

**Т.В. Котович**

**СЦЕНОГРАФИЯ. ВИТЕБСК**

*Монография*

*2011*

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)  
К73

Одобрено советом по научно-исследовательской и творческой работе УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Протокол № 6 от 01.07.2011 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Р е ц е н з е н т ы:

заместитель директора по научной работе ГНУ «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси», доктор искусствоведения, профессор *В.И. Жук*;  
профессор кафедры философии УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
доктор философских наук *М.А. Слемнев*

*При оформлении обложки использовалась работа А. Маля «Спираль», 2009 г.*

**К73**

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 сценографии в рамках сценических партитур в витебском театре.

УДК 792.2(476)  
ББК 85.334.3(4Бел)

© Котович Т.В., 2011  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>РАЗДЕЛ I. Модернистский период театра в Витебске</b>	17
<b>ГЛАВА 1. Театр Шагала, Малевича. Первая половина 1920-х гг.</b> .....	17
1.1.1. <i>Деятельность Марка Шагала в театральном искусстве</i> .....	17
1.1.2. <i>Казимир Малевич к театру пришел в 1913-м г.</i>	22
<b>ГЛАВА 2. Глубокий голубой цвет на гербе театра</b> ...	29
1.2.1. <i>Стационарный театр с постоянной труппой в Витебске</i> .....	29
<b>РАЗДЕЛ II. Время в сценографии</b> .....	46
<b>ГЛАВА 1. Поиски сценической выразительности</b> ....	46
2.1.1. <i>Сценографические решения 1930-х гг.</i> .....	46
2.1.2. <i>Спектакль «Несцерка»</i> .....	48
2.1.3. <i>Сценография Евгения Николаева</i> .....	53
<b>ГЛАВА 2. Принципы сценической образности</b> .....	59
2.2.1. <i>Сценография Александра Соловьева</i> .....	59
2.2.2. <i>Сценография спектаклей Виталия Барковского</i>	74
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	87
<b>ИЛЛЮСТРАЦИИ</b> .....	90

## ВВЕДЕНИЕ

В качестве эпиграфа к данному тексту считаем необходимым предпослать метафору М. Розовского: «*Дыра сцены космогонична, это окно во Вселенную, которой наполнено «Я» каждого отдельного человека*» [29].

В данном исследовании проанализированы семантика и структура сценографии художников 1920-х гг., работавших в Витебске, и раскрыты композиционные структуры постановок Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (БДТ-2 и т.д.).

Мы оставляем за скобками анализа спектакли театральных трупп, работавших в городе до 1920-х гг., т.к. в большей мере нас интересует феномен модернистского сценического мышления. Витебск – единственный из городов Беларуси, где этот сценический метод был применен еще в первой четверти XX века и где как его логическое продолжение был осуществлен постмодернистский театральный хронотоп в конце XX – первом десятилетии XXI в.

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

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

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

Во-первых, оно позволяло работать с *временем*, что невозможно в статичном произведении изобразительного искусства. Во-вторых, в нем можно было работать с готовыми вещами и материальными под-

борами (а это соотносилось с новыми направлениями в искусстве, например, такими, как контр-рельефы, «летатлины», ready maid и пр. конструктивистские или «производственные» замыслы). В-третьих, сценическое пространство заключало создаваемый художником конкретный объект в совершенно новую для него целостность, т.е. при всей своей самостоятельности произведение изобразительного искусства развоплощалось в произведении более высокого уровня – в театральном спектакле. И поиск гармонии части и этого нового целого также становился абсолютно новой художественной задачей. В-четвертых, театр, представляя собой подвижное и живое, ежесекундно изменяющееся явление, делал изобразительное искусство кинетическим. В-пятых, в сценическом пространстве структура объекта приобретала качества «китайской шкатулки» благодаря световой партитуре. Наконец, театральные подмостки вдруг стали еще и своеобразным выставочным залом, и с большим количеством зрителей.

Но самое главное: театр предлагал лабораторные условия для эксперимента.

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

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

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

Витебск оказался на перекрестке эпох. Его глубокая провинциальность, местечковость быта и сознания, и проистекающая из этих факторов предельная и стойкая традиционность нашли адекватность выражения в образах, созданных Юрием Пэнном, и его же учениками были разрушены. Марк Шагал наследовал традицию более последовательно, сохраняя интерес к семантике хасидизма, религиозным сюжетам и вдохновляясь экстатичностью как методом проникновения в тайну бытия. Другие ученики и соратники по училищу, отторгая традицию напрочь, искали иные технологии проникновения в эти тайны,

сообразуясь с научным мышлением и выводя искусство в совсем иные области.

Идея монографии возникла еще десять лет назад, во время подготовки театра имени Якуба Коласа к своему 75-летию. В преддверии празднования мы создавали в областном краеведческом музее юбилейную выставку.

Концепция экспозиции была связана с ретроспективой театральной жизни в Витебске на рубеже XIX–XX вв., в 1910–1920-е годы, началом деятельности БДТ-2, эволюцией сценического творчества Второго театра, биографиями ведущих актеров, современными художественными исканиями коллектива коласовцев. Подобная широта подхода обуславливалась местом и значением театрального искусства в социокультурном феномене Витебска начала XX века и тем положением, которое занимает Коласовский театр на карте современного сценического процесса в Беларуси. В границах данного подхода учитывалась также качественная *темпоральная* характеристика в развитии творческого потенциала театра: экспериментальное творчество главного режиссера Виталия Барковского напрямую связано со сценическими экспериментами 1920-х годов.

Выставка размещалась в трех совмещенных залах музея. Первая часть экспозиции была основана на материалах, документах и ассоциациях-фантазиях, связанных с 1910–1920-ми годами театральной жизни Витебска, вторая часть касалась документов, фотографий, афиш, костюмов, портретов, каталогов Коласовского театра, третья представляла собой инсталляцию А. Малея «Фуршет».

Прямоугольник **первого зала** (30 кв.м + 4 м высотой) (авторы концепции О. Акуневич, художники С. Баркунов и А. Громыко) вместил стеллажи с документами и фотографиями из театральной жизни Витебска начала XX века [1–4] первых театральных сезонов БДТ-2 (Беларускі Дзяржаўны тэатр-2) [5–8].

34 воспитанника Белорусской Драматической студии, которая была создана в 1921 году при МХАТ-2 в Москве, приехали в Витебск в 1926 году с пылким намерением создать здесь новый театр в духе художественных поисков 1920-х годов. Это был последний всплеск Витебского ренессанса. Основу репертуара первых сезонов составили постановки: «Царь Максимилиан», «Сон в летнюю ночь», «Вакханки», «Эрос и Психея» с приемами аллегории, символики, иносказаний. Плеяда основателей театра (А. Ильинский, Т. Сергейчик, Л. Мазолевская, С. Станюта, П. Молчанов, Е. Радзяловская, Е. Лаговская и др.), воспитанная по системе пластического театра, создала зрелища условно-метафорические со сложными музыкально-синтетическими способами сценического существования. Однако в Витебске к этому времени уже не было зрителей, готовых воспринимать эксперимен-

тальные поиски коллектива, не было в театре и режиссера-лидера. Изменения в идеологии и политике конца 1920-х – начала 1930-х годов привели к эволюции творческой лаборатории: к театру реалистических форм. Документы, афиши, театральные программки, пропуска и служебные удостоверения актеров, фотодокументы помещены в экспозиции зала.



Левую сторону экспозиции заняли инсталляции: «Агитационный трамвай», «Тамтомореск», «Трибуна оратора». Планшеты с фотоматериалами о постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем» и художническая ассоциация на тему «Супрематический балет».

Инсталляция «Агитационный трамвай» связана с историей Театра Революционной Сатиры в Витебске. Метла (элемент инсталляции) являлась метафорой витебского Теревсата. Агитационный театр только создавался в 1919-м году, это был самый первый опыт, и никто еще не имел достаточного профессионализма. Главным в деятельности актеров была мгновенная, сиюминутная и живая связь зрителей и происходящего на импровизационной сцене, которой часто и служил трамвай. Концепцией Витебского Теревсата стала идея «оживить» Окна РОСТА, пришедшая начальнику Витебского РОСТА Михаилу Пустынину [9] и поддержанная Политуправлением Западного фронта. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, «иллюстрируя» ораторов. Играли

каждый день, по несколько спектаклей в военных частях, по районам и деревням. Программа состояла из нескольких номеров (30 мин – 1,5 ч). Плоскостные рисованные декорации М. Шагала придавали особую театральность и броскость представлениям Теревсата. Часто играли вообще среди зрителей, активно втягивая их в действие, отвечая на их реплики. «Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца это представление» (М. Пустынин). Основа такого искусства – импровизация – заимствована у народного площадного театра. В качестве же объектов сатиры выступали Врангель, Краснов, Юденич, Колчак, кулаки, спекулянты, саботажники.

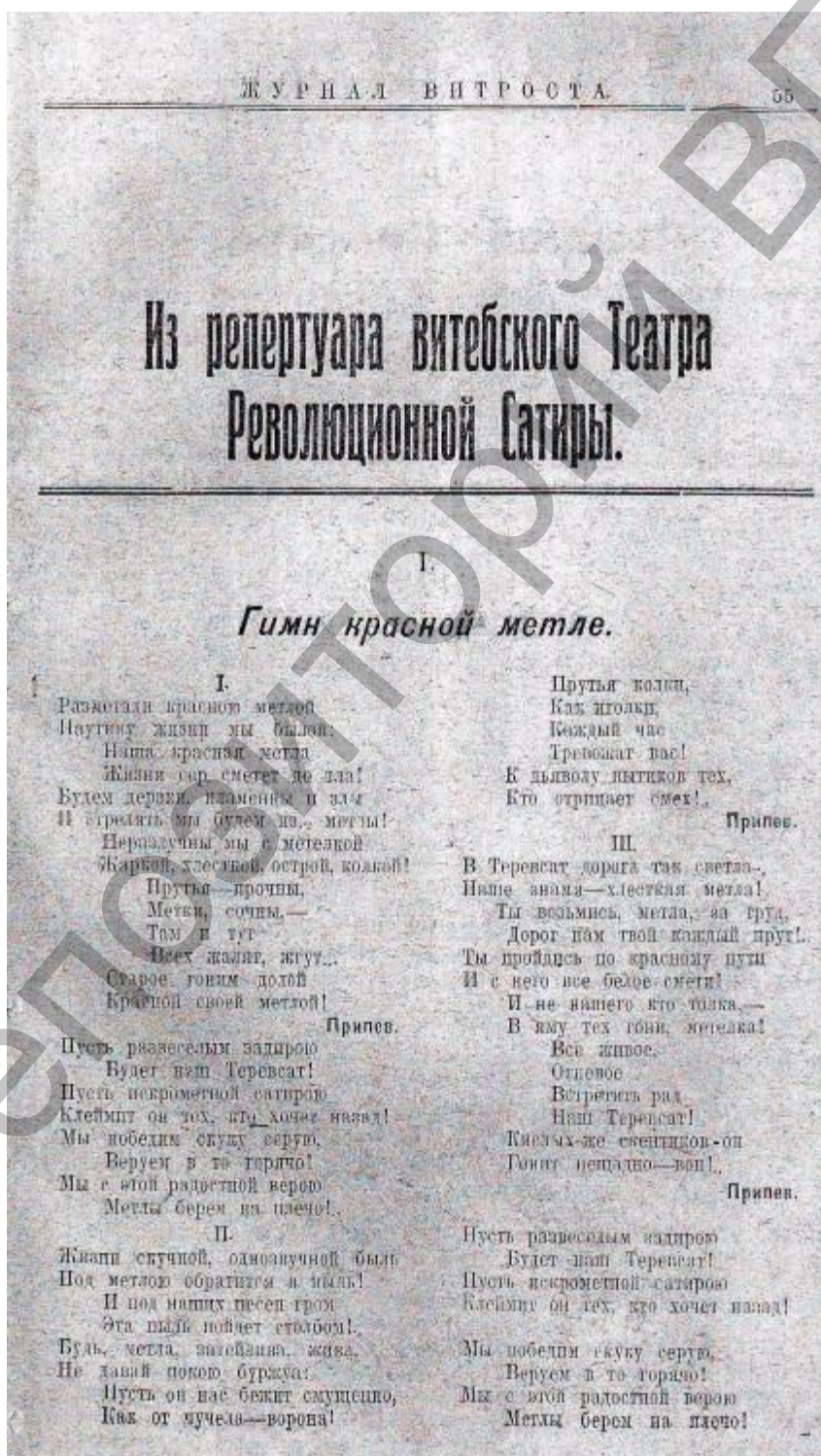
Во время спектакля зачитывали телеграммы с фронта (как это потом использует в «Зорях» В. Мейерхольд). Часто использовался прием тамтомореска: актеры сквозь специальные прорези рисованного занавеса высовывали руки с надетыми на них шароварами и сапогами, – прием, близкий кукольному театру и петрушечным представлениям. Актеры вставали за черную занавеску и были видны по пояс, использовали густой грим.



Витебский Теревсат проложил путь целому театральному направлению. Впоследствии подобные коллективы возникли в Ленинграде, Одессе, Тифлисе, Баку, Иркутске, Калуге, Астрахани, Симбирске, Грозном. Сезон 1920/1921 годов вообще прошел под знаком теревсатовского движения. Весной 1920 года Теревсат приехал в Моск-



ву и представил свою программу: «Марш Теревсата» М. Пустынина, «Памяти парижских коммунаров» А. Арго, тамтомореск «Три витязя», агитпьесу «Черные казармы», политсатиру «Гайда, тройка» Никулина, куплеты с танцами «Политмазурка» и т.д. В первых московских показах приняли участие Л. Утесов, В. Топорков, Г. Ярон, И. Горев. А уже летом 1920 г. он стал московским театром. В июне 1922 года был преобразован в Театр Революции (руководитель Вс. Мейерхольд).



От «Агитационного трамвая» через весь зал тянулось полотно с «Маршем Теревсата» [10]. И экскурсанты имели возможность не только прочесть его, но соучаствовать в своеобразном представлении.



Одной из первых самостоятельных работ Ильи Чашника, ученика К. Малевича, являлась «Трибуна», эскизы которой были сделаны в архитектурной мастерской Лазаря Лисицкого в УНО-ВИСе. Укрепленная на металлическом кубе, диагонально поставленная решетчатая конструкция смонтирована с движущейся по этой диагонали цельной платформой и с двумя консолями-площадками. Отвлеченное супрематическое строение выведено в реальное пространство и представляет собой функциональный объем. В проекте «Трибуны» отражена программа органического соотношения свободы пластического

контраста решетки и нерасчлененного объема – пространства и плоскости, эта идея впоследствии окажется плодотворной в формообразовании. Известность «Трибуны» придал Лазарь Лисицкий, создавший второй вариант проекта: он убрал вторую диагональную форму и приглушил пластический контраст.

История постановок футуристической оперы «Победа над Солнцем» особенная. Это – одна из двух «первых в мире постановок футуристов театра» и *credo* авангарда. Авторами ее являются: пролог создал В. Хлебников, либретто – А. Крученых, музыку – М. Матюшин, оформление – К. Малевич. Первое представление оперы состоялось 3 и 5 декабря 1913 года в «Луна-парке» на ул. Офицерской в Петербурге. Повествуется о том, как группа «будетлян» завоевывает Солнце. Подготовка к сенсационному спектаклю 1913 г. сопровождалась скандалами. Билеты были проданы по очень высоким ценам. Пресса единодушно осудила представление (отрицательные рецензии

в газетах «День», «Новое время», «Колокол», «Русское слово», «Речь», «Свет», в журналах «Театр и искусство», «Театр и жизнь» и др. – «Это сумасшедшие!», «Стыд обществу, которое реагирует смехом на издевательства и которое позволяет себя так оплевывать»). «Вряд ли в истории русского театра был еще спектакль, который бы с таким остервенением распинали на страницах газет и журналов» (А. Михайлов); «За всю мою жизнь в Петербурге я ни на одной премьере не слышал такого возмущения сторон, и такого циклопического скандала. С одной стороны – «Вон, долой футуристов!», с другой – «Браво, не мешайте... Так сильны были слова своей внутренней силой. Так властно и мощно-грозно выявлялись декорации и бюджетлянские люди, еще никогда, нигде не виданные. Так нежно и упруго обвивалась музыка вокруг слов, картин и бюджетлянских людей – Силачей, победивших солнце... Хотелось крикнуть: «Слушайте, радуйтесь явившемуся долгожданному, оно родилось, и все равно как Геркулес уже в люльке задавил вас, возмущившихся против него» (М. Матюшин).

Что принципиально важного произошло в театральном искусстве в вечер показа оперы? На смену театру литератора пришел театр художника: в сценографии К. Малевича господствовала дисгармония урбанистических мотивов (колеса, крылья самолетов, телеграфные столбы, геометризованные костюмы). «Победа над Солнцем» представляла собой антиоперу, опровергающую легенды оперной сцены с их банальностями.

В 1920 году Вера Ермолаева вновь обращается к «Победе...» в Витебске. Оформляет ее. Спектакль показан на вечере в Латышском клубе в феврале 1920 г. силами учеников Витебской художественной школы (театральной студии В. Ермолаевой). С этого театрального вечера (на котором был дан еще и Супрематический балет) начинается история УНОВИСа.

По мотивам спектакля В. Ермолаева создала линогравюры (некоторые были изданы в Альманахе УНОВИС № 1: геометрические плоскости, веерно выступающие друг из-под друга). Декорации и костюмы участники спектакля делали из холста, марли и картона. Костюм Будетлянского Силача был сделан К. Малевичем: голова – ромб, поставленный на острый угол. В 1923 году Эль Лисицкий создал 10 фигур к «Победе...». Принцип построения у Л. Лисицкого – уничтожение центральной оси костюма и упор на дисгармонию, асимметрию и ритмичность. Они как бы плавают в пространстве.

Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов как мистерия трансформации. Победа над внешним зрением, физическим светом, возможность нового зрения и нового мира, особой реальности.



