. 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 ручников Западного Полесья) не имеет внутренней структурированности. Линии воздействуют только магией красного цвета и их ритмичной организацией. Ритм становится в таком случае мощнейшим акцентом.

Однако линия не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Так, в начале XX века линия была возведена в ранг первоэлемента в искусстве. Родоначальник дизайна художник Александр Родченко в своей рукописи 1921 года «Линия» писал: «Наконец выяснилось совершенное значение линии – с одной стороны, ее граневое и краевое отношение и, с другой – как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет или основа, каркас. Система. Линия есть первое и последнее как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скрепа, соединение, разрез» [49].

Поставив линию во главу как элемент, с помощью которого только и можно, по мнению А. Родченко, конструировать и создавать, мы тем самым акцентируем ее главенствующее значение в искусстве. В этом случае цвет подчинен форме. Коль скоро линия представляет собой конструкцию, а конструкция – это система, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала, с заранее поставленной задачей, мы подчеркиваем, что на этих ручниках-языках красные линии на белом фоне – словно кровь в артериях.

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» используются 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 ручниках 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 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. А синий цвет – цвет неба, водных глубин, темных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется желтый цвет. Любопытно, что желтый цвет складывается оптически из красного и зеленого. Поэто-

му 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 ценное 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 – это 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 огибают 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 разовьется 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 белорусском декоративно-прикладном искусстве). Белый цвет связан с акцентированием самого креста на красном фоне. Архетип белого выражает посвящение, праздник, жертвоприношения [47].



В рушниках спектакля «Несцерка» белые кресты оказываются наиболее важным композиционным и смысловым центром, так как здесь мы наблюдаем соотношенность 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, 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» [50, с. 57].

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 располагается по три черных ромба, обрамленных красным. Главным акцентом такой 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 издали, 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» [47, с. 108].

В рушниках «Несцерки» 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.

Необходимо подчеркнуть числовую символику рушников «Несцерки». Мы видим семь вертикальных линий, на которых располагаются по три ромба и три главные фигуры. Число семь символизирует космический и духовный порядок, а также завершение природного цикла. В этом рушнике линии ритмично организуют и упорядочивают белое пространство самого рушника. Отметим, что еще одна причина внимания к числу семь, объясняется семидневными фазами луны, составляющие 28-дневный лунный календарь. Белорусские крестьяне в своей трудовой деятельности обязательно учитывали фазу Месяца.

Число три символизирует синтез, обновление, решение, творческий потенциал, многосторонность, рождение и рост. Это число также символизирует три фазы Луны. Число три – одно из самых положительных чисел-эмблем не только в символике, но и в мифологии, легендах и сказках, где примета «третий раз – удачный» имеет очень древние корни. Пифагор считал три числом гармонии, а Аристотель – законченности: оно означает начало, середину и конец. Три цветка-звезды обозначают также три константы человеческой жизни – рождение, свадьбу и смерть. В других культурах, например в даосизме, три символизировало силу, так как предполагает наличие центрального элемента.

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 не родившегося 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 Воз-

рождения 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 элементом орнамента выступает черный ромб. Однако он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жестче. Это каркас. Черные линии и перекрещивающиеся 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 Нестерки 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.

Перекресток символизирует неизвестность, азарт, судьбу, сверхъестественные силы. В большинстве древних культур перекресткам дорог придавали огромное значение. К.Г. Юнг считал перекрестки материализованным символом единства противоположностей. В орнаменте на сорочке Нестерки перекресток скорее обозначает случайные ситуации, в которые попадает герой.

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» [47, с. 272].

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).

Неструктурированный орнамент ничем не ограничен с двух сторон как предыдущий. Он представлен красной изломанной линией, символизирующей подъема и спады. На линии располагаются большие красные цветы. На изломах линии также присутствует растительность в виде веточек. Здесь цветок – символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также романтической и чувственной любви. Его красный цвет символизирует страсть, желание и чувственную красоту.

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 то, 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. Венок является символом жизни, превосходства и святости. «Форма венка объединяет небесную символику круга (совершенство) и кольца (вечность, непрерывность, союз)» [47, с. 36].

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

Костюм Мальвины. На переднике присутствуют неструктурированный и структурированный орнаменты. Эти орнаменты 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. Древо Жизни – высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. Также это символ развития, его ветви, представляющие разном-

разие, отходят от ствола, что является символом единства. Древо Жизни является также воплощением 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 кресты с красными кругами. Это 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 выступают восьмиконечные красные звезды с закругленными концами и маленькие красные линии с черными элементами. Такие линии могут символизировать колос. Колос является 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.

Определим состояние всех партитур спектакля «Несцерка».

Цветовая партитура спектакля: светлые, радостные тона, колористическая гамма белорусской обрядности, обилие красного.

Световая партитура: образный свет передает майский дрожащий воздух, состояние припарка, ясного неба; свет используется контрольной по всему периметру сцены. Особенно работает свет в финальном эпизоде спектакля, когда появляется цветущая яблоня на заднике, чтобы передать объем дерева и цветов на нем, чтобы создать *живое* дерево и *живые* цветы.

Музыкальная партитура: народные мотивы и интонации, которые ритмически организуют и поддерживают действие; хоровое пение в сцене свадьбы; лирические арии Насти и Юрася.

Костюмная партитура: шляхетные костюмы конца XVIII века; одежда с орнаментами (каждый костюм имеет уникальный рисунок). Костюм не только характеризует эпоху, но и занимает одно из главных мест в цветовой партитуре спектакля.

Звуковая партитура: речь персонажей, повышенность тона, песни, арии, отсутствие пауз.

Актерская игра: приемы гиперболизации, гротеска, обращение к зрителю, наличие маленьких интермедий перед суперзанавесом. Актеры наиболее тщательно работают с внешними характеристиками персонажей. Способ существования актеров – действие в рамках заданного ритуала. В спектакле с легендарными исполнителями актерская игра характеризовалась аналогией с приемами вахтанговской «Принцессы Турандот», где артисты играли в образ, а не психологически существовали в нем. Сегодняшняя актерская партитура «Несцерки» отличается мягкостью и усиленной лиричностью исполнения. Ее характеризует воспроизведение обрядности. Актеры как бы растворяются в визуальности спектакля.

Таким образом, структурообразующий модуль спектакля представляет собой концепцию согласования обряда и сценического произведения. В каждой точке хронотопа «Несцерки» мы обнаруживаем праздничность, сакральность и возвышенную стабильность констант народной культуры во времени.

#### **2.4. Цветовые решения в сценографии Евгения Николаева**

В конце 1950-х гг. в Коласовском театре был создан спектакль, с которого начинается новый период в сценическом творчестве коллектива. Московский режиссер Г. Щербаков поставил «Навальніца будзе!» по мотивам романа Якуба Коласа «На ростанях». Художником спектакля был Е. Николаев, главный сценограф театра, главными особенностями стилистики которого были панорамность, пафосность, зрелищность и живописность. Он находил сценическое соотношение пейзажности перспективы с подчеркнутой театральностью мизансцен.

В воспоминаниях о спектакле «Навальніца будзе!» и в рецензиях на него особенно подробно описывается Пролог. Именно здесь был задан тон всей постановки, открывающий новую эстетику театра, которая символизировала отход от бытовизма и уже утверждала подчеркнутую театральность и условность постановочного приема. Так во всю аррьерсцену живописный задник с огромными фигурами крестьян с косами, вилами, дубинами, словно надвигающимися на зрительный зал, взаимодействовал с реальными крестьянами на планшете сцены. «Людзі пададзены ў руху, у паходзе. А на сцэне – такі ж людскі натоўп, ён зліваецца з паказаным на пано. Уся яго маса ў адзіным парыве імкнецца наперад. Хтосьці з сялян гучна, заклікальна чытае верш Янкі Купалы «А хто там ідзе? ». Народ становіцца жывой ілюстрацыяй гімна паэта. Гучыць хор. Цяпер ўся маса ўпэўнена і

грозна заяўляе аб сабе. У небе ўспыхвае водбліск маланкі. Не інакш як хутка будзе навальніца» [51, с. 118].

Режиссер Г. Щербаков отмечал: массовые сцены давали широкий размах действия. Музыкальная интродукция. Занавес. Огромный задник, освещенный подсветкой, смотрится тревожно + динамизм музыки постепенно вышли 50 человек = скульптуры. Аксен Каль: А хто там ідзе? – Натоўп: Мы, беларусы! Хор. Подсветка красным. Это пролог. Потом следующий пролог: на перекрестке путей – учителя. Дороги уходят в разные стороны. На первом плане – крест [52].

Созданная сценографом сценическая развертка –  $\_ /$  – имела обратную перспективу. Казалось бы, задачей авторов должно было стать усиление эффекта толпы с ее количественным нарастанием вглубь (как это делалось на полотнах многих художников 1950–1960-х гг. при изображении революционных или праздничных событий, демонстраций и т.п.). Казалось бы, театральная площадка должна была бы создавать эффект линейной, прямой перспективы, при которой изображение уменьшается на дальних планах к линии горизонта. Однако в этом спектакле правдоподобие снималось открытой сценической публицистичностью. Задний план картины в раме портала явно выступал вперед и преодолевал план передний. Более того, он вбирал в себя, в свое изображение и живые фигуры с планшета. Возникал эффект оживающего задника, оживающего панно, когда с первого взгляда нельзя было разобрать, где нарисованное, а где реальное. Движущаяся картина позволяла воспринимать Пролог как ораторию, тем более в тот момент, когда начинал звучать хор. Пролог как эпиграф задает способ понимания произведения и настраивает на патетическую эмоциональную волну.

Сценограф и режиссер отказываются от бытовизма, В. Нефёд замечает, что авторы спектакля «адмовіліся ад падкрэслівання ў спектаклі этнаграфічных падрабязнасцей і дэталей, яны імкнуліся паказаць падзеі і характары буйным планам, а жыццё народа – праз яго ўнутраную сутнасць» [51, с. 119].

Динамика расположения фрагментов-клипов по канве действия подтверждает слова Г. Щербакова о том, что его постановка обладает поэтической сущностью. Спектакль стал первой попыткой Коласовского театра вырваться в сценическое метафорическое мышление, осознать возможности яркой сценической формы и силу театрального обобщения. И всё это касалось не сюжета как такового, а свойств структуры сценического произведения.

Цветовая партитура в этом спектакле не выделена в самостоятельное пространство, более того, она только подчеркивает выбранную форму.

В 1960-е гг. в театре появляется романтическая нота в сценических постановках. Впервые в истории коласовского театра со времен Л. Никитина используется в сценографии прием театральной условности. Художники делают акцент на театральности и возвращают сценографии смысл элемента формы художественного произведения.

В «Крыніцах» по И. Шамякину (режиссер Г. Щербаков) художник Е. Николаев использует изображение огромной раскрытой книги «Иван Шамякин. Крыницы. Роман» – написано на заднике. Страницы этой книги переворачиваются по ходу спектакля. У зрителя словно возникает возможность самостоятельного чтения прозаического произведения. Таким образом, создается эффект отянутой, исчезает иллюстративность и привязанность к сюжету. В цветовой партитуре спектакль ничем не отличался от прежних. Цвет целиком подчинялся иллюзорности реальности. Вместе с тем Е. Николаев стал активно применять знаковую систему: знамена, символы птиц, аллегии, цветовые акценты он вводил ради создания атмосферы и выявления смысла произведения.

В спектакле «Праўда і крыўда» (режиссер А. Подобед) цветовые акценты сделались более выраженными: фиолетовое небо, зеленые поля на заднике, красный флаг в руках центрального персонажа, белая и красная птицы, белый и красный костюмы основных персонажей, белые березы.

В рецензиях того времени, как мы уже отмечали, сценографии уделялось очень мало внимания, акцент делался на трактовке пьесы, ее пафосе и актерских работах. Однако именно сценография с ее масштабностью собирала весь спектакль в единое целое. И художник Е. Николаев устремлялся к созданию не фона, а образной системы спектакля.

## **2.5. Цветовые метафоры Александра Соловьева**

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. Громько 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 произведениям В. Короткевича и Якуба Коласа».



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 одного из основных приемов 1960–1970-х гг., но, с другой стороны, она была нужна как возможность расширения сценического пространства в глубину.

В «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 аистинного 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 поворачивался 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, занимающим почти всю сцену от левой до правой кулисы и имеющим 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 солнечный диск на расписном заднике. Таким образом, вся дальняя часть сцены читается как метафизическое пространство. А передняя с символическими предметами (шест, колесо, аистинное гнездо и пр.) становится знаком крестьянского быта. Здесь у рампы происходят события сюжета. А на дальнем плане визуализируется воображение главного героя.

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

«*Званы Віцебска*» (режиссер В. Мазынский) выстроены в открытом и полностью свободном сценическом пространстве. На заднике сцены расположены переплетенные веревки колоколов.

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.

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

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

В «*Кастусе Каліноўскім*» (режиссер В. Мазынский) в открытом пространстве присутствует несколько деталей быта (стол, кресла и пр.), а напряжение создается исключительно цветовой партитурой. В костюме главного героя (В. Кулешов) белое и черное противостоят друг другу, подчеркивая благородство и свет идей молодого лидера. В. Мазынский строит для героя 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 тем-

ноты лучом прожектора, а цвет костюма (черные брюки, белая с широкими рукавами рубашка и черный галстук-бант рифмуются с черными длинными волосами актера) делает фигуру графически выделенной, наподобие исторического документа.

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.

Сценограф А. Соловьев мыслил на сцене крупными формами, большим масштабом, активно использовал сценическую вертикаль, вытягивая декорации под колосники, придавал пространству динамику и всегда подчеркивал ритм действия.

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.

Сценограф А. Соловьев придавал сценической детали особое значение и вынуждал зрителей видеть ее выразительность и понимать ее смысл. В «Клеменсе» (постановка В. Маслюка по пьесе К. Саи, 1980 г.) были выделены огромные терракотовые жбаны, которые персонажи надевали на головы в определенные моменты спектакля в знак покорности новой власти. По сюжету, новую власть олицетворяет бык Клеменс, поэтому прием со жбанами не воспринимался как искусственная метафора, а натурально объединял разные постановочные пласты.

## 2.6. Цветовые формулы творческого дуэта Ю. Лизенгевич – А. Пронин

В 1980-е гг. на сцене Коласовского театра возникают стойкие творческие дуэты сценограф – режиссер. Мизансцена становится визуальным средством выразительности, а психологический сюжет спектакля раскрывается с помощью сценографического образа. Среди дуэтов особенно значительным и ярким оказался дуэт режиссера Ю. Лизенгевича и художника А. Пронина. Яркая и броская зрелищность почерка А. Пронина сделала сценографию ведущим ритмом в создании сценического произведения.

В спектакле *«Дядзя Ваня»* режиссера Ю. Лизенгевича в сценографии А. Пронина используется серая гамма костюмов, в которых персонажи выглядят проходящими тенями на фоне сверкающе-белой усадьбы с мансардами, мостиком за домом, скатертями на большом столе, накрываемом в саду прямо перед входом в дом. С внешней статикой контрастирует и подчеркивает внутреннюю тревогу чеховских героев диагональная композиция построения декорации.

Фасадная сторона помещичьего дома расположена по диагонали, направленной слева направо в глубину от зрителей. Эта диагональ, как правило, знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание. В сочетании с активным белым цветом, господствующим в фасаде, подобная сценография заключает в себе оптимистический настрой всего спектакля. С другой стороны, эту же диагональ можно читать и в противоположном направлении, т.е. справа налево из глубины. Такая диагональ считается демонстрационной, а значит, менее активной. И это уравнивает чрезмерную напряженность первого прочтения семантики геометрии и цвета всей картинке.

Расширяя смыслы пьесы, режиссер стремится вычертить рисунок мизансцен еще и по линиям, противоположным главной. Передвижения по мосту, нависающему над планшетом, направлены перпендикулярно диагонали от левой задней кулисы к центру, а движения главного героя, Войницкого, также перпендикулярны ей, только от центра к правому portalу. Таким образом, вырисовывается две пересекающиеся линии, а на месте пересечения располагается обеденный стол с огромным самоваром. Пластическая выразительность мизансцен подчинена танцевальному ритму, имеющему свою мотивацию в постановке Ю. Лизенгевича. Персонажи как бы кружатся в музыке увядания. Накладываясь на острый контрапункт сценографии, медленное и протяжное кружение создает эффект поистине чеховский, т.е. умирания на прекрасном фоне, неумения жить в оптимистической среде, ухода среди жизнеутверждения.

Содружество Ю. Лизенгевича и А. Пронина в Коласовском театре всегда давало значительный художественный результат, благодаря подобным удвоенным визуальным перспективам углубляя смыслы, давая возможность вскрыть неартикулируемое содержание пьесы.

Цветовая гамма спектакля «*Вишнёвы сад*» приглушенная, она основана на вишнево-пурпурных тонах с пятнами темного золота (ламп), переливами розового и голубовато-белого. Выбор художником таких оттенков не случаен. Как важнейший в византийской культуре цвет – божественного и императорского достоинства – пурпурный. Символика пурпура как цвета власти общеизвестна. Особое внимание к пурпуру заключается в том, что он соединяет в себе теплые и холодные цвета одновременно. Благодаря этой двойственности он и приобретает свое особое значение. На уровне цветовой символики пурпур объединяет вечное, небесное, трансцендентное (синее и голубое) с земным (красное). Будучи символами небесного и земного, их соединение как бы снимало свою противоположность. Пурпурный энергетический центр тантристы сопоставляют со сверхсознанием. Как разбеленный оттенок пурпурного, розовый обычно ассоциируется с цветом духовной радости и нежности.

Пустой планшет сцены с тачками, нагруженными чемоданами и баулами, создает атмосферу вечного бродяжничества, неустроенности и неуютя. Домашние люстры, опускаясь на длинных подвесках, превращаются в вокзальные светильники, и всё пространство воспринимается как место встреч, расставаний, мгновенных и непостоянных радостей, а значит, виртуальности, т.е. нематериальной реальности. Время от времени свет на планшете гаснет и возникает, словно экранное изображение, световой занавес задника с полупрозрачными и полупризрачными белыми цветами вишни.

Цветовая партитура спектакля в согласовании со световой представляет собой поэтапную трансформацию от более темного переднего плана к светлому заднему. При этом мизансцены и передвижения персонажей строятся режиссером либо параллельно рампе от кулисы к кулисе, либо перпендикулярно ей по линиям кулис. Таким образом, цвет, свет и мизансцены рифмуются друг с другом, поддерживая и дополняя общие смыслы.

В паре Ю. Лизенгевич – А. Пронин проявляется яркая, броская зрелищность, в которой постановочный акцент почти целиком принимает на себя сценография. «*Непаразуменне*» А. Камю, «*I паміраючы дрэвы стаяць*» А. Касоны, «*Тайбелэ і яе дэман*» И.Б. Зингера так же, как и «*Дзядзя Ваня*» и «*Вишнёвы сад*» А. Чехова световая и цветовая партитуры акцентированы. Для А. Пронина в постановках «*Непаразумення*» и «*Тайбелэ і яе дэман*» опорной является черно-белая гамма. Сценическое пространство залито

светом, который еще более подчеркивает белое, создавая драматический накал. Черное также сияет пятнами наподобие молний.

Цвет делается символом и определенным настроением в спектакле.

## **2.7. Цветовые гармонии в метафизических мирах Виталия Барковского**

В. Барковский занял пост главного режиссера, а потом и художественного руководителя Коласовского театра в 1997 г.

**2.7.1.** На Чтениях немецких пьес, организованных институтом Гете и Театром-лабораторией белорусской драматургии в 1997 году, «Письменные» М. Чокэ были экспромтом прочитаны коласовскими актерами. Тогда же возникла идея сценографии показа, хотя на момент чтений декорации были необязательными. В значительной мере именно сценография и сыграла свою важную роль в постановочном решении произведения, таким современным, неожиданным и глубоким по художественной сути.

Витебская импровизация драматургического материала оказала мощное воздействие не только на зрителей, но и на самих участников чтения пьесы – витебских актеров. Они получили возможность попробовать себя в новом профессиональном качестве – этот материал потребовал умения существовать в модернистском сценическом искусстве. Таким образом В. Барковский сомкнул «вольтову дугу» первых сезонов БДТ-2 и современного состояния Коласовского театра.

В начале следующего сезона В. Барковский поставил спектакль по этой пьесе, показал его на фестивале немецкой драматургии в Минске и получил приз за лучшую режиссуру и сценографию.