Среди прочих материалов и инсталляций существенную часть выставки занимала инсталляция «Супрематический балет», созданная художниками С. Баркуновым и А. Громыко. Черно-бело-сине-красно-синие ткани, натянутые на геометрические кубы, квадраты и прямоугольники, занимали весь правый, дальний от входа, угол зала. В два с небольшим метра высотой и метр с небольшим в ширину инсталляция представляла собой разномасштабные сочетания объемов и плос-

костей, сосуществующих на разных уровнях и в разных величинах. Красный и черный дополняли друг друга, вступая в визуальный диалог; объемы поддерживали плоскости, которые надвигались на зрителя, еще только ступающего на порог зала. Как только инсталляция была смонтирована и ткани прикреплены к планшетах, состоялось торжество супрематии, и вечер 17 ноября 2001 года оказался одним из самых памятных в культурной жизни Витебска. Потом, спустя некоторое время, когда мы приводили на экскурсию в зал студентов (музееведов, филологов и математиков), реальным было ощущение, что Супрематический балет создан второй раз в истории Витебска через почти 81 год, он «оживал» в ассоциации, жестко зафиксированный и статичный, однако такой же красивый, исполненный гармонии формы и цвета.

**Второй экспозиционный зал** (25 кв.м + 4 м высотой) (авторы концепции Т. Котович, художник А. Родкин) был посвящен истории создания стержневых постановок театра БДТ-2, впоследствии Коласовского театра.

Левый от входа в зал угол занял планшет с афишами, по которым можно было проследить историю театра, а также эволюцию художественных идей создания самих афиш-плакатов.

Далее часть экспозиции рассказывала об истории сценического костюма. Творчество ведущих сценографов театра было представлено эскизами их основных спектаклей. Так, большое внимание уделено творчеству главного художника театра в 1960-е годы Евгения Нико-

лаева. Впервые именно он в послевоенной истории театра использует в создании сценографии спектакля «Іркуцкая гісторыя» элементы театральной условности, отступая от строго реалистической живописной декорации. В спектакле «Крыніцы» художник создает образ огромной книги на росписном заднике сцены («Іван Шамякін. “Крыніцы”. Раман»), страницы этой книги перелистывались в течение сценического действия. Е. Николаев активно пользовался знаковой системой: знамена, символы птиц, аллегории, цветовые акценты в сценографии – все это вводилось им во имя выявления атмосферы и смысла произведения. Фонд художника Е. Николаева, переданный родственниками художника в музей, нашел свое место в экспозиции выставки к юбилею театра.

Новые приемы сценической образности ввел в сценографию театра в 1970-е годы его главный художник Александр Соловьев, чье творчество также получило свое отражение в экспозиции зала. Эскиз спектакля «Званы Віцебска» занял значительное место на выставке. Мышление крупной формой, большими масштабами, использование всей сценической вертикали, монументализм позволили художнику создавать на сцене интеллектуальное пространство.



Альбомы, буклеты и каталоги, записи репертуара и гастрольных поездок, фотографии актеров и материалы прессы о театре продолжили рассказ о его истории и повседневности [11–17].



**Третий зал** (10 кв.м + 4 м высотой) (авторы концепции – О. Акунович при участии В. Кучеренко, художники – С. Баркунов и А. Громыко) представлял собой реконструкцию гримборной актеров театра. Живописные портреты ведущих актеров театра, гримерные столики со старинными лампами, гримерные приборы, вешалки для сценических костюмов, письменные и чайные приборы – все это создало уютную атмосферу живой доверительности и сиюминутного присутствия актеров в рамках экспозиции [18–28].

**Четвертый зал** выставки (40 кв.м + 4 м высотой) – особая часть экспозиции. Автор инстал-

ляции «Фуршет» – художник Александр Малей.



Фрагменты декораций действующих спектаклей, костюмы актеров (В. Кулешова из спектакля «Свадьба Кречинского», Г. Маркиной

из спектакля «Вишневый сад» и др.), сценическая маска над гигантским столом, освещенная изнутри, свечи в высоких подсвечниках на столе, реквизит для ужина, металлические конструкции вокруг основной части инсталляции – это размышления художника о виртуальной реальности сцены, память об ушедших актерах, мысли о вечной их жизни под колосниками сцены, образы встреч усталых актеров после спектакля и ... молчаливый разговор об искусстве сцены, о перевоплощениях, о магии театра.

Через голые металлические остовы не то вертолетов, не то домов передано то, что основой сценической красоты, увиденной из зрительного зала, является инженерная грубая работа: на обнаженных ребрах возникает сценографическое тело живого спектакля. Оставленный навсегда ужин и еще не погасшие свечи будут вечно помнить прикосновения рук персонажей ушедшего в историю спектакля. Над замершей историей всегда будет гореть театральная маска как символ вечного театра жизни. Разбросанные на песке времени камни подобны словам Песняра из спектакля «Зямля»: «О, як бы я хацеў спачатку / Дарогу жыццяў па парадку / Прайсці яшчэ раз, азірнуцца, / Сабраць з дарог каменні тыя, / Што губяць сілы маладыя, – / К вясне маёй хацеў вярнуцца».

Инсталляция «Фуршет» А. Малая завершает экспозицию и выводит зрителя на философский уровень осмысления художественной реальности театра, смыслов человеческой жизни и смыкает сценические поиски 1920-х годов в студиях К. Малевича со смыслообразующим зрелищем В. Барковского «Зямля» и философско-эстетическим размышлением о сцене начала XXI века.

*Монография посвящается доктору искусствоведения, профессору Гурию Илларионовичу Барышеву, учителю и коллеге.*

### Примечания

1. Программки театральные дореволюционные. УК «ВОКМ», КП 13908, 20024.
2. Фотография Художественного Совета труппы Витебского городского театра 1923 г. Там же, н/в 5085/7.
3. Фото труппы Витебского городского театра 1922–1923 гг. Там же, н/в 5085/6.
4. Фото А.А. Сумарокова, режиссера Витебского драмтеатра. Там же, н/в 5085/20.
5. Финальная сцена спектакля БДТ-2 «Разлом». Там же, КП 10814/1.
6. Фото Я. Глебовской. Там же, н/в 3520/8.
7. Фото актеров Белорусской театральной студии после премьеры спектакля «Царь Максимилиан» на арене 2-го Госцирка в Москве, 1924 г. Там же, н/в 7133/8.

8. Фото П. Молчанова и его жены Л. Мазолевской. 1929 г. Там же, КП 20415/10.
9. Журнал Витебского отделения РОСТА // ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 80а.
10. Там же, л. 28.
11. Сцена из спектакля «Несцерка». УК «ВОКМ», КП 15734/12.
12. Сцена из спектакля «Гамлет». Там же, КП 10814/29.
13. Фото торжественного заседания, посвященного 25-летию со дня основания театра. Там же, КП 10469/2.
14. Сцена из спектакля «Раскіданае гняздо». Там же, н/в 6588/101.
15. Репертуар театра. Там же, КП 15712/1.
16. Депутатский билет А.К. Ильинского. Там же, КП 17194/11.
17. Пропуск А.И. Матусевича в Кремлевский театр. Там же, КП 23611/2.
18. Трюмо. Там же, КП 21883/3.
19. Ширма. Там же, КП 21883/17.
20. Лампа настольная. Там же, КП 21802.
21. Кресло-вертушка. Там же, КП 21849/2.
22. Письменный прибор А.К. Ильинского. Там же, КП 16504.
23. Бинокль театральный. Там же, КП 14025.
24. Медальон С.М. Станюты. Там же, КП 20024/7.
25. Явич П.М. Портрет П.С. Молчанова. Там же, КП 10065.
26. Явич П.М. Портрет артиста Сергейчика. Там же, КП 10066.
27. Явич П.М. Портрет артиста Звездочетова. Там же, КП 13170.
28. Неизвестный художник. Портрет артиста Матусевича. Там же, КП 23611/42.
29. Розовский М. Игра с вещью // Декоративное искусство. – 1970. – № 10. – С. 9.



# РАЗДЕЛ I

## МОДЕРНИСТСКИЙ ПЕРИОД ТЕАТРА В ВИТЕБСКЕ

---

### ГЛАВА 1. ТЕАТР ШАГАЛА, МАЛЕВИЧА. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1920-х гг.

#### 1.1.1. Деятельность Марка Шагала в театральном искусстве

... началась за пределами Витебска. Это было в 1917 г., когда по предложению Николая Евреинова в петроградском кабаре «Привал комедиантов» он оформил спектакль «Совершенно веселая песня», продержавшийся на сцене около месяца [1]. Театральная традиция проявилась здесь в использовании живописного задника, новшество же, казалось бы, незначительное, стремилось ее разрушить.

Единый и единственный на весь спектакль сюжет на заднике удерживал одноактовку как целостность и придавал ей определенную статичность. В то же самое время выкрашенные в зеленый цвет лица и в голубой цвет руки действующих лиц, во-первых, резко вычленили актеров в объем на фоне плоскости, а, во-вторых, подчеркивали динамику их действий, и, в-третьих, в корне меняли восприятие спектакля, перенося акцент с сюжета на визуальный ряд и глубже – на структуру произведения. Таким образом, художник выдвигался в со-авторы спектакля, делая серьезную заявку на лидерство в проникновении в тайну формотворчества и воздействия на публику.

Задник организовывал сценическую площадку с помощью панно по картине самого же М. Шагала «Пьяница». Связывает этот спектакль с классическим спектаклем само наличие задника как части обязательной декорации. Но ничего реалистического в ренессансном смысле здесь не было, фон не отображал ни реального места события, ни его предметной обстановки, т.е. организации в традиционном «ньютоническом пространстве» не происходило. В классическом театре художник живописными средствами визуально расширяет сцену, создавая иллюзию существования дополнительного пространства. М. Шагал ставит себе прямо противоположную задачу, а именно, отграничить поле сценического действия, замкнуть его задником, уменьшить пространство, и, вместе с тем, создать новый дополнительный смысл действия. В первом случае взгляд зрителя удаляется в глубь сцены. Во втором – должен упереться в изображение и вернуться в мозг зрителя за разгадкой того, что изображено и зачем изображено в данном конкретном спектакле.

Подобная манипуляция с пространством позволяет сконцентрировать действие, сгустить его смысл, укрупнить его и придать ему множественность прочтений.

Окраска лиц и рук продолжает данную задачу. Пространство, отграниченное задником и густо заполненное телами актеров, с помощью мелькающих зеленых и голубых точек дробится, превращаясь в подвижную текуче-мелькающую массу. Таким образом, возникает следующая последовательность восприятия: от сюжета к сгущенной множественности смыслов постановки и далее – к ощущению развоплощения образа спектакля. Происходит разрушение традиционного типа гармонии, свойственной предыдущему периоду в искусстве, и поиск новых зависимостей элементов произведения.

Художник ищет симметрию между старым качеством и новым способом создания визуального облика спектакля. Последовательность развития сюжета в пространстве и времени отменяется, а художественный смысл и художественный результат произведения смещаются в раскрытие тайны его мира, его структуры. Марк Шагал на этом пути является наследником сценических опытов Вс. Мейерхольда и русских футуристов. Его сценографическое предложение – это одно из многочисленных средств квантования произведения ради проникновения в законы формообразования.

В Витебске деятельность М. Шагала как сценографа связана с творчеством Театра Революционной сатиры. Открылся он 7 февраля 1919 г. при Витебском отделении РОСТА, разместившись, по словам А. Шатских [2], в театре Дома Просвещения, в бывшем театре Тихантовского в саду «Европа», на Канатной улице, 32. Идея «оживить» Окна РОСТА пришла начальнику Витебского РОСТА М. Пустынину, была поддержана Политуправлением Западного фронта. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, «иллюстрируя» ораторов. Во главе Теревсата стал М. Разумный. Играли каждый день, по несколько спектаклей в частях, районах и деревнях. Программа состояла из нескольких номеров (30 мин – 1,5 ч). А. Шатских обозначает фольклорные истоки теревсатовских зрелищ, что собственно и определяло их сценическую форму [3]. От М. Шагала требовалось написание задников, создание эскизов грима и костюмов, что повторяло уже сделанное им ранее. А вот плоскостные рисованные декорации в приеме тамтомореска, придающие особую театральность и броскость представлениям, были им сделаны в Витебске впервые. Как пример, исследователи анализируют «Трех богатырей», пародийного варианта васнецовской знаменитой картины, или «Казачков», близких тамтомореску, но выполненных на занавесе.

Рисованные задники как бы превращались в ширму, выносились вперед, перед актером. Или задний занавес становился суперзанавесом. В том и другом случаях художник еще более приближался к самоценности декорационного элемента в спектакле.

Спустя совсем небольшое время уже в Еврейском Камерном театре Алексея Грановского в Москве художник создаст эскизы декораций, которые вынудят самого Соломона Михоэлса признать влияние шагаловских образов на его собственное актерское видение спектакля: «Знаете, я изучил ваши эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распоряжаться телом, жестом, словом» [4].

С первого спектакля Марк Шагал разрабатывал принцип сочетания живописного панно с цветовыми элементами в телах движущихся актеров. Он свел все найденное и апробированное за многие годы в единство в 1940-х гг. во время работы для Балетного театра Нью-Йорка. Как подчеркивает Н. Апчинская, он «пишет “задники” и занавесы, сочетающие монументальность с богатой разработкой каждого сантиметра поверхности холста. На фоне больших панно разворачивается красочное балетное действие, согласованное с декорациями по колориту и внутреннему содержанию, и все в целом воплощает темы музыкальной партитуры и поэтического либретто» [5].

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

Эта гармония системы спектакля не могла случиться в драматическом театре, где долгие годы господствовало слово, а все остальные слагаемые постановки были слову подчинены. Вот и В. Мальцев отмечает, что работу любого художника для сцены «немыслимо рассматривать вне текста пьесы, которую он оформляет, без учета общего режиссерского решения спектакля и поэтики театра, в котором ставится произведение» [6]. А с другой стороны, исследователь видит неудачу сценографа в том, что тогда, когда сценография «стремительно развивалась, отталкиваясь от традиций станковой живописи, осваивала все пространство сцены, как огромное поле деятельности, искала разные способы включения оформления в сценическое действие», М. Шагал мыслил плоскостно, статично и живописно [7].

Однако в случае с М. Шагалом, на наш взгляд, предельная самостоятельность сценографического решения, его самоценность и являются самым значительным.

А. Шатских, полемизируя с А. Эфросом, который в 1922 году приписывал М. Шагалу стремление к театру без актера, к театру раскрашенных холстов, настаивает на том, что шагаловский театр просто не совпадал с театром Грановского [8]. Можно было бы возразить

Александре Шатских, исходя из того, что его театр не совпадал и с театрами других режиссеров в то время. Он просто шел своим путем, и А. Эфрос точно определил этот путь, но подобный проект не был востребован временем.

Только при новейших технологиях виртуальной реальности стало очевидным, что в первой половине прошлого столетия открывали и прозревали иной, невербальный способ построения и восприятия театрального зрелища. Марк Шагал, один из самых поэтико-музыкальных художников, рифмующий в пространстве холста скрипичные интонации ручейков с органными лавинообразными потоками, сочетающий гигантские цветочные пятна с мерцающими вкраплениями прозрачных областей, выгибающий тела наподобие архитектурных рокайльных украшений, взывающий невесомости и свивающий дьявольскими узлами предметы, – Марк Шагал мог осуществиться только во всевластии музыкальных театральных партитур.

Построение его плоскостных произведений основано на математических соотношениях частей изображения, что непосредственно сопрягается с законами построения музыкального произведения. Подобные аналогии не случайны. Как математическим подобием сочетаются в единство музыкальные ряды, так работы Марка Шагала поддаются абстрагированию через геометрическое подобие. А. Эфрос в 1920-е гг. описывал это так: «Отчего этот чудесно написанный еврейский старец – зеленый? А у другого – красные и зеленые руки? У третьего на голове стоит совершенно такой же маленький еврейчик, лишь повернувшийся в другую сторону? У лошади виден в брюхе нерожденный жеребенок, а под копытами торчат две людские фигуры? У старухи отскочила голова и мчится ввысь, а безголовое тело стремительно спускается с высоты к корове, стоящей на крыше дома? А у девушки с букетом – к губам приник юноша, перекинутый в воздухе, через ее голову, словно кошка, подброшенная вверх? У вола – мужской сюртук и человеческие руки, и он сидит, раздумчиво облокотившись, меж двух свисающих с его плеч голых ног, принадлежащих, вероятно, той, в платке, бабьей голове, что, затылком вниз, плюет ему в рот?» и т.д. [9].

На первом уровне восприятия – «путем вчувствования», который Абрам Эфрос видит единственным для понимания творчества Марка Шагала [10], это – действие закона деформации на ощущения зрителя, сначала вводящего в неприятие и недоумение, а потом включающего ассоциативное воспоминание детских страхов и пр. На высшем уровне – логическом – шагаловский алгоритм исследователь Эфрос выводит в виде столкновения фантастики визионерства с местечковым бытом реальности: «Детское визионерство и хасидский ирреализм Шагала открыли в мире обыденности мир чуда» [11]. Это – две противоположности, адекватные одна – реалистической картине

и другая – абсолютной фантазмагии, в которой распадающаяся на элементы реальность сплетается в новые соединения невиданным, алогичным, но плавно-синкретичным и льющимся способом. Эти противоположности, движущиеся навстречу друг другу как две гигантские волны, сходятся в творчестве М. Шагала во взаимоотношении.

М. Шагал не теряет связи с реальными объектами, потому что, даже разрывая их на части, не доходит ни до кубистических структур, ни до беспредметности. От статики кубизма его разъятие мира отличается постепенностью, кривизной очертаний, что в большей мере соответствует восприятию, чем контрастная геометричность. С динамикой футуризма его разнят те же самые отсутствие жесткости в очертании элементов форм и стремление к искривлению пространства, к его выгибанию (продавливанию или вспучиванию). От алогизма отличает неприятие метода *столкновения* плоскостей, объектов и элементов, желание поместить зрителя внутрь плотно-текучего и синтезированного пространства. М. Шагал подает этот по-новому сложенный мир как синхронную структуру из ввинченных друг в друга прежних реальных элементов, согласуя все это марево в новой гармонии, в нового свойства непротиворечивости.