Сценография В. Барковского основана на визуальной графичности среды. Умение делать спектакли почти из ничего использовано режиссером в полной мере. Прямоугольники прозрачного органического стекла на черных кубах напоминают кладбищенские памятники. Сценическое пространство поделено по геометрическим линиям, которые придают ему строгость и определяют точный ритм. Действие пьесы происходит в храме: вертикально поставленные плоскости стекла напоминают боковые нефы, а горизонтально положенные в глубине сцены подобны трансепту. Спектакль создан в жанре абсурда, ирония в нем является способом передать весь трагизм существования. В плоскости стекла возникает постоянное отражение происходящего. Оно расплывчатое, неопределенное. Реальное в нем делается ирреальным. Герои существуют за плоскостью стекол. В ирреальном мире гармония их жизни нарушается. И именно такого рода конфликт

становится центром событий спектакля.

Сомнамбулы, или автоматы, персонажи существуют как единое целое, создавая групповой портрет времени. Они разговаривают в одинаковом ритме и тональности. В. Барковский объединяет визуальные образы персонажей, выделяя отдельных героев. Каждый на определенное время делается главным – со своей идеей, темой, моментом истины.

Сюзанна Серваль получает премию за литературную и теоретическую работу, которая стала серьезным этапом в развитии науки. Круг знатоков и ценителей не хочет принимать ее манеру мыслить. Когда ей становится ясно, что ее интеллект и ее слава не дадут ей заработка, проблема делается особенно острой. Решение ее героиня находит в шоу-бизнесе, и никакие усилия профессора Зэета, чьей протее же она является, ничего не могут изменить. Сюзанна навсегда уходит с определенного ее талантом пути. Профессор сходит с ума и умирает в психбольнице.

Подобный сюжет напомнил В. Барковскому другого персонажа немецкой драматургии, и он провел аналогии с Матиусом Клаузенем из пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» (М. Чокэ – лауреат премии имени Г. Гауптмана за свою пьесу). С точки зрения режиссера, одна из основных тем классической драматургии – противостояние героя социуму, в котором герой трагически гибнет – получает у молодого драматурга современности новое звучание.

Коласовские актеры в спектакле работают в надбытовом плане. В условиях визуальной литографии (так хочется охарактеризовать визуальность спектакля с его сценографией, черными костюмами и пластикой) актерам необходимо было создать знаковые образы. Принцип актерского существования в спектакле – обобщение смысла и обостренно психологическая глубина чувств. Возникает ощущение взаимодействия тонкого и слаженного ансамбля с внутренней интеллигентностью постановки. Пронзительный трагизм, знаемый каждым из нас внутри и вокруг себя, коласовские актеры смогли тончайше воплотить на сцене.

В сценографическом решении постановки В. Барковский использовал плексигласовые плоскости, установленные двумя параллельными на черные кубы. Два куба с вертикально поставленными прозрачными плоскостями у левой кулисы, два – у правой. У задника малой сцены также по два куба, на которых плоскости положены горизонтально. Такие «аквариумы» позволяют создать в небольшом пространстве малой сцены несколько отдельных отсеков, в которых происходят параллельные действия. В центре планшета нагроможденные друг на друга черные кубы создают трибуну и голгофу. С кубами персонажи танцуют, на них сидят, сквозь них пролезают и пр. Сквозь прозрачные плоскости ак-

теры всматриваются друг в друга, с помощью плоскостей отстраняются друг от друга, ими защищаются от мира.

На персонажах – фраки и черные платья для приемов. Цветовая партитура монохромна и графична. Акценты возникают благодаря свету.

Передвижения персонажей по планшету жестко геометричны: параллельно рампе слева направо и справа налево на первом плане, параллельно рампе на втором плане и там же круговые движения во круг трибуны, перпендикулярно рампе по линиям кулис. Такой геометрической схеме соответствует графическая партитура цвета.

**2.7.2.** Латентные формы Великой Матери (Земли) в образах небесного Иерусалима раскрываются в поэме Якуба Коласа «Новая земля» через магический круг судьбы главного героя, через хаос, отображенный в его снах и через смерть. Тайна и судьба, искушение и поглощение являются теми атрибутами Матери, которые в поэме просвечивают сквозь лирический слой воспоминаний автора, накрепко связывая космическую и социальную энергии. Бесконечность возрождения составляет скрытую сущность трансформаций персонажа. Личность героя непрерывна в проживании целого ряда жизней (этапов пути): «умирание» в одной из них ведет к изменениям бытия героя в следующей. Этот процесс происходит не в материальном смысле, а на более высоком уровне, и на каждом последующем этапе после всех испытаний раскрывается главная тайна человека – его абсолютное бессмертие. В поэмах проявлено то, что таится в самых нижних глубинах ментальности, оно зеркально представлено, открыто обозрению, зафиксировано. Магия творчества в зонах коллективного бессознательного и мышление архетипами заставляет оставить в стороне стилистические особенности художественного высказывания Якуба Коласа и обратиться к специфике создания мифологизированного мира.

Развиваясь во времени, герой обнаруживает нелинейность собственного духовного существования. Цель оказывается принципиально не достижимой в условиях реальной действительности, но на других уровнях открываются более высокие смыслы бытия. Именно там находит свое оправдание программа героя и выявляется глубина его сверхзадачи.

Семантика коласовских художественных матриц может быть передана следующей формулой: из несрасчлененности, синкретичности бытия и родового сознания герой-одиночка-художник движется на траектории своей личностной самореализации по направлению к новому всеединству, где его собственное «Я» растворяется в общедуховной родовой магме.



Для расшифровки коласовской художественной модели важно, что миф как основа ритуала является не только ранней, но постоянно существующей формой культуры как основа ее ментальности. И поэтому мистерией является спектакль Виталия Барковского «Зямля». Это ключевое понятие позволяет объединить сценический и литературный хронотопы. И «Новая зямля», и «Зямля» мистериальны. Они насыщены мощными силовыми линиями природных первоэманаций в слиянии с космическими ритмами и с энергией духовных проекций человека.

Поскольку театр больше всех других видов искусства сохранил связь с древними ритуалами и мистериями, он в состоянии убедительно и полно выявить и визуализировать *единство* трех смысловых и структурных уровней бытия – природа, космос, человек.

В спектакле «Зямля» главным является состояние персонажа. Но визуализация его подсознания происходит даже не в каком-либо конкретном месте, а нигде. Здесь вовсе нет внешнего пространства и внешнего времени. Хронотоп этого спектакля – чистая имманентность, и основной смысл постановки составляют зоны внутреннего пространства-времени героя: его сны, фрагменты дневников, стихи, письма. Поэтому сценография сведена к минимализму, ведь визуальных примет у внутреннего мира быть не может.

В спектакле «Зямля» эпизоды реальных событий происходят в ритмах реального времени. Воспоминания и сны – здесь время замедленно и растянуто, что подчеркнуто пластикой участников. В сжатом темпоритме дается только несколько пластических этюдов (пожар, бой в тарелки, восстановление мирового древа рода), которые являются стержневыми в структуре. Вместе с тем главенствующим оказывается субъективное время героя. Два других темпоральных ряда подчинены ему и встроены в него. Представляют собой акценты, всполохи внутри глубокого течения первого.

В. Барковский создает спектакль в цветах – черный, красный и белый. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обиденной крестьянской повседневности, воспринимаются в системе постановки как белое, потому что земля и повседневность жизни приобретают здесь смысл святого, чистого, сущностного.

Красный цвет возникает как обозначение трагических, стержневых моментов в воспоминаниях героя.

Черный здесь является цветом исчезновения, небытия.

Спектакль начинается хрустально-прозрачным звуком клавесина в темноте. Интонация детства пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими

рядами от кулисы к кулисе по планшету катятся серые тени. Это люди-колосья, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мятущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колесова). Перекатывающиеся тени постепенно поднимаются-прорастают, и сквозь лес, тел-стеблей, из далекой темноты начинается движение к авансцене человек. В цивильном костюме, с орденскими планками на груди, с большим фонарем в поднятой руке, он идет к зрителям. Это начальный импульс дороги-исповеди главного героя. В течение спектакля рефлексия Пясняра будет переведена режиссером в ситуацию мифа судьбы, в которой герой прозревает истину, отрекаясь от себя и своего Я, ощущая себя только колосом в океане ржи и осознавая величайший смысл этого океана.

Отпадение героя от своего рода происходило где-то перед началом спектакля. Движение героя к роду начинается в его сознании с голоса Матери: «*Зачем принял новое имя?*» Для постановщика важным является не смысл псевдонима, а сам факт смены имени как способ смены существования для иной социальной ситуации. В той, другой, социальности с другим именем он возвращал свою индивидуальность, свою самость, обретал и признавал свою личность. Возвращение в лоно рода происходит обратной дорогой – через отречение от псевдонима, а значит, от внеродовой самости.

Так, на первой точке этого пути личность лишается своего привычного места, состояния и статуса. Пясняр стремится лишиться своего крайнего одиночества, двигаясь к роду. Пясняр, начиная движение сквозь толпу, еще не решает слиться с ней. Он только слышит голоса, только видит и ощущает энергию земли. Эта энергетика, воплощенная человеческими телами, «заливает» планшет «волнами» хлебного поля, которое прорастает народом. Вся эта масса плывет от задника к авансцене и, заполняя оркестровую яму, ритмично произносит колосовский текст как молитву. От колосников спускаются ветви дерева, которое, прорезая сцену, становится символом и Мирового Древа, и генетической сущности Пясняра, и древа нации (художник В. Матросов).

Как боль души и притяжение рода воспринимается эпизод, где под звуки клавирина над людьми медленно кружит крошечный белый пух... Он похож на рождественский снег, на тополиную пургу юношеской влюбленности, на кружево сознания, улетающего с земли в небытие. В мареве этой кружевной красоты одинокий Пясняр полуговорит-полумолится: «*Мой родны кут! Як ты мне мілы, забыць цябе не маю сілы...*», «*к табе я ў думках залятаю, і там душою спачываю...*».

В спектакле темп эпизодов замедленный, действие подобно сну, в котором события плывут и теряют логику реальности, погружая

зрителей в сюрреалистическую ткань. Память проводит героя снова и снова сквозь обряд заручин и свадьбы, сквозь обряд встречи весны (постановка М. Котова), которые воспроизводятся не буквально, а подчеркнута с наиболее выпуклыми деталями, адекватными символической картине мира в народной ментальности.

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубаху-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Песняра поднимаются как формулы заклинания зачарованного сознания, как сгустки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения.

В спектакле рифмы усложнены. Сам Песняр воплощен тремя персонажами: мальчик Кастусёк (Г. Цветков) как воспоминание детства, молодой герой времен тюремного заключения (А. Качан), и проживший жизнь персонаж как последний и завершающий испытания образ (Г. Шатько). На каждом этапе возникает и своя Мать, изменяющаяся вместе с героем, озвучивающая в тот или другой момент мнение целого рода.

В спектакле образ Жреца воплощен в фигуре Деда (Ф. Шмаков), появляющегося только в эпизодах тюремного заключения Песняра. Это и своего рода посвящение Песняра в самые глубокие смыслы и в целом понимание человеческого бытия. В момент, когда сокамерники готовят убийство героя, Дед заслоняет его, заменяет его собой. Подмена аналогична библейской истории. Эпизод становится главным красным этюдом в спектакле – хореографической композицией с трепещущими красными полотнищами, которые, пряча под собой людские фигуры, превращают сцену в подобие вспыхивающего гигантского огнища или свергающегося из-под колосников потока крови.

Заменяя собой Песняра, Дед приносит себя в дар сакральному, позволяя разрушить материальный мир. Смерть жреца в древних культурах соотносилась с ритуальным убийством, символизирующим смерть космоса, в результате которой происходило новое рождение. Дед-Жрец проводит Песняра до самого финала по этим размыкающимся виткам и исчезает, только когда герой сам готов выйти на уровень Жреца.

Мифология трактует сновидение как канал и способ связи сакрального и профанного миров. В этом смысле сон означает пророчество, шаманское открытие или мистериальное опьянение. В таких состояниях герои получают судьбоносные указания для действий. Со-

временное искусство осваивает тему сна во всех рожденных культурой смыслах и тем самым возвращает нас к ее истокам. А самое главное – укрепляет желание всмотреться в игру подсознания. Сознание жреца наиболее близко сознанию шамана, совершающего путешествия в другие измерения реальности, которые включают в себя изменения прежних самоощущений. В этом смысле жрец из спектакля В. Барковского соотносим с главным героем, т.к. герой предпринимает странствие для переживания соединения с природой, космосом и творческой энергией Вселенной. Тогда жрец и герой здесь суть ипостаси одной сущности.

Эти традиционные ценности связаны с аграрной стихией. Земледелие с его почитанием земли и культом Богини-Матери пронизано ритуальной ментальностью. Связь общины и рода во времени и пространстве обеспечивается плодородием почвы, и ритуалы жертвоприношений предназначены для высвобождения энергий и потенциальных сил земли. Пясляр символически совершает обряд инициации, одеваясь в свитку, и тем самым сам становится частью почвы, т.е. уходит в землю, к предкам. Отголоски земледельческих культов здесь очевидны.

Пясляр, которого обряжают в свитку, отходит в глубь сцены, оставляя свой фонарь и сливаясь с другими персонажами: *«Прайсці свой шлях, прамарнавацца і невядомымі застацца...»*. Его голос через все испытания героя становится голосом народа и сливается с ним. Уход героев становится последней стадией ритуала – приобщением к предкам и божествам.

Герой в финале спектакля умирает, но на самом деле – это акт возрождения, ибо в начале пути он, отрываясь от мирской жизни и профанного бытия, на самом деле умирал для предыдущего существования. Смысл такого переворачивания состоит в изменении сознания и понимания, когда открывается переживание, в повседневной жизни невозможное. Жизнь и смерть в ситуациях ритуала читаются и воспринимаются в иной метрике, где связь с телом исчезает, а выявляется духовная энергия.

В партитуре спектакля узор движения остальных персонажей был определен кругами, эллипсами, фронтальными параллельными линиями перекатов тел, совместными рывками от окружности к центру круга. Это всегда целостное и совокупное движение-дыхание было наполнено гармонией, упованием, всеобщностью. Визуальность спектакля не прочитывалась как собрание отдельных тел, это было одно единое тело. Герой прорезал общий рисунок под резким углом. Всегда – под резким углом. И только в финале он оказывался в центре круга и исчезал в нем.

Световая партитура спектакля. В открытом пространстве свет (художник по свету Г. Иссерман) обладает конструирующим смыслом. Он рассекает сцену, ограничивает ее сегменты, выделяет драматургические узлы. Он сродни кинематографическому эффекту. В этом плане его роль – монтаж: сюжетный, смысловой, вертикальный. В этом открытом пространстве свет обладает изобразительным смыслом. Спектакль лишен разнообразия цвета, и поэтому свет создает всю палитру оттенков. Возникает ирреальное видение. Световой столб колеблется, его части слегка рассеиваются – визуальность слоится. Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих). В открытом пространстве свет соотнесен с музыкальной партитурой. В этом смысле он обладает тем же воздействием, эмоциональным, ритмическим, темповым.

Музыкальная партитура, будучи системной частью общей постановочной системы, является относительно самостоятельным структурным элементом. Визуальность, смысл, ритмика постановок В. Барковского базируются на музыкальных законах – его сценические произведения существуют в *музыкальном пространстве*, которое предстает и рамой, и структурной организацией спектакля. А. Криштафович создает космическое звучание «Зямлі». Музыкальная партитура складывается по принципу мозаики фрагментов, связанных единым фоном. Она построена на совпадении тональностей, на связующей теме и инструменте (орган), которые пронизывают весь организм спектакля. На этой основе закомпанованы аутентичное пение, хорал и клавесин. Вся партитура основана на законах белорусского лада. Единый тональный план систематизирует классику, фолк и «космическое звучание».

В. Колесов делает акцент на массовых хореографических сценах. Это ожившие групповые скульптурные композиции. Он мыслит фронтальными, круговыми, клинообразными, волнообразными геометрическими формами, создавая из массы совокупности геометрических структур на планшете сцены.

Сценография В. Матросова отличается открытой концептуальностью, минимализмом, стремлением к обобщению. Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое прорастает людьми, становится пространством смыслов бытия нации и ее Песняра.

Костюмы призваны своей предельной нейтральностью выявить не образ, не цвет, не стиль, а *материальную фактуру* фрески. Обыденность, серость, тканность – и есть правда жизни, это и есть материя истории. Но правда и в том, что обыденность, повтор, круговорот событий и чувств хранит корневой слой архетипов существования нации. На фоне подобной обыденности наиболее ярко высвечиваются сполохи событий, взрывы чувств, тонкость переживаний персонажей.

Генеалогическое древо нации – единственная декорационная деталь, которую позволяют себе художник и режиссер на открытой сцене: вертикально опускаются стволы из-под колосников, и масса создает это самое древо, пытаясь через него понять себя.

Пределно плотский, телесно-плотный спектакль благодаря сценографическому минимализму, геометрии движения и цветовой монохромности терял материальность, и картина в раме портала обретала аскетичную и суровую изысканность символизма. Для В. Барковского конечной (а значит, и изначальной) задачей было выявление самого сакрального пространства. И герой его интересовал только потому, что это сакральное пространство можно было визуализовать только через сны памяти Песняра. *Праїсці свой шлях, прамарнавацца / І невядомымі застацца.* – отказ от творца с именем во имя анонимного творца. Сверхзадача структуры спектакля, его семантика в том, чтобы с помощью ритуала выявить саму суть сакрального пространства, найти ему адекватный сценический аналог, создать визуальный образ его.

В монохромности крестьянских свиток, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего черного спектакль необычайно и строго красив. Музыкальные партитуры, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и четкая композиция – всё это выводит их за границу эстетизма в мистерию первозданности форм.

Возвращение театра в лоно ритуала соотносимо с глубокими переменами в культуре в целом. Предки, с которыми стремится воссоединиться Песняр, не имеют самостоятельного значения, ибо представляют собой хтонические силы Земли. Миф Матери-Земли вбирает в себя весь творческий поиск героя. Возвращение в лоно Земли обозначает обретение утраченной гармонии и первичного космического порядка. Земля и контакт с Землей является символом рождения. А смерть героя становится условием нового рождения.

Архетип Матери является ключевым в древних культурах. Исходя из этого ритуалы рождения и смерти в традиционных культурах прошлого – в Древнем Египте, Древней Греции и Беларуси – имеют единство и различие.

Общее в обрядах:

1. Единство представлений о взаимосвязи космоса, природы, социума и индивидуальной судьбы. Архетипически культ предков присутствует в том или иной виде в структуре всех праздников плодородия. Хтонические силы объединяют в своих образах смерть и рождение.

2. В этом единстве представлений укоренен архетип целостности, представленный геометрической фигурой круга (вечное возвращение) и числом 3.

3. В мистериях Осириса присутствует младенец Гор, в Элевсинских мистериях присутствует рожденное дитя, в белорусских обрядах рождение тесно связано с плодородием и землей.

4. Присутствие в той или иной интерпретации триады белое-красное-черное.

5. Символ жизни – зерно в структуре праздников.

Различное в обрядах:

1. В мистериях Древнего Египта и Древней Греции смерть тождественна рождению, и данное тождество представляет собой ритуальное единство с единой символикой и структурой. В белорусских обрядах структура и символика подчиняются закону ритуальной перевернутости.

2. В мистериях Древнего Египта превалирует мужское начало. Плодородие и царство мертвых определяет Осирис. В мистериях Древней Греции определяющим является женское начало. Плодородие связано с Деметрой. Похоронные обряды и народзіны на Беларуси в единстве жизни и смерти не определены строгой разделенностью полов.

3. В белорусской традиционной культуре обрядовые регламентации связаны с тремя основными этапами: рождение, свадьба, смерть. В древних культурах античности в единстве бытия-небытия выпадает средний элемент.

Архетип, согласно К.Г. Юнгу, представляет собой некую неопределенную точно структуру, лежащую в основе любых выявляемых в культуре и искусстве форм и образов. Это одновременно способ психологического постижения объекта и символическая формула. Источником существования архетипов является бессознательная структура психики.