Соотносимость метода М. Шагала с творческим методом П. Филонова подметила А. Шатских [8]. В аналитической живописи П. Филонова мир предстает таким же переиначенным, переструктурированным на принципах, противоположных его структуре в видимом глазом мире, и таким же не потерявшим связи с реальным объектом. Однако в отличие от П. Филонова, который работает как хирург, лазером рассекая реальность на мельчайшие частицы и сопоставляя эти частицы вновь так, чтобы они зеркально отражали друг друга, М. Шагал разглядывает мир, словно через огромную линзу, и в ней мир плывет, льется и вибрирует. У П. Филонова время, как и пространство, дробится на составляющие. У М. Шагала – время неотделимо от пространства, более того – они стянуты и растянуты одновременно. П. Филонов, так же, как кубисты, футуристы, алогисты, квантует континуум так, что мы видим его мельчайшие частицы. М. Шагал квантует его иначе – так, что мы видим континуум как волну.

Подобную возможность предоставляет ему создание сферического пространства в пределах плоскости. Но не за счет сферической перспективы, как, например, у К. Петрова-Водкина, а с помощью определенного алгоритма прозрачных и гибких геометрических фигур-плоскостей, либо наложенных друг на друга поочередно (в этом смысле квинтэссенция – «Я и деревня», «Муза (Явление)» и др.) или развороты изображений вокруг одного или нескольких центров картины («Прогулка», «Сотворение мира», «Душа цирка» и др.).

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

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

#### **Примечания**

1. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. – М., 1989. – С. 134.
2. Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. – М., 2001. – С. 184.
3. Там же. – С. 185.
4. Марк Шагал. Моя жизнь. – СПб., 2000. – С. 333.
5. Апчинская Н. Театр Марка Шагала. – Витебск, 2004. – С. 16.
6. Мальцев В. Марк Шагал – художник театра / Шагаловский международный ежегодник, 2002. – Витебск, 2003. – С. 9.
7. Там же. – С. 20.
8. Шатских А. Театральный феномен Марка Шагала. – Витебск, 2001. – С. 19.
9. Абрам Эфрос. Профили. – СПб., 2007. – С. 181.
10. Там же. – С. 183.
11. Там же. – С. 186.

#### **1.1.2. Казимир Малевич к театру пришел в 1913-м г.**

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

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

Для Казимира Малевича это были целиком алогичные структуры. Сценография становилась ведущим компонентом всей структуры спектакля, на ней замыкалась вся целостность, в ней концентрировалась форма образования произведения (рис. 17–19, 21–22).

Петербургский сценический опыт К. Малевича не менее знаменит, чем шагаловский московский. И этот роман с театром был таким же кратковременным. Последствия, правда, имел самые радикальные.

К. Малевич к театру пришел раньше М. Шагала, еще в 1913-м, и его никто не звал. С группой товарищей по искусству футуризма, обуреваемый идеями *движения*, вооруженный методом алогизма, летом он создал план, а в декабре осуществил свою странную постановку. В «Луна-парке» на ул. Офицерской «Победа над Солнцем» была представлена с прологом Велимира Хлебникова, музыкой Михаила Матюшина. Автором либретто был Алексей Крученых. По замечанию К. Рудницкого, у оперы незаслуженно громкая слава: «монотонный текст либретто довольно примитивен, действие топчется на месте, а музыка вряд ли способна заинтересовать кого-либо, кроме самых дошных историков» [12]. В первом «дейме» происходила победа над солнцем, которое было зарезано, скрылось и умерло. Во втором «дейме», в *десяти странах* зритель оказывается в обстановке футуристического действия, скандалов и диспутов. В финале же случается некая вселенская катастрофа, выворачивающая наизнанку весь мир. Солнце прочитывается здесь не как небесное светило, а как символ порядка (в природе, искусстве, обществе). Победа над солнцем расшифровывается как победа многообразия над завершенным единством.

Было ли это сценическое высказывание торжеством хаоса? Скорее мы могли бы отождествить случившееся на сцене и в истории искусства (в том числе и театрального) с точкой бифуркации, когда система, достигшая предела неустойчивости, разрушается, и в этот самый момент высвобождается невероятная энергия, осколки бывшего равновесия разлетаются, выделяется минимальный элемент системы.

Визуальный облик подобного зрелища даже в описании очевидца и спустя столетие поражает: «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» [13]. В качестве основного творческого метода футуризма и дадаизма алогизм, которым работал К. Ма-

левич в это время, предполагал открытие возможностей обретения нового видения мира и создания особой внутренней реальности.

В первой половине 1910-х гг. К. Малевич создает цикл картин, названный им «алогизм», или «заумный реализм» («Голова крестьянской девушки», 1912–1913 гг.; «Жизнь в большой гостинице», 1913–1914 гг.; «Корова и скрипка», 1913 г.; «Туалетная шкатулка», 1913 г.; «Станция без остановки. Кунцево», 1913 г.; «Портрет И.В. Ключа», 1913 г.; «Портрет М.В. Матюшина», 1913 г.; «Дама на остановке трамвая», 1913 г.; «Канторка и комната», 1913 г.; «Гвардеец», 1913–1914 гг.; «Авиатор», 1914 г.; «Англичанин в Москве», 1914 г.; «Дама у афишного столба», 1914 г.), как новый способ пространственной организации художественного произведения, присущий только русскому авангарду. В попытке выйти за пределы здравого смысла здесь фиксируются явления, раскрывающиеся только на уровне интуиции.

С помощью игры масштабами фрагментов предметов и дистанциями между ними строился некий живописный ребус. В отличие от Вс. Мейерхольда, впервые применившего эту методику на сцене, К. Малевич интересовался не специфическими приемами эксцентрики, скачков и ритмической смены поведения актеров на площадке, а самой сутью преодоления традиционного видения. В 1919 г. в Витебске он теоретически сформулирует принципы алогизма в работе «О новых системах в искусстве».

На сцене в «Победе над Солнцем» алогизм предстал как новый принцип формирования структуры, где любые предмет, событие и явление включаются в общую систему на правах элемента с новыми связями и взаимоотношениями. «Заумь» предстала логикой, но более высокого порядка. К. Малевич так характеризовал ситуацию: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция, и смысл, и, только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном» [14].

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



бытий, от которых станет мутно в голове любого режиссера. «Победу над Солнцем» надо видеть во сне или, по крайней мере, на сцене».

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

К. Рудницкий замечает, что задники в спектакле были написаны геометрическими формами, прямыми и кривыми линиями с кое-где расставленными нотными и вопросительными знаками, без верха и низа, без намека на место действия, и даже самое понятие места было проигнорировано. Это прямо соотносится с теоретическими положениями К. Малевича об алогизме и его станковой практикой применения данного метода. А вот пометка К. Рудницкого о воздействии и роли задников заставляет остановиться: «Они представляют собой лишь некий мрачно-абстрактный фон для актерского действия» [12]. Тогда как быть с впечатлением «люциферической суесть»?

В этом противоречии кроется та самая нужда в сценическом пространстве с его возможностями, в которую впал К. Малевич на путях алогизма. И разгадка состоит в использовании световой партитуры, коренным образом меняющей «мрачно-абстрактный фон», повергший в уныние исследователей: «новизна и своеобразие приема Малевича заключалось прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве» [13]. Свет создавал живое ощущение движения форм и цвета. Он организовывал симфоническое звучание самого пространства. Одними из первых в начале XX в. уловили возможности световых партитур создатели «черного кабинета» П. Фор и «ширма» Э.Г. Крэг. В своей сценической практике Э.Г. Крэг добивался того, чтобы *свет передавал мысль*, он искал ирреальное на сцене в виде философски обобщенной модели: «как только Крэг воспринял пространство сцены как целое, как материал искусства, он стал мыслить пространством так же подвижно, ритмично, как мыслит словами и образами поэт» [15], «крэговское пространство дрожало и двигалось».

Алогизм, заумь стали для К. Малевича мостом к супрематизму, системе энергетического взаимодействия мельчайших структурных элементов реальности. Первичный элемент любой живописной структуры как будто сам по себе выпал из происшедшего в «Победе над Солнцем» мощного столкновения форм, цвета, света, осколков системы – *черный квадрат*, минимальная единица формы, цвета, света,

системы, изначальная клетка вещества, поля, энергии и информации. Он же – круг, он же – крест, он же – черное, красное, белое.

Зрителю подобное зрелище показалось издевательством, как и многочисленным критикам. Но строчка в газете «День» заслуживает особого внимания среди яростных нападок: декорации и костюмы «оригинальны, но уму обыкновенного смертного мало понятны» [16]. И действительно, самое главное состояло в том, что К. Малевич выходил на уровень искусства рассудочного, требующего не вчувствования, а включения аналитических способностей. Начиналось исследование мира на уровне кванта, за пределами мета-объектов видимой реальности, и визуализация мельчайшего элемента – черного квадрата – чувству ничего дать не могла.

«Победа над Солнцем» была сыграна два раза в Петербурге. А далее, спустя шесть лет, последовала ее витебская история. Дж. Боулт причину подобного продолжения усматривает в сильном потенциале постановки: в изменчивости и многообразии элементов этой оперы [17].

Драматической студией Витебского народного художественного училища, руководимой Верой Ермолаевой, 6 февраля 1920 г. был дан вечер, вторым отделением которого стала постановка «Победы над Солнцем», представленная без музыки (отсутствующей по техническим причинам, как было указано в афише). Сценографию, созданную В. Ермолаевой (рис. 14), представляли кубофутуристические декорации раскрашенных холстов. И, по предположению Т. Горячевой, костюмы были кубистическими объемными построениями [18]. К. Малевич консультировал эту постановку и создал для нее костюм Будетлянского силача. Описывая костюмную сюиту спектакля 1913-го г., К. Рудницкий особо подчеркивает колоритность именно этого персонажа: «Наиболее характерны фигуры “будетлянских силачей”: у одних лица прикрыты старинными рыцарскими забралами, у других головы вообще заменены металлическими призмами, а тела закованы в броню» [16]. А. Шатских отмечает существенные различия в петербургских и витебском силачах. В первых она подчеркивает протосупрематические приметы, во втором находит постсупрематические черты: «безликая голова витебского Будетлянского силача представляла собой геометрическую фигуру, ромб, т.е. сплюснутый по диагонали черный квадрат, поставленный на острый угол» [19] (рис. 20).

В 1923 году «Победа над Солнцем» предстала в эскизах Л. Лисицкого (рис. 15–16), созданных для электромеханического представления, но не осуществленных в сценическом пространстве, а так и оставшихся на холстах. Дж. Боулт, сравнивая эти работы с эскизами А. Бенуа к «Петрушке», подчеркивает равную степень фантастичности и глубокой театральности тех и других [16]. Самым же главным у Л. Лисицкого исследователь выделяет уничтожение «центральной оси

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

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

Это было сродни передаче энергии порциями-квантами. Отдельный квант движения представляет собой неизменение, т.е. покой. Фрагменты покоя составляют движение. Супрематический балет является визуализированным *движением* художественных форм, что в корне отличает принцип этого произведения от монтажного метода театральных постановок Вс. Мейерхольда или С. Эйзенштейна, что доказывается высказыванием И. Чашника, ученика К. Малевича: «Конструкция супрематических построений есть те чертежи, по которым строятся и слагаются формы утилитарных организмов, отсюда всякий супрематический проект есть супрематизм, выведенный в утилитарность» [20].

Т. Горячева решительно заявляет, что Супрематический балет оказался самым радикальным сценографическим экспериментом в Витебске 1920-х гг. [21]. В действительности это был первый перформанс, и действия перформеров были в нем скрыты за геометрическими формами и констатациями цвета. Акцентировалось развивающееся со-бытие элементов в пространстве. Существование главного в классическом театре компонента – актера – исключалось целиком и полностью. В этом случае сценография не просто выдвигалась на лидирующие позиции в структуро- и формообразовании сценического произведения, она автономизировалась в системе спектакля, делаясь сама по себе спектаклем. Театр перемещался на уровень невербального ритуала, в рамках которого уже не человек вступал в разговор с богами (космосом, мировым порядком), а сам космос вступал в разговор с самим собой. Создатели этих произведений устремлялись к визуализации чистого разума, выводя на сцену самый глубинный уровень бессознательного. И это не было метафорой процесса, ведь К. Малевич, расставив, как он говорил, семафоры супрематизма для дальнейшего движения художников, заинтересовался тем, что творится «в коробке человеческого черепа».

Все происходящее в этих спектаклях было театром модернистским по выразительным средствам, и в этом смысле не только дало серьезный толчок для развития различных театральных направлений XX в., но было и предвестием современной компьютерной графики. Однако театральные подмостки не могли дать К. Малевичу и его соратникам возможности реализации в смысле нового *мышления*, ведь эти художники предлагали зрелище *изнутри*. Зритель не должен был созерцать, как в традиционном театре, а обязан был умозрительно проникать внутрь своего собственного существа, спускаться через все сознание в глубину до архетипов и там обнаруживать те самые модели, что были представлены на сцене. Т.е. сценическое зрелище было своеобразным зеркалом, но не видимого вокруг мира, а человеческого кода сознания. Искусство для когорты К. Малевича выступало не целью и не художественным образом, а средством познания, наряду с наукой.

### Примечания

1. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 272.
2. Лившиц, Б.К. Полутораглазый стрелец / Б.К. Лившиц. – М.: Худ. лит., 1991. – С. 145–146.
3. Малевич, К. Письмо к М. Матюшину. Июнь 1913 г. / К. Малевич // Рукописный отдел ГТГ, ф. 25, д. 9, л. 8.
4. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М., 1979. – С. 189.
5. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 273.
6. Боулт, Дж. Русское театрально-декорационное искусство. 1880–1930 // Боулт, Дж. Художники русского театра. 1880–1930 / Дж. Боулт. – М., 1990. – С. 45.
7. Горячева, Т. Театральная концепция УНОВИСа на фоне современной сценографии / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 50.
8. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИСа и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. – Витебск, 2000. – С. 45.
9. Архитектурно-технический факультет // Альманах «УНОВИС». Витебск. – 1920. – № 1. – С. 15.
10. Горячева, Т. Театральная концепция УНОВИСа на фоне современной сценографии / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 49.
11. Эфрос, Н. Искусство чтеца / Н. Эфрос. – М., 1980. – С. 24.

## ГЛАВА 2. ГЛУБОКИЙ ГОЛУБОЙ ЦВЕТ НА ГЕРБЕ ТЕАТРА

### 1.2.1. Стационарный театр с постоянной труппой в Витебске

...появляется в ноябре 1926 года. Это – Второй Белорусский государственный театр, менявший в течение своей 85-летней истории названия, и сегодня – Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа. История этих лет приносила в стены театра различные идеологические установки, надолго определявшие тематику спектаклей и стилевые особенности визуального их облика.

Белорусская драматическая студия существовала в Москве с 1921 по 1926 г. С 1924 г. – как высшее учебное заведение. Занятия проходили на базе МХТ-2 и в помещениях кинотеатров «Арс» и «Уран». Вначале студию возглавлял Б. Афонин, с 1923 г. руководство перешло к В. Смышляеву. Директором студии был А. Лежневич. Закончило студию 34 выпускника. В. Смышляев отвергал натуралистический театр и стремился к созданию театра синтетического с органическим сплавом слова, жеста, цвета, света и эмоции. Основное значение придавалось разработке музыкально-пластического образа спектакля. Credo студии стал «Царь Максимилиан» А. Ремизова и Н. Мицкевича (1924 г.), созданный как праздничный показ в модернистском стиле. Общий постановочный стиль студии выявили спектакли «Апраметная» («Преисподняя») В. Шешелевича, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира (1925 г.), «Эрос и Психея» Е. Журавского и «Вакханки» Эвпирида (1926 г.). Как отмечает В. Мальцев, студийные постановки отличались яркой театральностью, утонченным художественным и пластическим решением, символично-аллегорическим языком [1].

Еще до приезда коллектива в Витебск на афишах и в печати театр стали именовать Белорусским государственным, слово «Второй» к этому названию добавили за несколько недель до официального открытия, которое состоялось 21 ноября 1926 года.

12 ноября «Заря Запада» опубликовала материал «Белорусский 2-й государственный театр. (Беседа с директором театра т. Красинским)». В нем руководитель нового коллектива рассказал об учебе молодых белорусов в Москве, об их учителях, репертуаре, задачах.

За несколько недель до открытия театра актеры приехали в город, где многим придется прожить немало лет, а кое-кому – и всю оставшуюся жизнь. «Большинство из нас впервые увидели Витебск, – вспомнил позже один из актеров того поколения П. Молчанов. – После Москвы он казался тихим. Мы должны были завоевать этот город,

покорить сердца его жителей, заставить их полюбить нас, иначе наша работа будет бесполезной и ненужной».

В ноябре 1926 года Наркомат просвещения республики утвердил эмблему БДТ-2, которая представляла собой изображение щита из первой студийной работы «Царь Максимилиан», белорусского василька и элементов государственных символов – серпа и молота. Проект эмблемы выполнила преподавательница Белорусского государственного художественного техникума Мария Лебедева.

Не случайно это появление василька как квинтэссенции Витебска. Цветок соединил мистические идеи участников театра с белорусской национальной символикой и с искусством М. Шагала.

Так, у Максима Богдановича читаем:

*Дзе блішча збожжа ў яснай далі,  
Сінеюць міла васількі,  
Халодным срэбрам ззяюць хвалі  
Між гор ліючайся ракі;  
Цямнее край зубчаты бора...  
І тчэ, забыўшыся, рука,  
Заміж персідскага ўзора,  
Цвяток радзімы васілька.*

У Андрея Вознесенского:

*Лик Ваш серебряный, как алебарда,  
Жесты легки.  
В вашей гостинице аляповатой  
в банке спрессованы васильки.*

*Милый, вот что Вы действительно любите!  
С Витебска или раним и любим,  
Дикорастущие сорные тюбики  
с дьявольски  
выдавленным  
голубым!  
Сирый цветок из породы репейников,  
но его синий не знает соперников.  
Марка Шагала, загадка Шагала –  
рупь у Савеловского вокзала!*

У нео-тамплиеров фигурировал в обиходе знак восьмиконечной голубой богородичной звезды, а в Витебске этот символ проявился в виде василька. «Единственными знаками, имевшими символическое значение, для членов “Ордена Света” служили белая роза, напоминавшая о чистоте устремлений “рыцаря”, и голубая восьмиконечная

(богородичная) звезда. Последняя обозначала <...> “мир восьми измерений”, т.е. мир “легов” (ангелов), согласно космогонии тамплиеров, промежуточный между миром людей (мир четырех измерений) и миром “арлегов” (т.е. архангелов), обладающим шестнадцатью измерениями. Ничего подобного мы не находим ни в одном масонском ритуале, который, к тому же, не знает культа Богоматери, хотя в 18-м градусе (Князя Розенкрейцера) и присутствует восьмиугольник» [11].

Синий цвет содержит духовную составляющую, выраженную в близости к небу как к обиталищу ангелов, а также символизирует верность и воздержание. Он является знаком высокородного происхождения, соединяя в себе дух справедливости и честности. Но кроме того, синий представляет собой «первичное материнское начало», что роднит его с культом Девы Марии. Синий предстает и отражением: не только таинственности, но и сознательно продуманного действия. В Древнем Египте синий олицетворяет жизнь, т.к. связан с водой.

В течение первого сезона эмблема еще помещалась на программах и афишах театра. В «Заре Запада» за воскресенье, 21 ноября 1926 г. она была помещена рядом с аршинными буквами: «Няхай жыве беларуская культура і мастацтва! Няхай жыве саюз вольнай працы і вольнага мастацтва! Шчырае прывітанне і пажаданне поспехаў у працы Другому Беларускаму Дзяржаўнаму тэатру!».

Завершился вечер открытия театра спектаклем «У мінулы час» по пьесе И. Бена. Эту премьеру подготовил Б. Афонин с режиссерами Н. Мицкевичем и К. Санниковым, художником Л. Никитиным. Рекламу спектакля, «Заря Запада» сообщала: «Показ закрытый. Вход по пригласительным билетам».

А назавтра, 22 ноября 1926 года, прошел первый спектакль уже для горожан. «Сон в летнюю ночь» по пьесе В. Шекспира поставил В. Смышляев с теми же помощниками. В следующие дни зрители увидели «Царя Максимилиана» и другие постановки, созданные в Студии [2].

Но зритель, с восторгом встретивший театр, начал терять интерес к нему. В чем дело? Почему спектакли не нравятся, не волнуют? В каждом из них заложено столько оригинального, столько выдумки, они такие яркие и по смелости поисков не уступают спектаклям некоторых новых московских театров! На все эти вопросы коллектив отвечал однозначно: витебские зрители просто не разбираются в театре, тем более в его современных «революционных» формах [2]. Поворот в оценке спектаклей произошел и в печати. «Самое ценное в нашем театре – его национальная самобытность... Об игре не приходится спорить... Она у Белгосттеатра – на высоте». Но быстро в печати заговорили об отрыве театра от рабочего зрителя, об отсутствии в репертуаре пьес, близких и понятных рабочим.

19 октября 1927 г. в газете «Рабочы» выйдет статья «Васільковая містыка», в которой Вольский выступит против герба БДТ-2 как против национал-демократической эмблемы в виде царя Максимилиана, с изображением василька и надписью «БДТ2» [3].

И все же молодые деятели белорусской сцены некоторое время еще считали, что правда за ними, что нужно только поднять зрителя до уровня их высокого искусства. Спектакли отличались постановочной яркостью, экспериментальностью, были рассчитаны на зрителя образованного, элитарного, ведь в Москве они пользовались успехом. Возлагались надежды и на гастроли в других городах республики. Но и эти надежды не сбылись. Первые же гастроли в 1927 году в Минске заставили коллектив задуматься над своим творчеством.

Нравственные и эстетические ценности участников Студии (БДТ-2) разошлись с традициями провинциального города, как это уже происходило в первой половине 1920-х гг. у деятелей авангарда. Расшевелить подобную среду оказалось невозможным, и такие попытки в течение всего века будут терпеть неудачу, но и будут постоянно возобновляться с прежней силой. Витебск всегда будет пульсировать, выбрасывая протуберанцы экспериментальной вулканности и снова сжимая эту энергию до следующего момента активности.

Художественные принципы авангардистов были отмечены феерической множественностью, и, несмотря на то, что каждая титанического масштаба индивидуальность претендовала на однозначное лидерство, время уравнивало их во множестве. В любом случае сама «Победа над Солнцем» трактовала новое искусство как победу многообразия. Подобные идеи были, безусловно, самыми продвинутыми для всего XX века, но не на почве российской ментальности с ее предельной традиционностью и духом единообразного мышления. Как выяснилось во второй половине 1920-х гг. на опыте БДТ-2, не прошла проверки на этой почве и другая тенденция времени, т.е. реализация идей рыцарства.

Деятельность БДТ-2 теснейшим образом связана с историей тамплиеров, или, точнее, нео-тамплиеров в России.

Как пишет в книге А.Л. Никитин, сын художника Л.А. Никитина, в истории российского тамплиерства существует несколько периодов. Первый из них приходится на 1919–1923 гг. и связан с подготовкой руководящих кадров Ордена «в первую очередь из театральной среды (актеры, режиссеры), литераторов, научных работников, преподавателей вузов, художников и т.п. Среди них можно назвать таких известных режиссеров, как Ю.А. Завадский, Р.Н. Симонов, В.С. Смышляев, актеров – М.А. Чехова, композитора С.А. Кондратьева, литераторов – П.А. Аренского, Г.П. Шторма, искусствоведа А.А. Сидорова и др.» [4]. Второй период начинается в конце 1923 г.,



когда возникают «Орден Света» в Москве и другие Ордена и кружки во многих городах России. «Основными “площадками”, на которых велась работа, были Государственный институт слова (ГИС), Институт востоковедения им. Нариманова, МВТУ им. Баумана, Государственная академия художественных наук (ГАХН), Белорусская государственная драматическая студия в Москве (подчеркнуто нами, далее БГДС. – Т.К.), Студия Ю. Завадского, в какой-то мере Театр им. Евгения Вахтангова, а также Музей П.А. Кропоткина, Вегетарианская столовая и Толстовское общество» [4]. Этот период завершился в 1930 г. массовыми арестами, расстрелами, лагерями и ссылками.

Как показывал в 1933 г. на допросе М.И. Сизов, один из крупнейших русских последователей Р. Штейнера А.А. Карелин открыл Орден тамплиеров в 1920 г. Его первыми слушателями, учениками и первыми «рыцарями», принявшими посвящение, чтобы дальше вести самостоятельные кружки, были артисты В.С. Смышляев, В.А. и Ю.А. Завадские, математик А.А. Солонович и др., художник Л.А. Никитин, востоковед и писатель П.А. Аренский [5]. Ю. Завадский и П. Аренский привели М. Чехова и В. Смышляева к А. Карелину в конце 1921 г. [9]. Об одном из таких кружков «второй ступени» на допросе 29.09.1930 г. преподаватель А.С. Поль давал показания: «В конце 1924 г. или в самом начале 1925 г. я подошел к Ордену и вскоре был посвящен. Перед посвящением мне было сказано, что Орден ставит своей задачей духовное перерождение человека, который должен быть благородным и противиться всякой неправде. Мне было сказано, что я имею полную свободу в любое время отойти от Ордена с единственным условием сохранения всего дела в тайне...» [5].

В том же 1920 г. (август) в Минске в состав ложи розенкрейцеров «Stella» вошел С.М. Эйзенштейн, принятый Б.М. Зубакиным. Как отмечает в книге «Масоны в России: от Петра до наших дней» В.С. Брачев, к нему присоединились вскоре П. Аренский, Л. Никитин, М. Чехов и В. Смышляев [6]. Но в описаниях деятельности московских тамплиеров этого же времени не замечено имени С. Эйзенштейна. Не исключено, что здесь сошлись воедино разные организации, т.к. В. Брачев говорит о БГДС 1923–1924-го годов как о практическом центре розенкрейцеров в Москве. Главой московских розенкрейцеров в первой половине 1920-х гг. был В.А. Шмаков [4], движение же тамплиеров связано с именем А.А. Карелина. А. Коллакиди в книге «Оккультные силы СССР» приводит следующие фрагменты писем и воспоминаний С.М. Эйзенштейна, также подтверждающие тот факт, что разговор идет о разных организациях: «Осенью того же 1920 года “рыцари” по долгу службы – за исключением долговязого и артистического, куда-то пропавших, – в Москве. Среди новых адептов – Михаил Чехов и Смышляев. В холодной гостиной, где я сплю на сун-

дуке <...> – беседы. Сейчас они приобретают скорее теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер. Валя Смышляев пытается внушением ускорять рост морковной рассады <...> Все бредят йогами... Помню беседы о “незримом лотосе”, невидимо расцветающем в груди посвященного. Помню благоговейную тишину и стеклянные, неподвижно устремленные к учителю очи верующих... Я то готов лопнуть от скуки, то разорваться от смеха. Наконец, меня объявляют “странствующим рыцарем” – выдают мне вольную, – и я стараюсь раскинуть маршруты моих странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блаватской...» [8]. Далее автор, характеризуя С. Эйзенштейна как рационального, замкнутого и собранного человека, описывает его деятельность свободной от всяческих уз, подчеркивает, что этим же путем пошел и В. Смышляев, пригласивший Эйзенштейна по рекомендации Аренского и Никитина работать в театре Пролеткульта, откуда через полтора года был изгнан не только Смышляев, но, как писал в одной из своих автобиографий Эйзенштейн, и «последние остатки школы Художественного театра». В известном пролеткультовском спектакле «Мексиканец» Смышляев, Эйзенштейн и Никитин работали вместе: «художник и постановщики при оформлении использовали оккультную символику. Треугольники, кубы, округлости, овалы, эллипсы, пирамиды и прочие элементы костюмов, обстановки и декораций, воспринимаемые большинством зрителей всего лишь как “дань формализму”, на самом деле выполняли в раскрытии замысла важные функции, понятные лишь посвященным» [8].

А. Никитин в своих воспоминаниях отмечает, что Л.А. Никитин с начала 1922 года и до конца 1920-х гг. постоянно вел курсы по истории изобразительного искусства и по оформлению сценического произведения. Однако в протоколах его допросов факт его лекторской работы в БГДС, где он был сценографом, не указан.

А. Никитин оправдывает отсутствие этого факта репертуаром студии: «Первым ее спектаклем стал “Царь Максимилиан” по А.М. Ремизову, показанный в ноябре 1924 года в Москве и поставленный в стиле средневековых мистерий с явными элементами рыцарской символики. Чрезвычайно интересно воспоминание С.М. Станюты <...> о том, как студийцы вживались в образ средневековых странствующих актеров, как отработывали жесты и движения, имевшие определенное символическое значение. Это невольно всплывало в памяти, когда я читал показания отца, пытавшегося именно “через театр” объяснить возникновение ритуальности “орденских сборищ”, отказываясь признать фактическое существование ордена и его мистическую направленность: «По вопросу о так называемом “Ордене Света” сообщаю, что такого Ордена я не организовывал и никогда рыцарем этого Ордена себя не называл. Однако представление об этом Ордене

у некоторых лиц, как о возможном явлении, могло возникнуть в связи со мной благодаря значительному моему интересу к Орденам средневековья в период 1924/25 года... Изучение средневекового искусства и литературы, посвященной средневековью, побуждало меня отнестись с особым интересом к идеям средневекового рыцарства и форм его внешнего проявления. Моя работа в театре способствовала моей восприимчивости к внешним проявлениям рыцарства, и мне казалось, что в условиях современной художественной деятельности может явиться плодотворным заимствование стилистических особенностей этого явления... Возникла мысль проделать лабораторно-экспериментальную работу по театральной реализации известных художественных образов, связанных с рыцарством, вплоть до воссоздания внешних форм ритуала посвящения и других торжественных церемоний по историческим материалам, имеющимся в литературе... Другими словами, мне казалось целесообразным применить уже испытанный на театре в системе Станиславского метод лабораторного вживания в художественный образ».

Следом за «Царем Максимилианом» (рис. 29) была поставлена феерия «Апраметная» по белорусской сказке в обработке народного учителя В. Шешелевича. Затем были «Сон в летнюю ночь» Шекспира с центральной сценой волшебного леса и сна Титании; «Вакханки» Еврипида; «Эрос и Психея» Ю. Жулавского – пьеса, повествующая о бесконечных перевоплощениях Души, ищущей Света, о поисках утраченной Аркадии. «В каждом из этих спектаклей, – продолжает А. Никитин, – можно было найти достаточно мистических аллюзий и символики для того, чтобы в те годы, когда в Москве велось следствие по делу тамплиеров, обрушить ураган партийной критики на “васильковскую мистику” Второго Белорусского государственного театра (ныне – Театр имени Я. Коласа в Витебске), в который к тому времени превратилась Студия. По счастью, в мистике этих спектаклей критики усматривали отнюдь не розенкрейцерство, а всего только “романтику национализма”, хотя и это не спасло некоторых его актеров и режиссеров от роковой 58-й статьи <...>. Умолчание в показаниях отца об одной из самых ярких страниц его жизни и творчества наводило на мысль, что занятия со студийцами не ограничивались только учебной программой, что они были значительно глубже и серьезнее, а сам театр в Витебске представлял собой одно из ответвлений ордена» [8].

В другом месте А. Никитин пишет: «Подтверждением <...> наблюдения об активизации деятельности тамплиеров, преодолевших замкнутость саморазвития именно в 1923 г., может служить история Белорусской государственной драматической студии в Москве (первого профессионального театрального вуза республики Белоруссия). Студия возникла осенью 1921 г. в Москве по просьбе правительства

Белоруссии и под общим руководством МХАТ, которое, в связи с отъездом основного ядра труппы во главе с К.С. Станиславским на гастроль за границу в 1922 г., перешло к Первой студии МХАТ, ставшей все в том же 1924 г. МХАТом 2-м. В этой смене руководства решающее значение имело то обстоятельство, что с самого начала, т.е. с осени 1922 г., и до закрытия Студии в 1926 г., ее бессменным художественным руководителем стал артист и режиссер Первой студии МХАТ В.С. Смышляев, бывший не просто тамплиером, но и обладателем одной из высоких степеней в Ордене. Факт этот, до самого последнего времени остававшийся неизвестным историкам театра (впрочем, вероятно, что он не известен им и сейчас), оказывается своего рода “ключом” к истории Студии и ее первых постановок, а равно и к достаточно сложным первым годам жизни витебского драматического театра <...>» [10].

С В.С. Смышляевым Л.А. Никитин сошелся в кругу М.А. Чехова весной 1918 г. Они все входили в состав концертного объединения «Сороконожка», просуществовавшего несколько месяцев, но успевшего выпустить свой журнал. Л.А. Никитин в это время был увлечен кубизмом и решал следующие задачи: работа единственной линией и работа полигональными плоскостями. Как театральным художником он начинал с «Мексиканца» в Пролеткульте в марте 1921 г. Кроме работы сценографом, он занимался еще и преподаванием на режиссерских курсах и в изобразительно-декорационных мастерских [12].

«Изучение средневекового искусства и литературы, посвященной Средневековью, – писал он в своих записках, – побуждали меня отнестись с особым интересом к идеям средневекового рыцарства и формам его внешнего проявления... Возникла мысль проделать лабораторно-экспериментальную работу по театральной реализации известных художественных образов, связанных с рыцарством, вплоть до воссоздания внешних форм ритуала посвящения и других торжественных церемоний по историческим материалам, имеющимся в литературе. Однако, делаясь своими мыслями на эти темы с рядом лиц, я выяснил большую сложность всего этого, что отчасти определялось необходимостью учета мистической мотивации ряда явлений, связанных с рыцарством. В частности, ритуалы посвящения требовали некоего мистического смысла и содержания, без чего они не могли быть оправданы психологически. Должна была быть создана атмосфера вчувствования в художественный образ. И вот тогда для достижения этой, совершенно конкретной цели возникла необходимость известной лабораторной работы над теми или иными материалами и темами, могущими способствовать подобного рода настроенности. Другими словами, здесь мне казалось целесообразным применить уже испы-

танный на театре в системе Станиславского метод лабораторного вживания в художественный образ...».

Возвращаясь к этой же теме позднее, он писал: «Наряду с этой основной работой наметилась также возможность идеологической проработки вообще проблем искусства под лозунгом “искусства большого стиля” в духе мистерий с привлечением соответствующей терминологии вроде “Храма Искусств”. Мистериальная основа такого искусства взята была именно потому, что вообще представляла собой форму синтетического искусства, из которой в дальнейшем развился театр и другие виды искусства. Все это в целом, однако, не ставило никаких политических целей и задач, и те организационные формы, в которые это выливалось, существовали постольку, поскольку какой-то минимум организованности должен был быть для осуществления этой работы...» [15].

1923–1924 гг. были для Л.А. Никитина весьма плодотворными на театральном поприще. Это и оформление спектаклей Первой оперной студии, и во 2-м МХАТе, и в 3-й Студии МХАТа. С 1924 года он связан с БГДС, которую за два года до того возглавил В.С. Смышляев. Их совместная работа в студии и со студийцами – это «поиски идеальной гармонии между человеком и его делом, между актером и сценическим воплощением образа, между сценой и зрителем, между личностью и Искусством <...>» [13]. Летом 1926 г. все руководители БГДС были уже в Витебске и готовились к первому сезону будущего театра. Городской театр реконструировался для нового коллектива. Строились новые декорации, делались новые костюмы, новая бутафория. Переделывали и саму сцену, т.к. имеющаяся не выдерживала веса конструкций Л.А. Никитина. Художник интересовался городом, любил его, сделал здесь множество эскизов. Он быстро увлекся народным белорусским искусством, ведь еще в Москве он участвовал в постановке «Вечера белорусского танца и песни». Всю осень постановщики провели в Витебске, доводя до выпуска только начатые в Студии спектакли.

Самым главным в деятельности «рыцарей» было изучение древних легенд и философии религий, а собрания служили средством раскрытия и самосовершенствования личности, подобно тому, как эвритмия Р. Штейнера «была использована в свое время М. Чеховым для самораскрытия творчества актера и наиболее полного вхождения его в сценический образ» [7]. Для чего был необходим этим людям мистический опыт? Принцип единства всего живого в мире через осознание чувства долга и ответственности за свои слова и поступки находился в основе понимания жизни. Рыцарская стойкость – эта формула поведения естественным образом вытекала из нравственных

убеждений. Напрямую с этими двумя позициями была связана и эстетическая концепция тамплиеров.