Одним из наиболее драматических и ярких в различных культурах предстает архетип, объединяющий рождение и смерть. Появление жизни из смерти, т.е. рождение Нечто из Ничто и обратный процесс на протяжении всей истории культуры был и остается наиболее загадочным. Так, в Элевсинских мистериях проявлена сущность единства умирания и воскрешения в природе, а также тайна мира мертвых предков. В древнеегипетских сказаниях об Осирисе мы видим мифологию взаимопревращения бога плодородия и бога царства мертвых. В сравнительном анализе архетипа смерти-возрождения в древних культурах и обрядовых комплексах в белорусской народной культуре мы выявили общее и различное.

Спектакль НАДТ имени Якуба Коласа «Зямля» по мотивам произведений Якуба Коласа представляет собой сценическое воплощение ритуально-обрядовой стихии Матери-Земли как объединяющего архетипа смерти-возрождения через структуру постановки. В этом

смысле спектакль оказывается наглядным воплощением юнгианской идеи о проявленных в искусстве структурах коллективного бессознательного.

Используя методику М. Френкеля о композиции сценического пространства, мы рассматриваем цветопластическую композицию спектакля «Зямля». Согласно М. Френкелю, человек ожидает появления объекта слева, но лучше видит объект, расположенный справа. «Поэтому, зафиксировав внимание на объекте слева, взгляд наш переместится вправо, где сможет продолжительный отрезок времени и более тщательно рассмотреть интересующий его объект или его элементы» [11, с. 83]. Природа человека сформировалась таким образом, что взгляд человека отталкивается от земли и устремляется к небу. От устойчивого и надежного к легкому, светлому манящему. Поэтому мы смотрим не только слева направо, но и снизу вверх. Вернее, направление движения взгляда представляет собой сумму двух направлений: слева направо и снизу вверх, и близко к диагонали, направленной слева направо вверх [11, с. 83]. Движение по ней представляет как бы взлет, восприятие такого движения облегченно и оптимистично. Движение по этой диагонали в противоположную сторону будет как бы затруднено, тормозится взлетом нашего взгляда слева направо вверх. Достигнув вершины, наш взгляд устремляется теперь уже слева направо вниз «<...> объект слева (его масса) нам будет казаться меньше (легче), а справа – больше (тяжелее)».

Перекатывающаяся масса тел в начале спектакля «Зямля» начинает свое движение из левой кулисы. Сначала масса кажется небольшой. Она перемещается вправо к центру и обретает динамичность и активность. Как только масса оказывается в центре, начинает свое движение от задника к авансцене по перпендикуляру актер. Поскольку он идет строго по центральной линии, возникает композиционное равновесие. Фигура Песняра (Г. Шатько) становится осью симметрии, т.к. она сливается с центральной вертикальной линией, проходящей через геометрический центр прямоугольника зеркала сцены. Фигура героя становится центром внимания благодаря тому, что масса лежащих фигур двигалась соответственно движения нашего взгляда слева направо. Герой остается на авансцене, фигуры перекатывающих актеров продолжают движение. Т.к. по психологии восприятия они должны возрастать в размерах и обретать тяжесть, взгляд стремится вытеснить их из поля зрения, и эта задача облегчается тем, что центральная фигура остается главной в композиции.

В течение часового спектакля цвет фактически не меняется: серое в черном. Световая партитура не раскрашивает зрелище, и никаких тональностей в нем не возникает.



В первом эпизоде единственным темным пятном является движущаяся фигура главного героя. Среди серых свитков эта точка всегда привлекает зрительское внимание к себе. Герой двигается в центре круга, ему позволено движение по линии рампы от левой кулисы к правой.

Поскольку В. Барковский пользуется в построении фигуративной композиции сразу несколькими планами, на которых происходит действие, то соответственно голосовая партитура включается попеременно.

Когда диалог идет на первом плане, на втором – либо замирают в определенных позах, либо развивается пластическая композиция. Так, в первой тюремной сцене, когда персонажи, находящиеся в камере, вступают в разговор, действующие лица воспоминаний героя (сцены сельских работ) замирают, каждый в своей позе, а затем, когда второй план «оживает» и картины сельской жизни продолжают свое развитие, на первом плане возникает немая сцена. Всё происходящее композиционно связано движущимся сквозь всю композицию от задника к рампе молодым Песняром (А. Качан).

Если режиссеру необходимо, чтобы интерес зрителей устремился ко второму плану, всё происходящее на первом также дается стоп-кадром. Временами события всех планов сцены происходят синхронно, как, например, в эпизоде обручения и свадьбы.

Таким образом, вся постановка состоит из 25 эпизодов и представляет собой нелинейное развитие сюжета. Структурно каждый эпизод содержит в себе стоп-кадры предыдущего и последующего либо один эпизод частично накладывается на другой. Таким образом, структура спектакля не просто «лоскутная», но и перекрещивающаяся. Семантически она определяется как сон, в котором сюжетные куски втекают друг в друга и возникают один из другого.

Цвет не меняется до 46-й минуты постановки. В монохромной визуальности основное значение берет на себя геометрия передвижений персонажей на планшете. Структурообразующий элемент находится именно в этой партитуре.

Узловой эпизод – жертвоприношение Деда – представляет собой массовую сцену, и этот хореографический этюд освещен красным. Это единственный цветовой удар в спектакле, и он смещен к финалу (46-я минута из 57 минут всего произведения).

Здесь семантика красного помогает не только осознать пролитую кровь жертвы, но и проявляется в понимании смысла принесенной жертвы (Дед замещает собой Песняра: агнец заменяет Исаака). Семантика красного раскрывается и через трепещущие в световых прожекторах полотнища в руках, похожих на языки

пламени, что позволяет распознать скрытый смысл очищающего огня. Кроме того, происходит разрушение сознательной монохромности произведения, т.к. единственный цветовой акцент оказывает мощное психологическое воздействие, тем более что дальнейшее действие вновь и до финала возвращается к серому и черному.

Необходимо отметить и то обстоятельство, что массовка в красном цвете-свете расположена в центре зеркала сцены. Внутри черного прямоугольника ее центральное положение обеспечивает красному эффект распускающегося цветка, который стремится одновременно и к распространению по всем направлениям и к локализации внутри себя самого, ведь, с одной стороны, пламя трепещет, а значит, способно завоевать все пространство вокруг, а с другой – его границы и формы строго соблюдены.

Следует обратить внимание и на то, что массовка в красном цвете-свете расположена не в центре планшета, а в глубине, ближе к заднику сцены. Из-за этого цвет не выглядит настойчивым и ярким, а приобретает разные оттенки и глубину, он становится как бы живым. Подобное ощущение возникает еще и потому, что константа серого неизменна, благодаря чему серый обретает свойства знака, т.е. чего-то зафиксированного раз и навсегда.

Смысловая и действенно-пластическая логика спектакля представляют собой единство. В постановке нет случайных актерских выходов: массовка имеет две линии передвижения (из левой кулисы в центр или всей группой по всей рампе в оркестровую яму), главный герой имеет только один выход (по центральной линии от задника к авансцене). С. Михоэлс отмечал, что в каждом приходе и уходе есть у актера причина и цель [53, с. 313]. Массовка всегда представлена слитно, не разобцена в целом. Она находится в одном поле зрения, и когда от нее отпадают актеры (заключенные в камере или сваты за свадебным столом), режиссер помещает их в оркестровой яме, где они, пусть и разобценные по единицам, хорошо охватываются одним взглядом зрителей.

Постановщик группирует фигуры в левой части планшета и в правой, но группы всегда стремятся к центру, где наступает определенное равновесие картинки. В. Барковский почти никогда не использует диагональные построения в мизансценах. Это происходит потому, что его не интересуют мажорные или тревожные контрапункты. Ему необходимо визуальное выражение целостности, отпадения от нее и возвращения в целостность. Для этого главным в построении у него оказывается круг, когда у массовки основные линии проходят по центральной окружности. А также мы наблюдаем отпадения от круга, когда персонажи стремятся «рассыпаться» по планшету. И обратное возвращение в круг.

Главный герой почти всегда расположен фронтально к залу. Ключевая сцена финала спектакля (общая молитва народна) выстроена фронтально. Такого рода мизансцены открыто публицистичны и подвержены эффекту очуждения, при котором персонажи не общаются друг с другом или общение происходит через зрительный зал. Таким образом, режиссер подчеркивает главное событие спектакля и выявляет его главный объект.

У актеров в спектакле нет бытовых действий. Такого рода жесты или обыденные предметы (кружки на свадьбе, тарелки в тюремной камере) всегда существуют в рапиде или в убыстренном темпе, благодаря чему постановщик переводит их восприятие в надбытовой план сна памяти. Обрядовые фрагменты спектакля намеренно символичны, растянуты во времени, что позволяет режиссеру подчеркнуть их виртуальность. Среди ритуальных предметов (рушники, фата и пр.) и бытовых вещей, сделавшихся надбытовыми, особое место занимает главный предмет Песняра – большая дворовая лампа в высоко поднятой руке. Она влияет на его пластическую выразительность, на его интонации и, таким образом, привносит в образ новый смысл: герой, подобно мыслителю Диогену, ищет другого человека, но он ищет и себя самого, свое прошлое, свой род и свою землю. Характер Песняра и весь спектакль приобретают особый трагизм благодаря емкой информативности предмета.

Таким образом, предметный мир постановки «Зямля» создает ту среду, которая позволяет реально существующие объекты сделать отражением структур сна. В этом случае цветовая партитура согласована с предметной. Единственные белые пятна возникают в сцене свадьбы и эти пятна созданы рушниками, прозрачными занавесями и длинной фатой. Но эти пятна не акцентированы, они являются сюжетными обозначениями. Единственное красное пятно создается развивающимися платками-полотнищами. Это пятно несет огромную смысловую нагрузку. Серое – это свитки персонажей, и здесь сюжетное начало переплетается со смысловым.

Пространство и время спектакля «Зямля» формируется при взаимодействии главного героя, массовки и окружающей их среды, их движения и изменения. Поскольку жанр обозначен как сны памяти, то пространство и время слиты воедино. Время лоскутно: на протяжении всего действия возникает то один, то другой фрагмент. Пространство спаивает эти фрагменты в единое. Массовка фактурой движущихся тел создает визуальный сгусток, сквозь который разрезающими движениями проходит актер. Одежда сцены – черная, поэтому пространства собственно сцены как бы и не существует вовсе. Конкретного места происходящего нет, четкого времени (обозначенного на часах) также нет. Актер выделяется и растворяется в массовке. Он противо-

стоит ей, деформирует ее своим телом. Она стремится втянуть его тело в себя, поглотить, сделать частью себя. И чем стремительней он дистанцируется от нее, тем динамичнее ее наступление на него.