Как подчеркивает А. Соболевский, в «особенно пестрой и яркой театральной Москве середины двадцатых годов дипломные спектакли Белорусской драматической студии не остались незамеченными. Наоборот, их очень охотно посещали столичные театралы, выдающиеся мастера сцены. <...> Их в основном одобряли весьма авторитетные ценители театра» [17]. Исследователь сравнивает эстетику театра с высшей математикой. Е. Романович отмечает, что сценография первых спектаклей БДТ-2, созданных еще в БГДС, отличалась интересными конструкциями, красочными задниками и кулисами, и впечатление от них было очень сильным [18].

Поскольку Л.А. Никитин был хорошо знаком с историей искусства и театра, в частности, он понимал, что изначальная форма сцены – это круг. Поэтому на сцене-коробке он стремился воссоздать некое подобие, во всяком случае, древнегреческий вариант приподнятого над планшетом помоста-объема его увлекал, что очевидно по конструктивным построениям художника. Это соотносится и с помостами средневековых мистерий и более поздних площадных театров. Тип театра со сценой-ареной «был рожден самой игровой стихией и, следовательно, является исконным, наиболее соответствующим природе этого искусства» [24].

Витебский театр не мог быть реконструирован под объемное обозрение из зрительного зала. Но конструкция Л.А. Никитина давала иллюзию подобного обозрения, а режиссерская партитура с актерским исполнением добавляла впечатление целостного игрового пространства. В каждой своей точке пространство насыщено, нигде нет пустот, визуальный образ впечатляет плотностью материальности, которая состоит из фактурности самой конструкции, ее обозримости, ее динамичности и актерской телесности в пластических рисунках. Верх и низ, правые кулисы и левые, передний и задний планы представляли собой зоны не просто одинаковой визуальной насыщенности, но и одинаковой динамической активности. Общая визуальность пульсировала динамикой: действие не было сконцентрировано только на событийном ряде, оно существовало везде одновременно. Поскольку конструкции Л.А. Никитина не являются сплошь объемами, то в сценическом пространстве не возникает тяжелой массивности, которую пришлось бы кубистически членить (как, например, в сценографических разработках А. Экстер в театре у А. Таирова). Здесь они мощные, но и кружевно-прозрачные, позволяющие всем персонажам спектакля сразу находится на сцене и визуально гармонировать со сценографией. Фигуру актера не было нужды укрупнять, акцентируя на ней внимание зрителей. Из зала следовало видеть все одномоментно.

«Царь Максимилиан» А. Ремизова (премьера состоялась в Москве в 1924 г.) представлял собой сбор отдельных номеров-эпизодов, завершенных и заключенных в «корпускулы», сшитые общим старинным рыцарским сюжетом. Пьеса в данном случае выступала как основа для свободной актерской импровизации. Подобный метод требовал от актеров высокой степени сценического мастерства.

В центре спектакля находился образ Адольфа в исполнении Н. Мицкевича и Рыцаря-исполина в исполнении В. Роговенко, дуэтом (как всадники-тамплиеры) противостоящих царю Максимилиану, которого играл К. Санников. В белорусской прессе тех лет такое противостояние трактовалось как революционное действие и гибель за социальные ценности. А между тем – и это подчеркивает исследователь В. Мальцев – «в эпоху непримиримых классовых битв В.С. Смышляев находил лирико-героическую тему, которую накладывал на образы мирового репертуара. Он редко брал для постановки пьесы из современной жизни: ему всегда был нужен эстетико-временной зазор, который отделяет сиюминутно-подвижное от далекой, отстоящей в сознании людей истории» [19]. В поисках «экзистенциальных моделей» (по определению В. Мальцева) отношений между героями В. Смышляев искал решения на путях мистериальных представлений. Этот способ сценического воплощения был естественным и многократно опробованным в спектаклях МХАТ-2. Но если премьер этого театра М. Чехов решал подобные задачи в трагическом изложении конфликта героя со средой, то режиссура В. Смышляева отражала испытания героя в многомерных зеркалах площадного балагана.

Сценографическое решение представляло собой структуру арахны. В этом смысле образ царя Максимилиана срастался с образом среды. Царский трон и часть (середина) сценического планшета – тело паука – соединяли в себе место для жертвоприношения. Лапы паука выгибались лестницами наподобие неких кубистических конструкций, на которых располагалась вся массовка в разноцветных и ярких балаганных костюмах. При этом был использован танцевальный принцип в создании структуры зрелища, т.е. масса ведет основную тему-«мелодию», затем исторгает из себя солистов, которые исполняют в этом круге свой номер-эпизод, чтобы по его окончании снова поглотить их в своей всеобщности мотива.

Таким образом, тематически весь спектакль объединен сюжетом, а структурно – законом массового танца, жестко ограниченного общим временем постановки и ритмами всплесков-выходов. Визуальный образ поверх этого создает стихию мистерии, углубляя и расширяя смысл сценического высказывания, выводя его на уровень повествования об испытаниях героя и обряда его инициации.

Визуальная структура паука – это, прежде всего, четко геометризованная организация сценического пространства, охватывающая его целиком по планшету и по вертикали зеркала сцены. Вместе с тем она дает объем внутри объема, вмещается в любые параметры площадки и может существовать отдельно от театрального здания. Внутри же традиционной сцены такая организация лишает зрелище перспективного восприятия, «уничтожая» тем самым раму портала и как бы помещая зрителя внутрь события. И – самое главное – сценограф достигает мистериального состояния в подобном объединении актеров и зрителей как участников единого ритуала.

Между прочим, уже в то время нашлись критики, глубоко понявшие именно этот смысл происходящего на сцене: «Царь, попы, гробокопатели, Аники-воины – все это сама История. <...> Сама сцена смерти Адольфа подавалась не как драма, требующая сочувствия, а как “закон истории”. Тут затрагиваются не наши “нервы”, а наши глубокие чувства перед этой правдой, не пережитой еще человечеством» [20].

Исследователь В. Мальцев утверждает, что «Царь Максимилиан» стал «манифестом студии, определив все ее последующее развитие» [21], продолжением и развитием стал спектакль «Апраметная» («Преисподняя» В.А. Шешелевича по поэме «Уничтоженная тьма») (1925). Этим спектаклем открывался второй сезон в Витебске в 1927 г. Паутина из «Царя Максимилиана» предстала здесь веером, сверху спускались металлические тросы, по которым поднимались и опускались актеры в разорванных трико и с масками. Принцип данной конструкции состоял в том, чтобы разрушить не просто любую перспективу, но и всякие законы притяжения, уничтожая понятия «верх–низ», «справа–слева» и пр. Красная световая партитура создавала фантасмагорию внутри небольшого пространства. С хореографом Л.Т. Лаццилиным постановщики работали еще над «Вечером...», его пластическое решение пронизало всю структуру спектакля, и весь смысл противостояния был выражен через столкновение музыкальных тем (композитор А.Т. Гречанинов) и выверен математически.

Заключенная в такую атмосферу Прекрасная Дама и ее братья, превращенные в рабов, требовали рыцарского подвига освобождения. Так же, как и Рыцарь в «Царе Максимилиане», Рыцарь из «Апраметной» являлся в доспехах со щитом, на котором изображение превратилось в василек.

Художественная ткань и среда постановки поддавалась строгой регламентации ритуального поведения. Но в случае с «Апраметной» эта глубокая идея коллективного бессознательного оказалась слишком политически и идеологически опасной, т.к. чересчур близко соприкасалась с чаяниями и современностью Беларуси конца 1920-х гг. Спек-



такль был снят с репертуара и остался в театральной памяти с ярлыком яркой контрреволюционности.

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира стал продолжением найденной манеры танца-игры, хорового ключа спектакля, манипуляций с образом и в образе. Сама трехслойная структура пьесы позволяла усугубить все эти находки и усложнить ее визуальный облик. Более того, драматургический материал давал возможность проиллюстрировать лекции Л.А. Никитина в Студии, т.е. путешествие по нескольким эпохам. Визуально происходящее необходимо было замкнуть в единое сценическое пространство, а значит, выбрать некий наиболее значимый из трех образов. Сценограф выбрал образ фантастического леса, отдав предпочтение серо-голубоватым дымчатым тонам марли, обтягивающей геометрические объемы кубов, плоскости свисающих вертикально полос, горизонтали подобранной в виде маркизы серой падуге. Призрачность туманно-серого цвета решала две задачи: во-первых, мистической недостижимости, ирреальности и таинственности, а, во-вторых, аналога серых «ширм», служивших фоном для световой партитуры, которая на протяжении спектакля расцветивала лес яркими динамическими эффектами.

События сюжета из второго слоя пьесы происходят в стилизованной античности, визуальный символ которой помещен внутрь серого пространства леса с помощью изображения дворца с портиком, колоннами и ступенями на фоне черного задника сцены. «Черный кабинет» позволял создавать игровые мизансцены, т.к. черные предметы (например, качели) были незаметными, а иллюзия полета потрясала зрителей. Спектакль также был рассчитан по математической структуре музыкальной партитуры в каждом движении и в каждой интонации актеров. «Сон в летнюю ночь», как никакая иная пьеса мирового театра, открыта сценической игре. Являясь торжеством театрального творчества, она дает постановщикам простор для фейерверка визуальных и структурных решений, а актерам – для блеска импровизационных возможностей. Профессионализм и фантазия проверяются уровнем успеха спектакля по этой пьесе. В витебской постановке приоритеты отдавались визуальной стороне, как всегда у БГДС, воспитанной в традиции МХАТ-2. В такой ситуации сценография как организация объема сценического пространства решала сразу несколько задач: создания визуального художественного образа, создания действенной конструкции для работы актера и создания визуально-ритмической структуры, на которую «нанализывается» актер со своей собственной ритмо-темповой пластической партитурой. В этом смысле главным в произведении как эстетической модели – а спектакль рассматривается именно с такой позиции – является кристалл в чистом виде (поэтико-музыкально-ритмико-пластическое явление). Тогда естественным

становится акцент на пластике – в самом широком контексте – как формообразовании спектакля. Все остальные аспекты театрального произведения – сюжет, событийный ряд, текст, взаимодействие персонажей и пр. – делаются производными от главной партитуры, т.е. от пластических ходов. Это соотносилось не только с концепциями художественных поисков 1920-х гг., но и с эстетическими идеями неопампиеров, адекватными духовному возрастанию личности.

Именно таково содержание «Эроса и Психеи» по пьесе Ю. Жулавского. Женская и мужская ипостаси путешествуют по разным эпохам и проявляются в разных обликах. При этом они выявляют и свою внутреннюю сущность в возникающих препятствиях. Торжество слияния взаимоисключающих и взаимодополняющих начал, возникающее в спектакле, также соответствует нравственному послыу «Ордена Света».

Площадка-подиум шестиугольной формы (шесть как символ связи пространства и времени) с лестницами была приподнята над планшетом, а над ней располагались поочередно детали каждой из эпох. Фрагменты разных миров возникали как осколки, как куски зеркал, отражающие реально существовавшие прошлые культуры. И это укладывалось в концепцию членов Ордена через соотнесенность с Идеями Платона как первоначалом мира.

С помощью световой партитуры сценический объем приобретал разные очертания, формы и цветовые оттенки.

Прозрачный голубой цвет-свет стал основным в визуальном решении постановки. Ему противостоял красно-вишневый. Сверкающее золото возникало как символ идеального целостного мира.

Постановку «Вакханок» Эврипида (1927), спектакль элитарный и утонченный, театр сопровождал программкой-толкованием с пояснениями для широкой публики. Синтетическое зрелище, к которому устремлялся в своей театральной эволюции В.С. Смышляев, отвечало воплощению высокой трагедии в античном духе. В центре произведения, как всегда, находился вневременной герой, противостоящий веянию времени. Сценография художника Б.А. Матрунина представляла собой архитектурно-конструктивистскую установку с элементами античного декора.

Как подчеркивает В. Мальцев, в спектаклях театра «актер рассматривался не только как одно из выразительных средств зрелища, но был центральной, замыкающей фигурой, в которой этот синтез осуществлялся в конкретных формах» [22]. С одной стороны, с таким утверждением можно согласиться, если мы опираемся на концепцию тампиеров с мощной духовной составляющей возрастающего в нравственном смысле человека. С другой стороны, самым главным в зрелищах БГДС является целостная космически замкнутая на себе эсте-

тическая структура, и в этой структуре актер только вписан в общую композицию как элемент.

В любом случае необходимо согласиться с исследователем в том, что система сценического мышления БДТ-2 отталкивалась от бытового театра и представляла собой принципиально новое художественное течение [23].

После окончания первого сезона Л.А. Никитин уехал из Витебска. В 1927–1928 гг. он отходит от театра. Но совсем избежать сценографии ему не удалось. В 1930-м г. он был репрессирован и направлен на работу в лагерный театр УСЛОНа, а затем – Свирьстроя. В 1934 г. он был освобожден и поселился за 101-й км. В.С. Смышляев, возглавлявший в это время Московский драматический театр, помог товарищу и коллеге, но сотрудничество продолжалось недолго, в 1936 г. театр был закрыт, а В.С. Смышляев умер от инфаркта.

Художник Л.А. Никитин появится в Витебске в 1937 г. (рис. 35), оформит спектакли П. Молчанова «Дубровский» по А. Пушкину и «Банкир» А. Корнейчука в постановке В. Дарвишева.

В день начала войны Л.А. Никитин был снова арестован, а через полтора года умер (в октябре 1942 г.) от цинги и пеллагры в лагерном лазарете г. Канска. ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ по делу № 103514 гласило: «НИКИТИН Леонид Александрович, 1896 г. рождения, сын домовладельца – судебного чиновника, уроженец г. Рязани, театральный художник, образование высшее, беспартийный, по убеждениям анархо-мистик, бывший офицер. Активно стремился проводить линию анархо-мистицизма по линии искусства. Руководил несколькими анархо-мистическими кружками “Ордена Света” и “Храма Искусств”. Рассказывал легенды, производил посвящения, устраивал вечеринки и т.д. “Рыцарь” старших степеней. Изобличен показаниями Гиршфельда, Шишко, Поля, Евстратовой и других. (Сознался частично.)» [16], «<...> на жизнь смотрел светло и спокойно, движимый интересом ко всему сущему. И все же, пытаюсь понять формы и движение материи в ее отображении, он полагал, что сущность человека определяет не составляющая его плоть, а дух, пусть даже всего только более высокоорганизованная и трансформированная материя <...>» [14].

Дольше всех продержался в репертуаре БДТ-2 «Царь Максимилиан» (до 1930 г.).

Важно отметить, что во всех смыслах Л.А. Никитин не приспособивал художественное пространство к конкретному архитектурно-сценическому пространству витебской сцены, а, наоборот, имеющееся и реконструированное реальное пространство данного театра подчинял своей идее и своей конструкции. Принципиальным является и то, что художественная выразительность его сценографического создания целиком совпадала с функциональным его назначением и с энергетиче-

ческим полем произведения. Следует подчеркнуть, что в пространственно-пластическом решении постановок БДТ-2 сценография является равноправным и равнозначным элементом всей художественной структуры спектакля. Данный элемент не заключал в себе ведущей роли, как у авангардистов, он был симметричным всем остальным элементам общего целого. В этом состояла одна из главных характеристик модернистского театра, формировавшего свои основные позиции в первой четверти XX века. Имеется в виду не только выдвижение сценографии из функции фона, но и включение ее в симметричное сценическое творение.

Театр начинал ориентироваться на другие эстетические ценности. Режиссеры здесь надолго не задерживались, поэтому основная художественная линия так и не вырисовалась. Впрочем, она колебалась в не меньшей степени и в зависимости от идеологических установок. Коллектив направлялся на пути классического театрального искусства, где сценография становилась либо фоном для действия, либо только одним из выразительных средств в создании сценического произведения. В любом случае, она становилась декорацией, и ее задачей была визуализация *места* действия.

#### Примечания

1. Мальцаў, У. «Шмат беларусы нарабілі глупства...»: Валянцін Смышляеў і Беларуская драматычная студыя // У. Мальцаў / Мастацтва. – 1992. – № 8.
2. Нефёд, В. Белорусский театр им. Я. Коласа / В. Нефёд. – Минск, 1976. – С. 18.
3. ГАВО. – Фонд 177. – Оп. 1. – Д. 75. – Л. 25.
4. Никитин, А. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России / А. Никитин. – М., 2000. – С. 20–21.
5. Там же. – С. 38.
6. Брачев, В. Масоны в России: от Петра до наших дней. – СПб.: Стотма, 2000. – С. 31.
7. Никитин, А. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России / А. Никитин. – М., 2000. – С. 41.
8. Колпакиди, А. Оккультные силы СССР / А. Колпакиди. – СПб., 1998. – С. 67.
9. Никитин, А. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России / А. Никитин. – М., 2000. – С. 52.
10. Там же. – С. 64.
11. Там же. – С. 92.
12. Никитин, А. Леонид Александрович Никитин (1896–1942) / А. Никитин. – С. 251.
13. Там же. – С. 254.

14. Никитин, А. Леонид Александрович Никитин (1896–1942) / А. Никитин. – С. 258.
15. Никитин, А. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России / А. Никитин. – М., 2000. – С. 99.
16. Там же. – С. 165.
17. Соболевский, А. Пути-дороги. Белорусский театр имени Якуба Коласа / А. Соболевский // Тэатральны Мінск. – 1976. – № 2. – С. 3.
18. Рамановіч, Я. На пачатку творчага шляху / Я. Рамановіч // Тэатральны Мінск. – 1976. – № 2. – С. 22.
19. Мальцев, 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. Мальцев. – Минск, 1993. – С. 32.
20. Грамыка, М. Тэатр заўтрашняга дня / М. Грамыка // Савецкая Беларусь. – 1924. – 25 чэрвеня.
21. Мальцев, 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. Мальцев. – Минск, 1993. – С. 34.
22. Мальцев, 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. Мальцев. – Минск, 1993. – С. 60.
23. Там же. – С. 71.
24. Френкель, М.А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии / М.А. Френкель. – М., 1987. – С. 14.