Единство спектакля выступает в согласовании форм, цвета, геометрии передвижений, фактур предметов и костюмов, сценического света.

2.7.3. В трилогии о художниках В. Барковский использует цветовую триаду в ином контексте.

«Шагал... Шагал» по лирическому этюду В. Дроздова «Васильки Шагала» (первоначальное название пьесы), или «Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками» (второе и окончательное название пьесы) – это своеобразный ритуал, который кружил актеров и черно-белый среди белых круглых колонн, похожий на офорт или ксилографию, или фотографию. Сделанная в начале века, она оживает перед уходящим из жизни старым художником, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Этот мир возникает как воспоминание, явь и... родной город.

«Мой город, меня не забыл ты еще, река твоя в теле моем течет...» – строки из ранних стихов Шагала являются эпитафией и рефреном спектакля. Это Витебск – центральный персонаж постановки: актеры выносят на руках маленькие домики и маленькие церкви, ратушу, соборы и синагоги, зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия полета самого города над сценой кругами, зигзагами, волнистыми линиями. Город вибрирует в темноте, огоньками рождая целое созвездие. И, сжимаясь до небольшого размера, превращается в небольшой уютный кружок у первого зрительского ряда, у ног актеров, – и Шагал (Г. Гайдук), и его первая любовь Олечка (Н. Саламахо), а потом и Белла (Е. Шарепченко) шагнут в него и через него, взявшись за руки, – и словно полетят над его крышами и башнями... Эта исполненная поэзии мизансцена, вырастает из поэтики работ Шагала.

Так же, как и следующая за ней, когда над белым городом и Шагалом нависает громадой со второго плана большой черный деревянный стол, который несут все персонажи спектакля как в некоем ритуале. Стол больше, чем город... пространство второго плана как бы наплывает на первый, перемещая внимание по вертикали вверх и вдаль. Стол не только центр дома, семейного уюта и праздника бармицвы, он – и крыша дома, с которой Шагал перешагивает в город; и пол пустого разоренного дома Розенфельдов; и скамейка для персонажей знаменитого фотоснимка; и рама картины; и сиделище Комиссара; он – превращающийся предмет и сценический образ, содержащий символ основательного, главного для человека, его опоры. Этот качающийся, летающий, несомый и невесомый мощный стол, не имеющий постоянного места и ракурса – из шагаловских работ.

Больше на сцене нет ничего. Ни предметов. Ни реквизита.

Перекрестные нити, подобные распущенным длинным полотнищам по диагоналям сцены – многомерность мира на холстах Шагала... их воздушность и высота...

«Шагал...» – структура из цепи эпизодов, которую можно длить сколь угодно долго или прервать в любой момент. Принципиально нет сюжета. Есть сюжетный мотив оживающей фотографии – свободное действие. Основой подобной структуры становится время. Это важно отметить и как структурное основание авангардного мышления художников плеяды, к которой принадлежал Шагал. Они открыли значимость времени как стилеобразующего элемента нового искусства. Спектакль основан на перетекании эпизодов, их параллелизме, их наложениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или, наоборот, неожиданно. Принципиально нарушенная логика действия, места, соотношения верха и низа, начала и конца событий, далекого звучания детского и взрослого голоса, еврейских мелодий и звука тяжелого молота, молодости и старости – футуристически-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

Спектакль В. Барковского существует как две реальности. Пространственность как музыкально-сценографическая реальность: и пространство актера.

1) актер зажат в пространственную структуру и мир его трепещет в ней: в таком взаимодействии не может быть ни жанровости, ни характерности, ни психологического переживания, ни жизнеподобия. Актер вынужден искать узкий лифт собственных тонких чувств, вынужден поднимать из собственного подсознания себя самого и это концентрировать на сцене;

2) актер вбирает в себя все пространство спектакля.

Тогда его абсолютная свобода и распахнутость выявляет и делает видимыми все слои его личности. Он открыт и прозрачен для обозрения.

Спектакль В. Барковского по пьесе В. Дроздова «*Мадам Боншанс*». Его главными персонажами являются Хаим Сутин и Амедео Модильяни. В «Шагале...» – композиция круга, из которого по радиусу «вырезаются» фрагменты, укрупняющиеся перед зрителем, снова возвращающиеся в круг и бесконечно рифмующиеся в нем. В «*Мадам Боншанс*» – постижение нерва героев, противоположных людей и художников, через структуру из 17 фрагментов-эпизодов, которая, подобно дуге, связывает нежность, гибкость, тонкую интеллигентность с яростью, экспрессивностью и порывистостью. Однако В. Барковский вывернул, словно перчатку, сущность обоих персонажей: Сутину он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряженные сцены построил для Мо-

дильяни. Это было не только переменной знака. Если в «Шагале...» художественная форма спектакля соотносилась со структурами шагаловских картин, то в «Мадам Боншанс» она совпадала с подсознанием персонажей и была своеобразным актом психоанализа.

Режиссер соединил параллельные линии трагедии двух художников через сцену оплакивания Модильяни, которая была похожа по стилю на античное трагедийное действие, завершающееся эпизодом «лунной дороги» с огромными плексиглазовыми щитами (они же – картины в Лувре, столики в «Ротонде», двери в La Rouch, и даже военное облачение...), названными одним немецким критиком на фестивале Neue Stucke aus Europe (Боннское биеннале - 2002) иконами. А потом один из этих щитов становился надгробием Модильяни, к которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращался в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

Так же, как и «Шагал...», спектакль графичен. Его основная цветовая палитра состоит из черно-белого. Только у актера, играющего Сутина, есть одна отличительная деталь – длинный красный пояс, яркой краской разрывающий пространство сцены. Пояс то висит почти безвольно, то волочится по полу, то взлетает как хвост быка во время фиесты. Всегда это пятно концентрирует внимание на персонаже. Всегда красный созвучен с яростным цветом на полотнах самого Сутина. Режиссер только аккуратно намекает на реального художника и его экспрессию.

*«Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт Мастака з Музай і Смерцю»* – последний спектакль из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пен первый художник Витебска.

Спектакль, показанный в разных городах, – психологически-бытовой, сюжетный. Он основан на драматургическом материале В. Дроздова, ясном и последовательном в воссоздании хронологических эпизодов одного дня, даже одного вечера из жизни Пена, последнего его вечера. Однако у этого спектакля был один-единственный необычный показ. Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пена, проецируясь прямо на силуэты, казалось, оживали и двигались. Сами герои были подобны на тени, плывущие по мастерской и растворяющиеся в картинах.

В. Барковский растягивал ритм, чтобы постигнуть загадку Пена, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна, понимая, что не так все ясно и просто на картинах Пена. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А коль скоро все-таки произошло, то Пен – потайная дверца в энергетическую суть Витебска. И В. Барковский захотел ее приоткрыть.

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пенем возникала фигура Пена молодого ... По сцене кружили Арлекины... две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику. Казалось, режиссер повторял рифмы «Шагала...», где главный герой также отстранялся от действия, и всё происходящее на самом деле совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет. Но это только внешне трилогия закольцовывается в тондо. Форма «Розы...» – не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные как ручейки собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пен.

В. Барковский начал трилогию с черного, провел через красный и вывел ее в белый цвет. Через трагедию и ярость – в мудрость бытия...

## **2.8. Семантико-структурный анализ спектакля «Кацярына Іванаўна» Р. Талипова**

Спектакль «Кацярына Іванаўна», поставленный режиссером Р. Талиповым, представляет собой образец классического театра, в котором взаимосогласованы актерская, цветовая, световая партитуры с режиссерским мизансценированием.

Семейная драма начинается с подозрения мужа в измене жены. Ночная сцена домашнего скандала решена, с одной стороны, в стиле детектива, с другой – отчетливыми средствами психологического театра.

Действие происходит в столовой состоятельного дома. Громко стучат в ночной тишине часы. Едва уловимым голубоватым светом высвечен длинный обеденный стол в центре. Вся остальная часть сцены погружена в темноту. Напряженно драматический образ создает В. Грушов. Расстроенный, его герой истеричен, до него не доходят разумные доводы брата Алексея (С. Астравович) и попытки привести его в чувства. Напряженность создается с помощью средств актерской выразительности и возрастает на фоне тишины, стука часов и полутьмы. Появление главной героини (С. Окружная) акцентировано взрывом наибольшей силы. Едва не погибшая только что от руки мужа, она находится в отчаянии. Один момент, один жест. И режиссер тут же уводит героиню со сцены. Все, что мы узнаем о ситуации, – это со слов окружающих ее персонажей.

Поворачивается сценический круг, завершается скандальная ночь. И начинается следующий эпизод спектакля, созданный по контрасту с предыдущим: яркий белый свет, белый цвет костюмов, роскошные цветы, «написанные» светом на стенах.

Мать (З. Гурбо) и младшая сестра (Н. Саламаха) главной героини Лизы – светлые, радостные, словно порхающие белые птицы в атмосфере дачных звуков и летнего тепла.

Катерина Ивановна – главная героиня, кажется отдохнувшей душой, залечившей раны давнего скандала. Это обманчивое ощущение. Оставшись без свидетелей, она читает письма, и лицо ее выражает печаль и затаенную скорбь. Грудной голос героини погружает нас в ситуацию, когда мы начинаем понимать весь драматизм ее внутренней жизни, когда бывшие подозрения ее мужа оказываются сейчас реальными, когда мы видим, как все непросто и неоднозначно в этой семье. Великодушная и светлая женщина Катерина Ивановна сама начинает раскалывать свою жизнь, не в силах справиться с демоническими силами, рождающимися в ее собственной душе.

На даче появляются ближайшие друзья ее мужа, Георгия, как парламентарии от него самого, и Катерина Ивановна теряет его. Но актриса тут же сосредотачивает внимание на ее внутреннем напряжении, на ее борьбе. Режиссер выстраивает для нее центральные мизансцены и подчеркивает внутреннюю боль героини красными акцентами цветка на платье героини и кружек с чаем в руках персонажей.

Катерина Ивановна подобна подбитой птице, ищущей спасения, пытается исчезнуть на фоне белой стены. Появившийся Георгий произносит слова быстро, настойчиво, искусственно весело. Однако она остается «распятой» на белой стене, признаваясь в своей измене мужу и выплескивая всю боль и внутреннюю разъятость. В сцене объяснения и признания в любви к мужу героиня пытается найти в нем спасение от самой себя. Постановщик строит мизансцену, где герой и героиня идут, держась за руки, как будто делают первые шаги по земле.

Пьеса написана Л. Андреевым в 1912 г. – это время приближения мощной катастрофы в европейской культуре, приближения гибели старого мира. Наиболее тонкие души ощущали эти исторические толчки через собственную душу задолго до августа 1914-го. Метания, противоречия, невозможность понимания происходящего, внутренний страх и тщетные попытки найти защиту у близких – все это выражено в драматургическом материале и в спектакле Коласовского театра в образе главной героини.

Когда Катерина Ивановна говорит мужу, что готова сойтись с ним снова, но не сейчас, а через год, сначала это вызывает у него шок. Но мы начинаем понимать, что в этом – и начало наступающей катастрофы души и судьбы, и ее желание удержаться на краю гибели.



Поворот сценического круга, и новый поворот драмы. В наступающей темноте кружит снежная буря как прелюдия к этому новому повороту.

На красном фоне в центре сцены художник Коромыслов и Лиза. Он пишет ее портрет. Она в красном платье. На фоне красной стены это выглядит как яркое вызывающее пламя, контрастирующее с только что пронесшейся снежной лавиной под колосниками и вместе с тем подчеркивающее силу приближающейся катастрофы.

Лиза рассказывает об атмосфере дома Катерины Ивановны, о том, что там всё кажется напряженным, тоскливым и опасным. Сквозь смешливый разговор, сквозь легкий флирт говорящих проступают черты реальной катастрофы семьи как прообраза катастрофы всего мира.

Появление Катерины Ивановны в мастерской акцентирован черной точкой в красном. Черное платье героини словно тает в ауре красного шлейфа и красного боа. Ее сложно узнать. Манерная, с нарочитым смехом на устах, с подчеркнутыми жестами салонной хозяйки... Она всегда расположена в центре мизансцены. Внутреннее напряжение ее нарастает. Она готова броситься и, разбив окно, вылететь птицей сквозь стекло в разгорающийся закат, о котором говорит и в который смотрит. Сюда, в мастерскую художника, она пришла за спасением. Коромыслов давно не бывал в ее доме, и на расстоянии у нее возникает иллюзия, что, может быть, здесь она найдет защиту от своих противоречий.

Актриса С. Окружная выявляет в героине сильное дионисийское начало с тягой к небытию, с мощным стремлением к желанной и невозможной гармонии, со страхом перед могучим внутренним катаклизмом.

Полуоборот круга, появление Георгия, тот же красный фон с черными пятнами сюртуков (мужчины как два ворона). Выяснение ситуации, которая происходит с Катериной Ивановной, но теперь через ее мужа. В. Грушов выявляет потерянность героя, который понимает вулканоподобность ситуации и сознает свою собственную невозможность ее исправить. Режиссер строит мизансценическую рифму: Георгий так же, как минутами ранее Катерина Ивановна, хочет броситься в окно.

Поворот круга. Белая стена. Белая метель надо всей сценой. Мать Катерины Ивановны одна, кутается в меха. Далекий звук рояля...

Поворот круга. Красная стена. Мастерская художника Коромыслова. Вечеринка. Катерина Ивановна в роскошном черном в красных розах платье с серебряным блюдом на поднятой ладони на фоне красной стены. Атмосфера Серебряного века. Разговоры о высоком искусстве. Режиссер создает большую массовую мизансцену, размещая

персонажи группами, создавая несколько линий действия и акцентировав сразу несколько энергетических центров. В музыкальной партитуре идет постоянное, повторяющееся движение часового маятника. Словно стук часов самого первого эпизода спектакля растянут, умножен, драматически заострен и музыкально насыщен.

Эпизод по настроению совмещает интонации Л. Андреева с драматизмом Ф. Достоевского. С. Окружная устремляет образ к инферальному уровню Настасьи Филипповны.

Мягкая, теплая, тихая интонация в прощании с сестрой Лизой словно снижает на несколько минут степень катастрофичности для того, чтобы в мгновенно наступившей тишине мы ощутили полный разрыв героини с миром.

Поворот круга. Белая стена. Мать героини в белом листает письма.

Поворот круга. Мастерская художника. Черные сюртуки. Пьяные голоса.

Поворот круга. Белая стена. Поворот круга. Красная стена.

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.

Р. Талипов пользуется этим для выявления внутренней драмы времени, переводя конфликт из семейно-бытовой плоскости сюжета в многогранный смысловой узел человека и истории. Выявив один из наиболее существенных вопросов начала XX века – проблему женщины в изменяющемся социуме, режиссер вслед за драматургом развивает ее на фоне современных общественных сдвигов и новых поисков в сценическом искусстве.

Так, мы можем увидеть в спектакле «Кацярына Іванаўна» сильную натуру героини, возвышающейся над собственным окружением и не находящей возможностей самореализации внутри него. Черное как область сумрачно-дионисийского, рвущегося в виде протеста. Красное как обозначение драмы борьбы с самой собой. Белое как мечта о неосуществленных возможностях.

С. Окружная, актриса, наиболее полно реализовавшая себя в ролях героико-романтических персонажей, в данном спектакле вместе с режиссером решает задачи совсем иного плана. Катерина Ивановна – образ

дисгармоничного существа Новейшего времени. Едва уловимая, но настойчиво проводимая актрисой устремленность к гармонии скрыта за психологически достоверным состоянием кризисного человека.

Мучительная расколотовость духа героини и трагизм исполнения этой роли актрисой осуществлены в возвышенно красивой художественной форме спектакля. Классическая традиция постановщика, утверждающая композиционную целостность, и пропорциональное единство частей и элементов, замкнула в рамки произведения. Она же не позволила и вырваться наружу разъятости душевного мира главной героини. Сюжет с ярко выраженным сломом, исступлением, безумием и иррациональностью не стал постмодернистским произведением, хотя и имел к тому все предпосылки. Режиссер и актриса остались верными собственным художественным принципам.

Режиссер сознательно акцентировал эпизоды в мастерской художника как смысловые кульминации постановки. Здесь плотный и упругий мир классической традиции, выраженный через образ Кормылова, сталкивается со звенящим чувством экзистенциальности, рвущейся сквозь образ Катерины Ивановны. Постановщик осознанно находит в их поединке объемную целостность собственного художественного решения. Он не занимает ни ту, ни другую позицию в конфликте личностей и в столкновении эстетических принципов.

Рид Талипов ставит в финале многоточие. Катерина Ивановна просто исчезает, словно растворяется в дымке времени, а долго вертящийся сценический круг как будто пролистывает страницы прошлого и настоящего, которые эта дымка времени очень быстро скроет. Послесловием же останется одна только чистая игра открытого цвета.

## **2.9. Цветовые вариации в мюзикле «Ладдзя распачы» режиссера М. Краснобаева**

Спектакль М. Краснобаева «*Ладдзя распачы*» в Коласовском театре сочетает музыкальную партитуру (В. Кандрусевич), хореографию и компьютерную графику (А. Костюченко). Это мюзикл, в котором зонги, пластические этюды и танцы являются материей произведения, разворачивающегося на планшете сцены.

В прозе В. Короткевича наиболее важным является мелодия слова: аромат земли, живые картинки мира, теплое солнце и пчелы, якія “таўкліся ля шпунта бочкі”... “аблогі, блакітныя ўнізе, сляпуча белыя ўверсе”... “гарачае неба, пад якім нястомна звінелі несмяротныя беларускія жаўрукі”, – всё это является дыханием слова, позволяющим читателю ощутить горячий летний день и вкус последнего глотка красного вина, и острые зубчатые волны и волночки ржавого моря смерти. На сцене через текст В. Короткевича

главный философский образ выявляется свободно, а слово переводится в геометрию сценического пространства.

У М. Краснобаева пространство спектакля – земля Беларуси и вся земля вообще. Ладья – также часть земли. Земля, своя и вся общая земля – часть бытия. И вообще образ самого бытия. Так что смыслом спектакля оказывается вечность своей земли и человека на этой земле. Жизнь человека режиссер выявляет через звук метронома. А сама ладья похожа на метроном. Из метронома струится световой луч, из которого вылетает прозрачная бабочка. Она из маленькой точки становится огромной, ее крылья разрастаются во весь экран.

На экране задника в графической партитуре происходит визуализация внутреннего мира главного героя, Гervасия Выливахи (арт. А. Бородич), на фоне огромного мира жизни и смерти: бабочка в луче света, город Рогачев на карте Беларуси, сорванный ветром листок, кубки с вином, полет в тоннеле между жизнью и смертью, белая возносящаяся Полоцкая София как концентрация смысла белорусской ментальности и снова бабочка в луче света. Пафос прозаического произведения В. Короткевича, его романтика и внутренняя ренессансность выражены именно через компьютерное изображение.

В пространственно-пластической структуре спектакля сосуществуют сюжетная линия, ментальная плоскость и личность главного персонажа с его судьбой. В первой – «Королева Бонна», «Королева–Смерть», «Любовь (Березка)». В ментальной ей вторит: Жизнь–Смерть–Жизнь. В третьей – возрастание личности и ее героизм. Семантика пересечения всех трех направлений представляет собой короткевичский катарсис: непобедимость и радость жизни.

В постановке использованы экранные технологии. Главный структурный элемент спектакля является одновременно метафорой основного образа художественного произведения. Вторая по отношению к сценическому планшету театральная площадка экрана провоцирует и направляет восприятие зрителей по четко заданному режиссером вектору. Экранное изображение и актерское действие сосуществуют не по принципу контрапункта и не на основе взаимодополнительности. Компьютерная графика расширяет пространство и время произведения. В «Ладзі распачы» – проникновение в мир коллективного бессознательного через визуализацию культовых памятников искусства.

В большом сценическом пространстве в каждой точке по вертикали и горизонтали режиссер строит актерское существование фронтально по рампе и квадратами по центру планшета, диагональю от левой ближней кулисы к правой задней (диагональ победы).

Победная тематика спектакля отражена в бушующей желто-красной палитре. Борьба и пространство смерти – в багрово-темных и черных.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Проблема цвета является одной из центральных проблем не только в изобразительном искусстве, но и в сценическом при создании спектакля. Цветовая партитура в театральном произведении имеет свою специфику. И, в первую очередь, данная специфика состоит в том, что она соотносима с особенностями использования цвета в изобразительном искусстве.