## РАЗДЕЛ II

### ВРЕМЯ В СЦЕНОГРАФИИ

---

#### ГЛАВА 1. ПОИСКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

##### 2.1.1. Сценографические решения 1930-х гг.

... вполне адекватно выявлены нами при описании спектаклей по пьесам Якуба Коласа. Премьера спектакля «Вайна вайне» состоялась 11 января 1937 г. в постановке В. Дарвишева и сценографии А. Босулаева и В. Филиппова. Спектакль, выстроенный в линейной последовательности раскрытия сюжетной линии драматургического материала, представляет собой ярко выраженный классический хронотоп, т.к. основной акцент в сценическом произведении сделан на эмоционально-смысловых параметрах. В данной постановке нет изменений в самой структуре спектакля: его хронотоп 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. 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: «... 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 напаўразваленымі хатамі. Гразь, галеча. Раптам цішыню вясковай вуліцы парушаюць трывожныя гукі званоў. Збягаюцца ўстрывожаныя сяляне» [1]. Такая декорация обрамляла спектакль, являлась его начальной и финальной сценой. Документальность начала создавалась за счет массовых сцен. Второй акт проходил без массовки, только в определенных точках действия и на дуэтах или трио. Третий акт – это действие в окопах. Четвертый – снова массовки, как в первом. При таких постановочных задачах декорация представляет собой место происходящих событий.

6 ноября того же, 1937 г. В. Дарвишев с художником А. Босулаевым подготовили премьеру спектакля «У пушчах Палесся». Спектакль естественно продолжал тему народа, так удачно отображенную

в предыдущем спектакле по пьесе Якуба Коласа. «П'еса “У пушчах Палесся” апавядае аб прыходзе на беларускае Палессе польскіх акупантаў, аб сацыяльных супярэчнасцях, што ўзнікаюць у сувязі з гэтым у вёсцы, аб сумеснай барацьбе партызан і Чырвонай Арміі супраць акупантаў. Сюжэтай асновай п'есы з'яўляецца гісторыя дзеда Талаша, які стаў партызанам, стварыў атрад і вёў актыўную барацьбу з ворагам. П'еса вызначаецца народнай мудрасцю, жывымі, яркімі вобразамі персанажаў, каларытнай мовай» [2].

Панорамныя декорации воспроизвели 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» [3].

В «Кратком очерке о Белорусском государственном драматическом театре имени Якуба Коласа» И. Дорский пишет: «Почти все основные эпизоды пьесы разворачиваются на фоне полесского пейзажа, который очень удачно создал скупыми средствами художник Босулаев. Мощные столетние дубы, стройные сосны полесских лесов подчеркнули героизм людей, которые воевали в этих лесах за счастье народа. Пьеса Коласа содействовала дальнейшему творческому росту театра. Спектакль свидетельствовал о том, что театр сделал все выводы из последних указаний партии по вопросам искусства, что реализм и народность стали основой творческого метода театра» [4]. Подобное замечание вполне согласуется с высказанной мыслью об эстетических ориентациях во всей сценографии данного периода.

Спектакль «Несцерка» 1941-го года не выделяется принципом построения декорации на фоне общих тенденций времени, однако в его оформлении есть существенные особенности.

### Примечания

1. Пятровіч, С. Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Пятровіч. – Мінск, 1975. – С. 42.
2. Няфёд, У. Гісторыя беларускага тэатра / У. Няфёд. – Мінск, 1982. – С. 270.
3. Герасімовіч, Э. Другі Беларускі дзяржаўны тэатр / Э. Герасімовіч // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / рэдкал.: У. Няфёд [і інш.]. – Мінск, 1985. – Т. 2: Тэатр савецкай эпохі. 1917–1945 гг. – С. 343.
4. ГАВО. – Фонд 8. – Оп. 2. – Д. 1. – Л. 19–21.

### 2.1.2. Спектакль «Несцерка»

... Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа претерпел несколько восстановлений и частичных реконструкций на протяжении 70 лет своего сценического существования. Немногие театры имеют в репертуаре такой долговечный спектакль, как «Несцерка» у колосовцев. Премьера произведения состоялась в БДТ-2 18 мая 1941 года. Режиссером-постановщиком был заслуженный деятель искусств БССР Н. Лойтер, ученик Вс. Мейерхольда, художником-постановщиком – Л. Кроль, композитором спектакля – заслуженный деятель искусств БССР И. Любан.

В спектакле «Несцерка» пространство действия – это ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская площадь. Это – открытое пространство (рис. 9–10). Не микромир жилья, а микромир человеческих отношений и связей в соотносительности с координатами большого мира.

В «Несцерке» все места действия слиты 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. Во-первых, он соотносится с визуализацией пространственно-временных координат видимого мира. Пригорок является аналогией первохолма, места встречи, места главных действий, места соединения низа и верха мира, аналогией перекрестка, аналогией центра мира. Пригорок-бугор – главный визуальный показатель спектакля «Несцерка».

Во-вторых, он соотносится с собственно сценической визуальностью. В 40-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 первом эпизоде спектакля ярмарка происходит, как и в истории ярмарок, на высоком месте. Ярмарка представляла собой празднично обставленный рынок, который даже название свое получал в зависимости от праздника. Судя по тому, что на сцене появляются гости в шляхетской одежде, рынок в «Несцерке» – один из крупных, региональных. Здесь появляется и бродяга Несцерка в поисках работы или приключений.

В эпизоде, действие которого происходит на панском дворе, пригорок является обозначением социального статуса пана Барановского как более высокого в сравнении с остальными. 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 метафизическом смысле пригорок можно трактовать как место схождения постоянного 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 подобному пространству, он делает его более подвижным, однако само пространство никогда не теряет своих постоянных координат, т.к. 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 мир «Несцерки» из бесконечного открытого во все стороны мира. Арки-кулисы делают открытый сюжет дискретным, выделенным, возможным для обозрения извне. В современной капитальной реконструкции существует три арочных проема по кулисам, четвертая арка, порталная, главная, оснащена самой богатой объемной резьбой (создана в бутафорском цеху Коласовского театра).

Итак, мест действия в спектакле – четыре. Все они являются открытыми, густо «населенными»; каждое из них выполняет функции центра земли, места встреч, пересечения событийных рядов спектакля; каждое соотносится со всеми другими тремя; каждое из них является местом интриги, а значит, насыщено драматизмом; каждое имеет центрическую композицию в расположении деталей реквизита, дизайна, расположения действующих лиц; каждое имеет симметрическую композицию, центром которой является фигура (столб на ярмарке, Бахус в панском дворе, стол в эпизодах диспута и суда, дежа в сцене свадьбы). Движение действующих лиц осуществляется: 1) по кругу: вокруг пригорка-бугорка располагаются полукругом крытые резными крышами лавки; движение участников свадебного обряда

идет по этому же кругу (по солнцу); 2) по прямой линии авансцены из правой кулисы в левую: здесь происходят проходки действующих лиц, когда опущен суперзанавес; сходятся и расходятся Несцерка и шляхтюки; Несцерка и пан Барановский; 3) по откосам пригорка-бугорка.

Арки подчеркивают ритм пространства спектакля. Ритм и рифму пространства поддерживает повторение орнаментов, определенных элементов в дизайне, в одежде, в линиях движения действующих лиц.

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

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

Необходимо отметить, что ромб – это поставленный на один угол квадрат (одна из главных архетипических фигур). Квадрат является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строгое ограничение и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая архетип божественного младенца. В нашем случае ромб как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию. Обычно квадрату соответствует красный цвет: тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата. Однако на суперзанавесе существует и ромб с белой точкой внутри. В таком сочетании белое пространство является выражением Вселенной, 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».

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

На задниках спектакля «Несцерка» используется четыре сюжета – «Опушка», «Панский двор», «Лесная река», «Цветущая яблоня».

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – сине-зеленая гамма. Необходимо отметить, что синий и зеленый цвета наравне с красным, белым и черным используются только в рушниках Поозерья. Зеленый – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зеленый занимает особое, уникальное место в спектре солнечного света: он находится как раз посередине между 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. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что о зеленом. Желтый, так же, как и красный, сопровождает все живое. Это – мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет. Желтым бывает и пламя, и земля. Однако не зря этот цвет введен в сюжет «Панский двор», так как самое ценное людьми вещество – золото – также окрашено желтым. Но 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»: 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.

Определим состояние всех визуальных 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.

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.

Подводя итог следует отметить, что все эпизоды спектакля объединяет единство композиционного построения. Это не только константные детали (бугорок, арки и пр.), но, прежде всего, пространственные координаты и ориентация сценографического решения. Каждый эпизод имеет сугубо симметричную структуру в объеме: левая и правая стороны сцены зеркально отражают друг друга; кроме того, при движении актеров, когда общий пластический ритм заворачивается вокруг центра, обнаруживается адекватность задней и передней частей площадки. Вместе с тем, расположение деталей декорации в задней и передней частях ориентировано на фронтальное восприятие из зала. Сценография каждого эпизода абсолютно статична, ее элементы, всегда выполненные в реальном масштабе, выполняют роль фона и одновременно среды для действия. При этом в общем визуальном облике постановки отсутствует метафизика, поэтико-космическая символика: бутафорские предметы и обстановка тактильно осязаемы и не несут отсвета некоей иной реальности. Обрядовые элементы всей этой целостности при рождении спектакля только добавляли этнографичности, однако с течением времени проявилась их глубинная архетипическая сущность.

За 70 лет жизни «Несцеркі» на сцене через спектакль прошло несколько поколений актеров, которые в целостность режиссерской задачи вносили в образы собственную индивидуальность. Но восприятие театрального произведения всегда сохраняло однозначность бла-

годаря его визуальному облику. Уникальность столь длительной сценической жизни в жесткой и неизменной пространственно-пластической структуре объясняется плотным, без малейшего зазора, наложением трех пластов (визуализация реального места действия + национально-этнографический колорит + архетипические элементы), удачно найденным постановщиками произведения.

### **2.1.3. Сценография Евгения Николаева**

В 1944 г. главным художником театра становится Евгений Дмитриевич Николаев (1913–1978) (рис. 37), работавший здесь с 1933 г. Родившийся в Минске, он учился в Витебском художественном техникуме, и последующая его жизнь была связана с этим городом. Он пришел в театр как помощник главного тогда художника театра А. Босулаева, учился не только мастерству постановщика, но и постигал секреты инженерии и конструкции, приобретал архитектурные навыки и швейное искусство. Первый самостоятельный спектакль Е. Николаев оформил в 1936 г. Это была совместная с Т. Сергейчиком работа по пьесе Штока и Смоляна «Адважны трус», где, по впечатлениям И. Вашкевича, «оформление спектакля было очень лаконичным и легким, конкретно выражало его идею и отличалось красочной яркостью костюмов действующих лиц» [6].

До конца 1940-х гг. Е.Д. Николаев успешно работал с русской и мировой классикой, в 1950-е гг. – с белорусскими произведениями. В 1967 г. Е. Николаеву было присвоено звание Народного художника Беларуси.

Характерными для его творческого почерка были панорамность, пафосность, зрелищность и живописность. Он находил сценическое соотношение своей пейзажной перспективы, столь чтимой в то время на театре, с подчеркнутой режиссерской театральностью мизансцен. Это давало стойкий выразительный эффект. Квинтэссенцией подобного подхода стала сценография в спектакле «Навальніца будзе!» с режиссером Г. Щербаковым (рис. 8).

В воспоминаниях о спектакле 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, утверждая подчеркнутую театральность и условность постановочного приема. Так, огромный, во всю арьерсцену живописный задник с огромными фигурами крестьян с косами, вилами, дубинами, словно надвигающимися на зрительный зал, взаимодействовал с реальными персонажами 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» [1].

Сам Г. Щербаков помечал: массовые сцены давали широкий размах действия. Музыкальная интродукция. Занавес. Огромный задник, освещенный подсветкой, смотрится тревожно + динамизм музыки, постепенно вышли 50 человек = скульптуры. Аксён 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 [2].

Созданная режиссером в сотворчестве со 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 такой же, как на картинах, 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, преодолевая план передний. Более того, он вбирал в себя, в свое изображение и живые фигуры с планшета. Возникал эффект оживающего задника-панно, когда с первого взгляда нельзя было разобрать, где нарисованное, а где реальное. Движущаяся картина позволяла воспринимать Пролог как ораторию, тем более, что начинал звучать хор.

Пространство спектакля соткано из нескольких топосов. Выстроенные в реалистической традиции места действия (их несколько, они разные по визуальности, поданы клипово). Выпадающий из этого топоса Лобанович, выходящий к зрителю и превращающийся в рассказчика (сугубо монологическое пространство и вместе с тем пограничье рампы между сценой и залом). А топос Пролога и эпилога – это метафорическое пространство. Самое главное – спектакль стал первой попыткой Коласовского театра вырваться в сценическое метафорическое мышление, осознать возможности яркой сценической формы и силу театрального обобщения. И все это касалось не сюжета как такового, а свойств структуры сценического произведения. Безусловно, каждый из всех трех топосов не был примером подхода, выходящего за рамки традиционного театра. Вместе они создавали тот самый эффект, который позволил говорить об этом спектакле, как серьезно отличном от имеющихся в тогдашнем репертуаре театра.

В «Іркуцкай гісторыі» с режиссером Г. Щербаковым (1960 г.) впервые в послевоенном театре использовались приемы сценической условности с хором, который был ведущим в постановке и участвовал в действии наравне с персонажами, с отказом от бытового излишества и подробностей. М. Федорович особо отмечал визуальный облик спектакля: «На сцене еще по-настоящему необжитые легкие домики строителей, наверное, еще пахнущие извешткой и смолистымй досками. Легкая конструктивная декорация, создающая общий фон огромной стройки, переносит в непривычные обстоятельства <...>. Зритель видит бетонные плечи мощной плотины, над которой высоко в небо поднята стрела гиганта-экскаватора. Дальше за легкими переплетениями высоковольтных передач мерцают огни нового социалистического города. И небо сибирское: красное – на заходе солнца, темно синее, усеянное ясными звездами – ночью» [9]. Другой критик также был впечатлен оформлением постановки: «Уже зрительный образ спектакля говорит о поэтическом обобщении. Художники Е. Николаев и А. Тарасов не строили домов, “взаправдашних” комнат с потолками и стеклами. Высокое, просторное небо, прочерченное по диагонали четкой линией подвесной канатной дороги, синешщая даль реки, за которой мерцают электрические огни... Действие разворачивается на большой площадке, в геометрической стройности которой есть что-то современное, и бытовая характеристика места создается при помощи нескольких деталей, меняющихся по мере надобности почти на глазах у зрителей. Такое оформление условно, но оно помогает воссоздать атмосферу стройки и подчеркнуть масштабность и значимость происходящих событий» [10].

В «Крыніцах» с режиссером Г. Щербаковым (1961 г.) на заднике появлялась огромная книга с надписью «Іван Шамякін. “Крыніцы”. Раман», страницы которой переворачивались в соответствии с эпизодами спектакля. Г. Колас отмечал: «На круге сцены мы видим обложку книги, как она издана в издательстве: те же шрифты, тот же рисунок Л. Прагина с деревней, двигающейся к нам сдержанным течением ранней весенней оттепели. На первом плане – графический абрис криницы. Деревня освобождается от зимнего снежного покрова. Много проталин. А криница, видимо, и зимой жила <...>. Каждая картина – это страница романа. Переворачивается страница, и действие переносится из кабинета райкома на перекресток дорог, потом на школьный двор, в квартиру колхозника и т.д. <...> при помощи сценического круга» [11].

В спектакле «Праўда і крыўда» с режиссером А. Падобедом 1965 г. сценография обладала качествами поэтичности с использованием символики, обобщений, цветовых соотношений (фиолетовое небо, зеленые поля на заднике, красный флаг в руках центрального пер-

сонажа, белая и красная птицы, белый и красный костюмы основных персонажей, белые березы), с использованием кинопроекций для укрупнения детали.

В 1967 г. в театре поставили знаменитое «Шостае ліпеня» (рис. 38), спектакль, за который режиссер С. Казимировский, художник Е. Николаев и актер Ф. Шмаков (в роли Ленина) получили Государственную премию БССР. Стремительность шатровского драматургического текста, ритм разворачивающейся драматической ситуации и напряженность действия воплотились в визуальном облике набегающих, наслаивающихся друг на друга газетных страниц и жесткого обозначения тревожной даты на них – «шостае ліпеня 1918 г.». Позже С. Казимировский писал: «<...> впервые встретились с такой формой драматургии, как документальная драма. <...> Одинокая колонна, вынесенная на авансцену и заклеенная декретами 1917–1918 гг., передвижной занавес, смонтированный из фрагментов июльских газет и листовок, и красное полотнище, перерезающее по диагонали затемненную сцену, и знакомые каждому детали кабинета Ленина, силуэт Кремлевской стены – фрагменты, создающие эффект происходящих событий» [5].

Журналисты В. Рощин и Л. Цвика отмечали сразу после премьеры спектакля: «На колоннах здания театра колышется красный плакат, оповещающий о V Всероссийском съезде Советов. Эта немаловажная деталь, смело вынесенная на улицу, как бы раздвигает рамки спектакля. Лозунг в фойе, обращенный к делегатам съезда, суперзанавес, на котором нарисованы газеты, декреты Советской власти <...>» [7]. Критики того времени (например, Т. Бушко) усмотрели в подобном оформлении сильное влияние Таганки, однако подметили особенности витебского спектакля: «Занавес – непривычный. Он словно склеен из тогдашних газет. На нем мы видим и обложки брошюр и книг В.И. Ленина, вышедших из печати в то время: “Борьба за хлеб”, “Как обманули народ социалисты-революционеры и что дало народу правительство большевиков” и других» [8]. К этому стоит добавить, что финальные сцены постановки были оформлены совсем по-другому и в иной атмосфере. Это были виды Подмосковья, где среди березовой рощи Ленин приходил в себя после невероятного напряжения и стресса, пережитого им только что в связи с эсеровским мятежом. Резкий слом настроения и состояния производил не менее сильное впечатление на зрителей. Более того, несколько замедленный темп усиливался благодаря бегущим на суперзанавесе титрам.