Спектакль визуально воспринимается наподобие картины в раме портала, и в этом смысле цвет играет такую же роль, в какой он используется художником. Создается впечатление от цветового и теневого ряда, от воздушной перспективы в зависимости от освещения и глубины сцены. Общее художественно-эстетическое ощущение возникает благодаря комбинаторике и группировке различных цветов на основе симметрии, контраста и т.д. Цвет выбирается художником с учетом воздействия цвета и его выразительности, где учитывается и динамика, т.е. выбор цвета в связи с его активностью и освещением.

Но в отличие от изобразительного искусства, театральное представляет собой более сложное явление, т.к. включает в себя другие виды искусства в качестве составных частей. Каждая из них способна целиком войти в структуру спектакля или сохранить относительную самостоятельность в зависимости от задач произведения. Так, визуальное восприятие спектакля организует сценография произведения. Цвет представляет собой составную часть сценографии.

В сценическом произведении цвет имеет свою специфику, определяемую, прежде всего, трехмерностью реального сценического пространства, а также многомерностью визуально воспринимаемого пространства спектакля.

В любом спектакле цвет – это сложное явление в его структуре. Составляющими цветовой партитуры предстают и цветовая композиция живописного задника, и оцветивание архитектурных элементов, и цвет в формах экранных технологий, а также колористическая гамма реквизита и бутафории, кроме того, это цвет кулис, падуг, планшета сцены, костюмов персонажей и всех деталей сценографии. В структуре цветовой партитуры всегда учитывается как ее составной элемент световая партитура.

2. Типологизировать цветовые партитуры представляется возможным на основе классификации хронотопов театра. Из анализа пространственно-временных структур сценических произведений очевидно, что созданные в истории театрального искусства произведения представляют собой художественные формы, соотносящиеся со следующими типами: 1) классический театр; 2) неклассический (мо-

дернистский) театр; 3) постнеклассический (постмодернистский) театр. В каждом из данных типов цветовая партитура предстает в особом контексте.

Так, в структуре классического спектакля цвет имеет функциональное значение. В неклассическом (модернистском) театральном произведении цветовая партитура выступает как относительно самостоятельный элемент. Более того, она часто берет на себя роль структурообразующего, ведущего элемента в спектакле. В постнеклассическом (постмодернистском) спектакле цвет вновь обретает функциональную роль. В случае же, когда сценическое произведение приближается к ритуалу, цвет возвращается к своему архетипическому значению (троичная классификация: триада *черное-белое-красное*).

3. В спектаклях Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа мы обнаруживаем соотносимость с выводами, сделанными в связи с типологией согласования цветовых партитур с хронотопами театра.

Так, в модернистских спектаклях первых двух сезонов БДТ-2 у режиссера В. Смышляева цвет выступает в качестве одного из ведущих элементов в структурообразовании произведения.

В период, когда театр (с 1928 г.) перестраивается в своей художественной политике, ориентируясь на хронотоп классического сценического искусства, возникают согласования цвета с режиссерским мизансценированием на принципах функциональной роли колористической партитуры.

В постмодернистских произведениях В. Барковского, возвратившего театр к традициям первых сезонов и развившего их на современном этапе, архетипическая триада (черное-белое-красное) выступает как эквивалент цветового обозначения архаического ритуала.

Если подобная триада используется в классическом хронотопе (как в случае с постановкой «Кацярына Іванаўна»), она представляет собой только усиление психологической основы сценического произведения. Цвет в таком спектакле не несет архетипического начала, он выступает как тот или иной акцент. Такая же задача решалась и в спектаклях по драматургии А. Чехова.

В мюзиклах (к примеру, «Ладдзя распачы») цвет оказывается наиболее адекватной иллюстрацией литературного стиля автора (В. Короткевич). Цвет выполняет функциональные задачи постановки.

Таким образом, в НАДТ имени Якуба Коласа цветовые партитуры берут на себя роль одного из ведущих ритмов в структурообразовании сценического произведения только в тех спектаклях, где сама структура является наиболее существенным образцом семантики постановки.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М., 1992.
2. Тэрнер, В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия / под ред. Ю. Лотмана. – М., 1972.
3. Автономова, Н.Б. Сценические композиции В.В. Кандинского / Н.Б. Автономова // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3 : сб. науч. ст. / Вит. гос. медин-т; под ред. Т.В. Котович. – Витебск, 1999. – С. 131–138.
4. Жадова, Л.А. Зарождение принципов современной полихромии / Л.А. Жадова // Техническая эстетика. – 1978. – № 2. – С. 21–25.
5. Жадова, Л.А. Б.В. Эндер о цвете и цветовой среде / Л.А. Жадова // Техническая эстетика. – 1974. – № 11. – С. 5–11.
6. Савельева, Н.Т. Цвет. Формообразование предмета и организация среды / Н.Т. Савельева // Техническая эстетика. – 1978. – № 12. – С. 3–6.
7. Азизян, И.А. Цвет – культура – цветовая культура / И.А. Азизян // Техническая эстетика. – 1981. – № 9. – С. 26–29.
8. Сыркина, Ф.Я. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзаго // Пьетро ди Готтардо Гонзаго. Жизнь и творчество. Сочинения. – М., 1974.
9. Михайлова, А.А. Сценография: теория и опыт / А.А. Михайлова. – М., 1989.
10. Михайлова, А.А. Образ спектакля / А.А. Михайлова. – М., 1978.
11. Френкель, М.А. Пластика сценического пространства / М.А. Френкель. – К., 1987.
12. Березкин, В.И. Советская сценография. 1917–1941 / В.И. Березкин. – М., 1990.
13. Боулт, Дж. Русское театральное-декорационное искусство 1880–1930 / Художники русского театра. 1880–1930. – М., 1990.
14. Рехельс, М. Режиссер – автор спектакля / М. Рехельс. – Л., 1980.
15. Котович, Т.В. Режиссура ритуала / Т.В. Котович. – Витебск, 2009.
16. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVII–XX вв. / В.И. Березкин. – М., 2002.
17. Вагнер, Р. Произведение искусства будущего // Рихард Вагнер. Избранные произведения. – М., 1978.
18. Таиров, А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А.Я. Таиров. – М., 1970.
19. Марков, П.А. Театральные портреты / П.А. Марков // О театре : в 4 т. / П.А. Марков. – М., 1974. – Т. 2.

20. Березкин, В.И.. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века / В.И. Березкин. – М., 1997.
21. Бачелис, Т.И. Эволюция сценического пространства : от Антуана до Крэга / Т.И. Бачелис // Западное искусство. XX век : сб. науч. ст. / АН СССР; отв. ред. Б.И. Зингерман. – М., 1978. – С. 148–212.
22. Craig, E. Gordon Craig. The Story of his Life / E.Craig. – New York, 1968.
23. Головашенко, Ю.А. Режиссерское искусство Таирова / Ю.А. Головашенко. – М., 1970.
24. Таиров, А.Я. Лекция труппе Камерного театра 7.01.1931 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 69.
25. Таиров, А.Я. Беседа с директорами периферийных театров 1.02.1930 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 61.
26. Таиров, А.Я. Беседа с режиссерами-выпускниками ГИТИС им. А.В. Луначарского 6.04.1936 / А.Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 137.
27. Вишневский, В.В. О Камерном театре / В.В. Вишневский // Литература и искусство. – 1944. – 3 июня. – С. 3.
28. Сидорина, Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика / Е.В. Сидорина. – М., 1995.
29. Веснин, А. Каталог выставки / А. Веснин. – М., 1961.
30. Громов, П.П. Ранняя режиссура Мейерхольда / П.П. Громов // У истоков режиссуры : очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века : сб. науч. ст. / ЛГИТМиК; отв. Ю.К. Герасимов. – Л., 1976. – С. 138–180.
31. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М., 1993.
32. Голова, Л.Г. О художниках театра. Воспоминания / Л.Г. Голова. – Л., 1972.
33. Березкин, В.И. В.В. Дмитриев / В.И. Березкин. – Л., 1981.
34. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5-ти кн., Т. 2, кн. 4–5 / А.Н. Бенуа. – М., 1980.
35. Пружан, И. Л.С. Бакст / И. Пружан. – Л., 1975.
36. Апчинская, Н. Театр Марка Шагала / Н. Апчинская. – Витебск, 2004.
37. Илюхина, Е. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой / Авангард и театр 1910–1920-х годов / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М., 2008.
38. Лившиц, Б.К. Полутораглазый стрелец / Б.К. Лившиц. – М., 1991.



39. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала / В.И. Березкин. – М., 2006.
40. Коган, Н. Гос. музей театрального и музыкального искусства. – СПб., инв. № 5642/1.
41. Кречетова, Р.П. Художник и пьеса / Р.П. Кречетова // Современная драматургия. – 1983. – № 3. – С. 242.
42. Хидекель, Р.И. М. Китаев о профессии и о себе / Р.И. Хидекель // Советские художники театра и кино. 79. – М., 1981. – С. 183–184.
43. 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 / В.В. Мальцев. – Минск, 1993.
44. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра / У.І. Няфёд. – Мн., 1982.
45. Пятровіч, С. Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Пятровіч. – Мн., 1975.
46. Герасімовіч, Э.П. Другі Беларускі дзяржаўны тэатр / Э.П. Герасімовіч // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Т. 2. Тэатр савецкай эпохі. 1917–1945 гг. / рэдкал.: У Няфёд. і інш. – Мн., 1985. – С. 331–370.
47. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М., 2001.
48. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М., 2004.
49. Родченко, А. Линия. Рукопись 1921 года / А. Родченко // <http://www.2advanced.com>.
50. Миронова, Л. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Миронова. – Мн., 2002.
51. Няфёд, У.І. Беларускі дзяржаўны тэатр імя Якуба Коласа / У.І. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Т. 3. Кн. 1. Тэатр савецкай эпохі. 1945–1961 / рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) і інш. – Мн., 1987. – С. 76–123.
52. Шчарбакоў, Г.Б. Нататкі рэжысэра / Г.Б. Шчарбакоў // Літаратура і мастацтва. – 1959. – 7 лютага. – С. 10.
53. Михоэлс, С. Статьи, беседы, речи / С. Михоэлс. – М., 1981.