В 1969 г. Б. Эрин поставил на сцене Коласовского театра «Власть тьмы» Л. Толстого. «На авансцене выстроились в ряд газовые лампы, в центре красуется известная по многочисленным гравюрам и фотографиям суфлерская будка. Это – атрибуты сценической площадки балаганного театра, намек на “театр в театре”. В полном единстве



с режиссерским раскрытием драмы и ее сценическое оформление, созданное художником Е.Д. Николаевым. Он очень удачно соединяет лаконизм образного языка сцены с подробнейшим, этнографически точным, до самых маленьких деталей показом крестьянского быта. Одна очень яркая, точная деталь создает полнокровный образ спектакля – большая деревянная арка, архитектурная необходимость стародавней русской деревни. Эта арка исполняет в спектакле сразу несколько функций: она – и портал того “балагана”, на сцене которого разыгрывается пьеса, и потолок дома, крыша хлева, и непосредственно деревенские ворота, из которых уводят Никиту в острог» [3].

В 1970-х гг. Е. Николаев работает с С. Казимировским над пьесой А. Островского «Пучина». М. Рогачевский писал: «Режиссер С. Казимировский и художник Е. Николаев, отказавшись от узкобытового подхода к пьесе, создают сценический образ гнетущего, но непрочного мира власти денег и предрассудков. Густым лесом сияющие церковные купола, основания которых растворены в темноте, окрашивают атмосферу спектакля. Возникает емкий символ зыбкой нестойкой силы, способной искалечить многие жизни и не способной одолеть движение времени. Другой зрительный мотив – бесхитростная детская игрушка, сказочная жар-птица из папье-маше, наивный знак недостижимого счастья и призрачной веры в будущее, проходящая с Кисельниковым через все его беды». Задачей художника было «распахнуть сценическое пространство и <...> открыто столкнуть патриархальную купеческую косность и вольный студенческий дух». А в финальном эпизоде «задрожали всеильные купола, померкло, погасло слепящее золотое великолепие. Остался человек с занесенной над головой корявой палкой» [12].

И художник Е. Николаев устремлялся к созданию не фона, а образной системы спектакля. Макетирование было его излюбленным делом: он выполнял в уменьшенном масштабе деревья и мебель, он бережно хранил всевозможные ветки, кусочки картонок и сучков, он выписывал и покупал множество журналов мод. Его мастерская в театре была заполнена подручным материалом для макетов и эскизов. «Коньком» Е. Николаева был скрупулезный подход к облику времени, эпохи, с которой он работал в том или ином спектакле. Он интересовался сценическим объемом: соотношением плоскости холста живописного задника с фактурностью «живых» предметов на планшете сцены.

Как отмечал критик Г. Волчок, «в своей работе художник использовал традиционные формы павильонного или пейзажного, объемно-живописного оформления. Чрезвычайно эффектно он умеет создать на сцене иллюзорно-пространственную картину, объединив объемно-фактурные предметы с живописью. В этом его искусство очень

похоже на мастерство художников-панорамистов. А живопись его почти никогда не бывает нейтральной» [4].

Разные сценические площадки оформлял Е. Николаев в Витебске. До войны в здании на пл. Ленина, сразу после войны – в здании Клуба металлистов, с конца 1950-х – в новом здании на пл. Ленина, с 1964 г. – в современном здании Коласовского театра. Большое внимание на каждой из этих сцен он уделял оформлению порталов как рамы спектаклей и соответственно стилевому единству всего визуального облика постановки. Безусловно, изменения в сценографическом искусстве второй половины 1960-х гг. не могли не заинтересовать Е. Николаева и не могли не оказать влияния на его творчество. Он стремился к предельной сжатости образа, к информационной емкости через одну-две детали.

### Примечания

1. Няфёд, У. Беларускі дзяржаўны тэатр імя Якуба Коласа / У. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1987. – Т. 3, кн. 1: Тэатр савецкай эпохі. 1945–1961. – С. 118.
2. Шчарбакоў, Г. Нататкі рэжысёра / Г. Шчарбакоў // Літаратура і мастацтва. – 1959. – 7 лютага. – С. 4.
3. Зайчык, А. Леў Талстой на віцебскай сцэне / А. Зайчык // Віцебскі рабочы. – 1969. – 23 кастрычніка. – С. 4.
4. Валчок, Г. Яго прызвание / Г. Валчок // Віцебскі рабочы. – 1973. – 14 снежня. – С. 4.
5. Казіміроўскі, С. Узлёт майстэрства / С. Казіміроўскі // Літаратура і мастацтва. – 1974. – 18 студзеня. – С. 13.
6. Вашкевіч, І. Яго прафесія – чарадзея / І. Вашкевіч // Віцебскі рабочы. – 1969. – 28 жніўня. – С. 3.
7. Рошчын, У. Праўда гісторыі і праўда мастацтва / У. Рошчын, Л. Цвіка // Віцебскі рабочы. – 1967. – 3 лістапада. – С. 4.
8. Бушко, Т. 1918 год. Шостае ліпеня / Т. Бушко // Літаратура і мастацтва. – 1967. – 31 кастрычніка. – С. 2.
9. Хведаровіч, М. «Іркуцкая гісторыя» / М. Хведаровіч // Літаратура і мастацтва. – 1960. – 5 сакавіка. – С. 2.
10. Сегеди, И. Волнующие произведения / И. Сегеди // Советская Белоруссия. – 1960. – 3 апреля. – С. 2.
11. Колас, Г. Самастойна, па-майстэрску / Г. Колас // Літаратура і мастацтва. – 1961. – 24 лістапада. – С. 2–3.
12. Рогачевский, М. «Пучина» / М. Рогачевский // Театр. – 1974. – № 4. – С. 89–91.

## ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

### 2.2.1. Сценография Александра Соловьева

С 1978 г. главный художник театра – Александр Александрович Соловьев (род. в 1926 г.) (рис. 36). В театре с 1965 г. Первый спектакль – «Ветрык, вей!» с режиссером Кродерсом. 1968 г. – «Клоп» с Б. Эриным. «Многа шума з нічога» с С. Казимировским в 1971 г. «А світанкі тут ціхія ...» с Б. Эриным в 1971 г. «Доктар філасофії» с С. Казимировским в 1972 г. «Званы Віцебска» с В. Мазынским в 1974 г. «Матухна Кураж і яе дзеці» с С. Казимировским в 1976 г. В этом же году «Сымон-музыка» с В. Мазынским. В 1977 г. с В. Мазынским – «Разгром». 1978 г. – «Кастусь Каліноўскі» с В. Мазынским. 1980 г. – «Клеменс» с В. Маслюком, «Сінія коні на чырвонай траве» с В. Мазынским. С 1982 года – заслуженный деятель искусств Беларуси. В театре работал до 1996 г.

Вся творческая деятельность связана со сценой на ул. Замковой. Достаточно глубокая – 21 м; по порталу: 6 м высотой и 11 м шириной; с 4,5 м просцениума, вынесенного в зал; высота сцены до первой галереи 6,5 м и ширина между карманами в 18 м, с 45 штанкетамиподъемниками и 6 планами софитов, с диаметром круга в 13 м – эта сцена многое позволяла художнику. Однако это – традиционная сцена-коробка, в пределах которой возможен был только *визуальный* эксперимент, где любая конструкция всегда будет располагаться за порталом, и контакт со зрителем останется однотипным. В условиях, когда нельзя трансформировать сцену и зрительный зал ни по объему, ни по параметрам, главными выразительными средствами художника служат цвет и свет.

Из интервью с А.А. Соловьевым:

*– Честно говоря, я никогда не хотел быть театральным художником. Но я поступал в театрально-художественный институт, то Оскар Петрович Марикс, увидев мои работы, позвал меня на театральное отделение. Цвет у меня открытый, в живописи за него ругают, а при сценической композиции с ним возможны любые метаморфозы. Тебя, мол, никто не тронет, делай с ним что хочешь. Я благодарен ему и по сей день. Прежде всего за то, что мне позволили жить в собственном мире... лишенном давления и привязанностей к соцреализму. Мне было позволено встречаться с другими людьми – с Шекспиром, с Мольером... Мир театра – это волшебный мир. Это – настоящий мир, где ты связан с эстетикой, которая лишена буквальной патологической обыкновенной жизни.*

*Хотя в этом театре я был белой вороной, и я всегда чувствовал это, ведь у меня не было ни театра Любимова или Эфроса, тем*

не менее я был абсолютно свободным. Я не подстраивался. Например, когда работали с Короткевичем, он говорил, мол, я думал, ты березку поставишь на сцену и все... Потом сами же актеры рады, что они попали в это пространство, которое живет своей жизнью.

В Витебск я приехал в 1965 году. И первый мой спектакль – «Вей, ветерок!» в постановке Кродерса, латышского режиссера. Сделал я по кругу спираль, которая менялась при движении сценического круга и шла вверх. А все пространство было решено как белое пространство, и когда герой появлялся и простирал руки вперед и вверх, возникало впечатление, что он движется навстречу встающему солнцу. Этнографии в спектакле не было, была символичность.

Ура-коммунистические спектакли я не делал. Встреча с Мазыньским и Маслюком была очень важной, они соответствовали моему мировоззрению, мы находили общий язык, и мне легко было с ними работать. Но ни на одном спектакле я не испытал столько радости, как на «Сымоне-музыке». Я пел свою песню. Мотив движения к солнцу, навстречу солнцу ради истины, недостижимой никогда, был самым главным здесь. Делал чертежи конструкции на сцене, все до последней мелочи, до гвоздя. Искал гармонию композиции. И необходимо быть архитектором. Это ведь не плоскость, и все нужно рассчитывать. Но первый шаг – интуитивный, расчет вступает потом. Эта вся конструкция – все равно, что скелет для человека, она держит на себе все решение спектакля. Значит, она должна быть осуществлена с помощью рассудка и логики. Но конструкция – это такой же творческий процесс, но ее задача – помочь осуществить замысел в пространстве. Например, повесь это самое солнце посередине сцены, оно смотреться не будет, а будет – на расстоянии 10 метров. А на центре надо повесить веревки или палки, через которые будет смотреться солнце. Здесь ведь трехмерное пространство.

И эскиз почти ничего не говорит о спектакле. Можно нарисовать очень красивый эскиз, но это еще ничего не значит. Это ведь только начало решения. А начинается все только на сцене.

А когда конструкция сделана, начинается живопись. Светом. Для меня очень важной была световая партитура в пространстве. Она своим ритмом создает мелодию цвета в пространстве. Это ведь как вселенная, как мир, в котором мы живем. А как это строится? Нужны определенные прожектора, на первом плане – например, белый луч, а дальше – синие тона и прочее. В театре живопись отличается от живописи на холсте. На сцене можно поставить стог сена, елки и палки, и осветить это так, что это будет золотом сверкать. На сцене необходимо создать светоносную среду, ту, в которой есть за что ухватиться лучу света. Если фактура предметов или стен ровная, там зацепиться не за что. Нужно, чтобы при скольже-

*нии луча пространство вибрировало. Это – вопросы ощущения матери. Я люблю, когда сцена приглушена, а работает один луч на актере. Когда ты работаешь с трагедией – а я только трагедии люблю – пространство живет в борьбе Добра и Зла.*

*Цвет – ритм – пространство: вот формула театра. Формула сценографии. Я страшно люблю черный цвет, потому что это – пространство, а не собственно черный цвет. Меня упрекают, что у меня много черного, но лучше его ничего нет. Это – камертон, из которого на сцене – особенно на сцене – возникает любой цвет. А если есть свет, то другого цвета не надо даже.*

А. Соловьев был всегда приверженцем минимализма на сцене. Например, в конце 1960-х – начале 1970-х, когда он работал над шекспировской комедией «Много шума из ничего», его упрекали за предельный минимализм: «<...> балкон – слева, балкон – справа <...>, флаги – слева, флаги – справа, посередине пандус, вращающийся па кругу». Критика Т. Борисову впечатлил только занавес в этом спектакле: «Игровой занавес, выполненный из материала с цветными лентами, драпирующими арочными входами, пожалуй, лучшее из всего оформления. Не будучи прозрачным, он позволяет проходить сквозь него действующим лицам, что очень удобно для актеров и дает возможность для перестановок оформления. Он еще и ассоциируется с маскарадом, дает эмоциональную заявку на общее решение всего оформления» [7]. А между тем А. Соловьев ставил себе задачу не утяжелить и не усложнить стремительное действие, а также не отвлекать яркостью декорации блеск костюмов. То же самое было и в стремительном и многолюдном (150 действующих лиц) спектакле «Клоп» по В. Маяковскому в постановке Б. Эрина, где, по замечанию Л. Брандобоковой, «сцена распахнута вширь, вглубь, в высоту, она словно разграничена на ярусы: у задника на возвышении – оркестр. Он сопровождает весь спектакль <...>. Спектакль окантован в рамку циркового представления. Среди конструкций и плакатов, среди людей, двигается в четком, бодром ритме, фигура Присыпкина <...>» [8].

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

Важно отметить, что не только предоставленный В. Короткевичем исторический материал и возвышенно-трагический смысл его произведений оказал влияние на постановщиков. Эстетика В. Мазынского, во многом обусловленная эстетикой А. Соловьева, сыграла

свою роль в успехе спектаклей «Званы Віцебска» и «Кастусь Каліноўскі». Плотные веревки от колоколов в одном и свеча во втором стали камертоном в звуке, тональности и настроении обеих постановок. В. Короткевич с В. Мазыным предлагали определенную эстетическую программу – это был театр, адресованный интеллигенции, взыскующей знания о своей истории, о национальных ценностях и национальных героях. В первом – идея народа, витебских горожан, их борьбы и жертвоприношения. Во втором – идея восхождения личности очень молодого героя-борца на голгофу подвига. При этом стилистические особенности воплощения связаны с благородством патины, покрывающей общую картину в раме портала, с охристыми подтеками и пятнами старины, с чуть подгоревшими краями старой рукописи на суперзанавесе и т.д. И вместе с тем спектакли задумывались как поэтико-символические в духе старых площадей и темных замков, казематов и мрачного света. Этот романтический флер короткевичского настроения должен быть передан скупой и визуальной точностью. Задача для Коласовского театра того времени с его традиционным пониманием сценографии сложная. Необходим был определенного рода вброс зрителей в начало XVII в. и 60-е гг. XIX в. – вброс мгновенный и от того сам по себе исполненный глубокого драматизма, с трудным переходом в другое время для переживания событий глубоко драматических.

В «Званах Віцебска» (рис. 1) преамбулой становится пластическая увертюра Звонаря (Б. Севко), отделяющегося в серо-охристой полотняной свитке из коричневой сетчатой стены задника. Зависая на плетеной паутине и срываясь с нее, запутываясь в ней и выпрыгивая из нее, поднимаясь все выше и выше и, наконец, резко взлетая над планшетом сцены, Звонарь приступает к созданию трагической «музыки». Зрители ее не слышат, они видят ее через исступленность пластики актера. Отрывая от плетеной стены гигантские сплетенные канаты, Звонарь собирает их все и, протягивая вверх руки, в самом центре сцены ведет «колокольный перезвон». Таким образом авторами постановки заявлен главный персонаж – колокола Витебска. Они не визуализированы, они даны символически и опосредованно, и заявлены только в самом начале сценического произведения, но дальше они как бы вмонтированы в его смысловую ткань: веревки от колокольных языков будут напоминать о вестниках восстания и знаке свободного города постоянно.

Критик В. Волчкова писала под впечатлением от сценографии этого спектакля: «Художник объединил все места действия в одной декорации – три стены, сделанные из деревянного частокола и переплетенных веревок. А необходимая по ходу спектакля смена места действия происходит за счет небольших перестановок. Например, на сцене появляются лавки, светильники, кресло архиепископа, если дей-

ствие переносится в помещение. Мудреное переплетение веревок создает иллюзию и городских стен, выложенных из каменных глыб, и стен храма. Тревожный ритм рисунка веревочных переплетений – зловещий символ огромной паутины, которую плетут под мрачными сводами храмов угнетатели витебчан, символы религии – паука <...>. По ходу спектакля символическая заданность свисающих канатов резко меняется. В лирическом эпизоде свидания Багуси и Вольхи они переплетаются как руки влюбленных, и колокола звонят нежно. А вот канаты скручиваются и висят плетями в доме архиепископа Кунцевича. В минуты тяжелых раздумий, борьбы с самим собой он попадает головой в петлю – снова возникает символ осужденности» [1].

В интервью своему коллеге А. Соловьев говорил об этом спектакле так: «<...> я начал с анализа современной сценографии, приемов организации сценического пространства при воплощении народной драмы. Мне нужна была мера условности, возможность метафорического решения. Хотелось возобновить атмосферу исторических событий <...>. Так появились на сцене доски, веревки, кованые железные двери, деревянный крест с терновым венцом... Место действия – храм, одновременно и площадь перед храмом, в конце концов – не храм, не площадь, а театр, сцена со своими особыми выразительными средствами, светом, пространством <...>. Эта декорация то организовывает мизансцену, то превращается в место для битвы» [2].

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

С помощью световых акцентов художник выхватывает из темноты определенные эпизоды, двигающие сюжет и раскрывающие главные пружины событий. Это происходит в моменты, связанные с Иосафатом Кунцевичем (В. Кулешов), трагической личностью в истории Витебска. Убитый восставшими горожанами, он был спустя время канонизирован Ватиканом. Мрачный персонаж подан в спектакле не-

гativement и, вместе с тем, цветовая партитура его костюмов выделена А. Соловьевым на общем фоне и подана предельно символично. Кунцевич появляется на протяжении спектакля в трех колерах: черной, белой и красной мантиях. В визуальной партитуре постановки значение их было конкретным и символизировало самый верхний драматический слой восприятия: черное явление для города, красную пролитую кровь и самого священника и горожан, белый цвет как цвет одежды священника и как знаковость церковная. В общей монохромной палитре подобные краски придавали необыкновенную выразительность и чувственную значимость всему образу, а также создавали динамическое напряжение спектакля.

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

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

Можно ли назвать созданное сценографом в «Званах...» ожившей картинкой или художественно зримым образом спектакля? Дума-



ется, такого рода определения, столь важные для понимания задач сценографии вообще, в данном случае являются нужными, но все-таки общими и даже какими-то сторонними, находящимися где-то рядом. Даже из только описания творческого проекта А. Соловьева ясно, что идея состояла в создании визуального сгустка времени, существующего помимо участников событий, некоего энергетического статичного столба, попадая в который каждый из участников принужден исполнять определенную роль. Это – не иллюстрация, подчеркнем еще раз, и не отражение сюжета. Сценография существует поверх сюжета, она выявляет фрагмент вечности, диктующий условия появившимся в него действующим лицам.

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

В. Ракицкий писал: «... Серая тональность декорационного оформления сцены (художник А. Соловьев). Суперзанавес и задник напоминают пожелтевшие от времени страницы “Мужыцкай праўды” (газеты, выпускаемой Калиновским) с пламенными строчками-призывами к народу. По бокам сцены, под колосниками, нависают огромные черные кресты. Наползая друг на друга, они создают впечатление тюремных решеток и виселиц, что дает образное представление о той эпохе, когда правой рукой царя Александра II был граф Муравьев, прозванный “вешателем”. В центре сцены – большой деревянный помост. Это и площадка для действия, и символ – как земли, на которой живут и трудятся крестьяне, так и лобного места, где с ними жестоко расправляется царизм. Это и перекресток жизненных дорог, по которым, пусть и медленно, народ и его герои идут к свободному возрождению» [3].

Однако драматургический материал и режиссерский замысел состояли в том, чтобы провести зрителей по внутреннему миру героя. В. Кулешов читал стихи Калиновского на протяжении всего спектак-

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

В открытом пространстве происходило и действие «Сініх коняў на чырвонай траве» по пьесе М. Шатрова в постановке В. Мазынского. Здесь был использован публицистический прием своеобразного партийного собрания, на котором персонаж в роли Ленина (без грима, без специфического произношения и пр.) обращался прямо к сидящим в зале. Пустая сцена со ступенями в ширину рампы, спускающимися в зрительный зал. Конечно, этот спектакль был данью театральной моде. Горбачевская «перестройка» еще не наступила, телетрансляции подобных конференций, съездов и собраний были еще впереди, но предвестие подобных приемов привлечения внимания уже ощущалось на театральных подмостках. Актеры выступали от имени своих персонажей, не прикрываясь историческими масками и не перевоплощаясь. Это было собственно театральное высказывание, декларация определенной социальной позиции с помощью чужого текста. Такая художественная идея требовала не просто визуального минимализма, а вообще отсутствия какой бы то ни было эстетической визуальности, при том, что произведение не подпадало под стилистику документальности. Сцена была как бы «предоставлена», а не оформлена, в этом и состояла концепция сценографии. Открытая в ширину и в глубину сцена сыграла роль пустого плоского фона. Она визуально до предела приблизила актера к зрителю, способствуя его постоянному крупному плану.

Пристрастие к внешней статичности пространства при внутренней сосредоточенности с использованием фактурных природных материалов (кусков железа, дерева, веревок, тканей и пр.) привело художника к тяжелой насыщенности в «Матухна Кураж і яе дзеці», где задники представляли собой нечто ирреальное металлическое медузо-

образное, щупальцами железных отростков охватывающее и заключающее персонажей внутрь утробы. Сцена была огромной, раздувающейся в стороны. И бесконечность войны, воссозданная непрерывающимися поворотами сценического круга, обрывалась, словно натываясь на рваные края листов, и снова вздыбливалась фигурой мамы Кураж, впрягающейся в свою повозку. Динамичность восприятия была обусловлена также несимметричностью кусков металла, прикрепленных к заднику, что придавало действию драматизм. Распахнутость сцены по ширине и высоте создала максимальную ее обзорность. Повозка мамы Кураж по своей высоте не перекрывала задника даже до половины, кроме того, она постоянно двигалась либо меняла местоположение и тем самым не способствовала напряженности среды. Явная и скрытая угроза исходила из глубины сцены, поглощала персонажей, цветово «съедая» их, и надвигалась на зал. Вывернутые, раздранные обломки вооружения, разлетевшиеся, словно от взрыва, во все стороны с равной силой, были метафорой вполне узнаваемой. Однако непривычность ей придавал вид развороченных внутренностей, испачканных свернувшейся и засохшей кровью. Это был образ психологического состояния людей на войне. И образ того внешнего вида, который они на войне приобрели. Таким образом, достигалась взаимообращенность пространства. И, как во всех спектаклях со сценографией А. Соловьева, пространство помогало смоделировать время, которое останавливалось или двигалось на холостом ходу в никуда и в нигде.

Т. Гаробченко отмечала: «Мрачная пустота сцены настораживает, пробуждает предчувствие чего-то неизвестного, трагического. Красно-черные куски материи, обрамляющие верхнюю часть сцены, напоминают жуткие отблески то ли грозы, то ли пожара. По ходу действия на сцене появляются только самые необходимые, сведенные до минимума детали декорации, сделанные из необработанного дерева, рогожи и мешковины. Сознательный отказ постановщика и художника от украшения сцены обусловил большую роль света. Вырванные из общей темноты некоторые группы персонажей при полной статичности мизансцены привлекают внимание не только своей живописностью, но и внутренним динамизмом. Экспрессивность ритма отдельных сцен, их драматическое напряжение при внешней сдержанности исполнителей в некоторых случаях напоминают полотна Питера Брейгеля» [4].

В рассмотренных нами постановках очевидно стремление художника преодолеть возможности сцены-коробки и создать иллюзию сцены-арены или, во всяком случае, избавиться от рампы, объединяя сценическую площадку с залом. Режиссеры, в общем, не принимали этот способ существования, актеры в игру со зрителями никогда

не вступали, из сцены-коробки не выбирались. Только на уровне сценографии у Коласовского театра присутствовал порыв вырваться за стены.

Квинтэссенцией творческой деятельности – и так считает сам художник – стал спектакль «Сымон-музыка» в сотрудничестве с режиссером В. Мазынским по поэме Якуба Коласа. Его премьера состоялась 21 ноября 1976 года, он существовал в репертуаре театра до 1989 года (рис. 26–27).

Визуальный образ, созданный А. Соловьевым, предельно лаконичный, строгий и вместе с тем емкий, задавал наиболее общую метафору сценического высказывания. То же мы могли бы сказать о сценографии Б. Герлована в спектаклях В. Раевского, Ю. Тура в спектаклях Б. Луценко или Е. Лысика в хореографических постановках В. Елизарьева. Таким образом, мы выявляем однотипность в театральном течении 1970-х гг. В сценографии преобладают живописные решения задников сцены, позволяющие обобщить происходящее и придать сюжету глубину общечеловеческого смысла, или/и скульптурно-конкретные, скульптурно-обобщающие детали на планшете сцены, позволяющие воспринимать действие не в линейно-сюжетном развертывании его, а одновременно на разных уровнях – философском, ретроспективно-историческом, метафизическом. Драматургический сюжет становился только ключом в мир за гранью повседневности. Методом открывания, прежде всего, была сценография. Она создавала образ спектакля, его пространство и время.

Фронтальное построение мизансцен позволило разрушить психологически-бытовой сценический язык и перевести его в разряд поэтически-исповедального. Произошла метаморфоза и с пространством спектакля. Если в психологическом театре зритель наблюдает за происходящим как бы через замочную скважину, а исполнители делают вид, что зрителей вообще нет, то в поэтическом театре исчезает «четвертая» стена, дверь и сама скважина, а исполнители остаются со зрителями лицом к лицу. Однако в отличие от прямой публицистичности, как, например, у театра Ю. Любимова на Таганке, в белорусском театре оставалась нерушимой прозрачная граница между сценой и залом, актером и наблюдателем. В спектакле «Сымон-музыка» взгляд персонажей в зал совсем не обозначал обращение к зрителю. Актер не требовал ответа на свой текст и не собирался вступать в диалог со зрителем. Поэтическая структура постановки характеризовалась артикулированным внутренним монологом героев. Даже, когда они вступали в диалог между собой, это все равно был двойной, тройной или хоровой монолог.

Движение времени и, соответственно, развертывание внутреннего пространства отсутствуют. В таком случае все зоны обозреваемого пространства души героя «сшиваются» следующим образом: хор

начинает и завершает композицию, а также включается со своими авторскими «замечаниями» в ключевых моментах переходов от эпизода к эпизоду; сейбиты удваивают линию хора, двигаясь фронтально от задника к авансцене в начале спектакля и от авансцены к заднику по его окончании; у Сымона большие зоны молчания соседствуют с большими же зонами стихотворного текста-монолога; два пластических эпизода (Волк и овцы, Князь и Ганна) концентрируют трагическое звучание спектакля; в кульминационных моментах Симон вскидывает вверх скрипку и смычок и застывает в стоп-кадре, визуально подчеркивая главное мгновение – мгновение рождения звука-высказывания.

Все эпизоды объединены местом действия – в центральной точке планшета вне конкретной обстановки, хотя бы как-то соответствующей сюжету, что и позволяет воспринимать их только отраженными в сознании Сымона. Один эпизод плавно переплывает в следующий, и сложно определить, когда именно начинается новый.

Из интервью с А.А. Соловьевым:

*Ни одно произведение не всколыхнуло во мне столько личных ассоциаций и переживаний. Дело в том, что путь художника всегда имеет одну первооснову. Это искренность, поиск своего «лица». Это свое открытие мира. Это доверие своему чувству, своей интуиции. Видеть мир по-своему. Это удается не каждому, это редкий дар. В «Сымоне» образ мальчика – это целый мир. В нем – жизнь, борьба. Работая над пьесой, я все время вспоминал свою жизнь в детстве и юности. Под впечатлением от произведения и своих воспоминаний рождались целый серии образов.*

*Передо мной стояла сложная задача. Нужно было через зрительные образы передать душевное состояние героя в зависимости от разных ситуаций, в которых он оказывался. И таким образом способствовать эмоциональному восприятию спектакля. Декорации – дорога, солнце сменялись декорациями с мчащейся колесницей, падающими колесами и лошадьми. Менялся и цвет – спокойный, ровный на огненно-красный.*

*В каждом спектакле перед художником стоит прежде всего задача организации пустого пространства сцены. Его надо превратить в среду, где будут действовать актеры. Работа художника начинается задолго до первой репетиции. Но главное из главного – это художественное решение спектакля, поиск образности. Художник способствует прочтению пьесы, задавая ей при этом определенный ритм. От художника зависят действия актеров в пространстве. У художника складывается свой принцип образного решения спектакля. Он не следует буквально тексту пьесы, не воспроизводит*

*фотографически ход событий. Он создает образный строй всего спектакля. Он помогает актерам. Но бывает, что в процессе работы над спектаклем рождаются совершенно самостоятельные образы. Появляются эскизы, возникают целые серии рисунков и живописных произведений. Линия стремительно обрисовывает фигуру и доводит ее до символического звучания. В «Сымоне» соединены линия и цвет. Цвет и фактура подчинены тому, чтобы создать состояние напряжения и экспрессии. В этом произведении нельзя было создавать натуралистический объект, здесь нужна была форма, которая ассоциируется с отношением героя к происходящим событиям.*

Решение спектакля «Сымон-музыка» (из дневников А.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.

1. Тема «Солнцеворот. Весна». Свет снизу. Двоится.

2. 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.

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

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

5. 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.

6. Зеленоватая гамма, но сдержанная, не светлая.

7. Солнце желтое, зеленое, синее, красное.

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

9. В сетке (паутина). Темная сцена.

Станок в спектакле представлял собой широкий, сужающийся к заднику пандус, с перемычкой-сломом после 2/3 от рампы, а в начале и в финале постановки поднимающийся от слома в виде прямой дороги к солнцу. Массовые эпизоды происходили на этом наклоненном к рампе пандусе, и актерам приходилось учиться стоять, ходить и танцевать на 20-градусном дощатом наклоне. Часть пандуса после слома перемычки во время действия располагалась горизонтально, парал-

лельно планшету, и часть действия происходила параллельно: на авансцене и на верхнем пандусе-планшете.

Кроме поднимающейся дороги, символом спектакля было колесо. Оно начинало постановку, когда первым из персонажей появлялось на площадке и катилось вниз по пандусу, оно поднималось на шесте в правой верхней части пандуса наподобие аистового гнезда, оно делалось своеобразной темницей для скрипки Сымона. Колесо, как геометрическая фигура круга с осями-перекрестными диаметрами внутри, было положено художником в основу цветовых композиций на заднике. Причем колесо находилось на этих композициях в движении, и энергия от него разлеталась во все стороны полотна, отчего изображение становилось похожим на фотографии вселенной, сделанные мощными телескопами.

Световая партитура спектакля связана, прежде всего, с физическим временем: день и ночь противопоставлены в спектакле как время события. Но она имеет отношение, в широком значении, к смыслу происходящего. День и ночь окрашены сущностно и нравственно. Ночь, а значит, погружение сцены во тьму, работает на понижение: герой отторгнут, унижен, раздавлен. Однако и согрет одиноко движущейся на вершине свечой в руках Ганны и ее едва освещенным лицом. День и яркий свет, заливающий дорогу, символизируют возвышение героя и его движение вверх. Цветом акцентированы только Ганна как символ надежды и хор как символ спасения. Все остальные одеты в серые свитки, которые соотносятся, почти теряясь, с теплой охрой струганой доски пандуса и, теряясь же, с яркими растекающимися цветовыми языками на заднике.

Как правило, сценография предполагает физическое и смысловое взаимодействие актеров с ней в некоем органическом единстве. Коласовские актеры легко освоили передвижение по наклонной плоскости, но акцент все-таки был сделан на смысловом взаимодействии.

Назвать подобную сценографию А.А. Соловьева моделью среды невозможно. Определить ее как образ среды тоже нельзя. Это не является и визуализацией внутреннего мира главного героя.

Из слов самого сценографа ясно, что созданное в спектакле представляет собой высказывание о его собственной судьбе, становится аналогией личных творческих исканий художника. Т.е. его, А. Соловьева, размышления о своей жизни, о пути любого творца и его социальном отторжении, соединялись с конструктивистскими представлениями о едином станке-установке для всего действия, объединяющем разные элементы в целостность.

Кроме того, сценограф представляет все эти слагаемые в виде двух основных геометрических фигур: удлиненной трапеции (дорога, ведущая к горизонту) и круга (колесо, изображения на заднике-

панно). Трапеция является усеченным треугольником, фигурой острой, неустойчивой и многозначной (широкое основание и узкая вершина) и символизирует движение, динамику, а круг – совершенство, полноту и целостность, к которым стремится в своем творчестве и духовном возрастании человек. В пластической партитуре спектакля круговых (рондовых) движений нет, фигуры двигаются вверх-вниз и зигзагами по пандусу или параллельно рампе. И по этому хореографическому рисунку мы ощущаем, как среда отторгает героя, резко противостоит ему, вступает с ним в постоянный конфликт. Не герой противостоит среде, а среда исторгает героя, постоянно сталкивая его по пандусу вниз. Он же постоянно устремляется вверх, поднимаясь после очередного поражения. Таким образом, в сценографии А. Соловьева представлен основной драматический конфликт, мизансценически выявленный режиссером В. Мазынским. Главное состояло в противостоянии массы обывателей и личности творца, в активном неприятии искусства массой, в непротивлении злу насилем со стороны творца и его собственном личностном совершенствовании.

Пандусы, но в ином назначении, А. Соловьев использует еще раз, в спектакле «Разгром» с В. Мазынским по А. Фадееву. Весь планшет сцены здесь покрывали короткие квадратные пандусы из струганых досок, которые были связаны натянутыми вертикально толстыми канатами с колосниками, что позволяло им вибрировать и напоминать трясину. Отряд Левинсона (Ф. Шмаков) передвигался по этой неустойчивой поверхности от задника к авансцене шеренгами. Время от времени некоторые из пандусов поднимались под углом в 60 градусов, превращая разинутый зев в партизанский штаб Левинсона или землянку, либо под прямым углом к планшету – в подобие щита или в стену, когда погибают Метелица и Морозко – в зависимости от задачи эпизода. Пандусы расположены двумя рядами друг за другом и рядом друг с другом, начиная от середины сцены к заднику. Зевы открываются только в переднем ряду и по одному поочередно от правой кулисы к левой. На авансцену никто из персонажей не выходил, все они концентрировались только на второй и третьей линиях-планах, т.к. для художественной идеи спектакля важен был образ массы. И даже в дуэтных эпизодах, возникающих в зевах-кадрах, благодаря ритму этого возникновения создается впечатление присутствия на сцене множества персонажей. Параметры каждого пандуса-квадрата соотносились по масштабу с человеческими фигурами. Пластическое пространство однородно и вместе с тем неоднозначно. Выходы актеров на сцену были нестандартными, их появления в эпизодах в световых лучах неожиданными, передвижения по пандусам были явно опасными.



«Разгром» подтвердил основную формулу-схему, воплощенную в творчестве А. Соловьева, в которой качественные показатели и функциональные значения сосредоточены в одном или двух элементах при относительной невыевленности остальных. В «Симоне...» это – дорога-пандус и солнце-задник. В «Разгроме» – квадратные пандусы. В «Симоне...» функция пандуса состоит в том, чтобы быть площадкой для движения актеров вверх и вниз, а степень его выразительности связана с глубоким значением архетипа дороги. В «Разгроме» пандусы функционируют как плоскость, на которой двигаются актеры вперед к рампе, и как кровля в землянках, под которой происходили определенные эпизоды, и как стена для распятия-гибели героев. Выразительность заключалась в том, что в первом случае пандусы вибрировали под ногами, будучи образом болотистой поверхности, во втором – статично нависали над головами, будучи образом защиты, в третьем являлись символом финала жизни, преграды на пути, конца. В общем же, бревна и веревки вместе создавали атмосферу тревожного и опасного леса. Сцена оживала благодаря постоянному движению пандусов-квадратов.

Т. Орлова отмечала: «На сцене зловещий, полный неожиданностей лес. Слово полуфантастическое существо, ощерился он деревянными пастями. То ли это медвежьи берлоги, то ли гигантские западни, то ли охотничьи ловушки. Помост из простых деревянных досок, быстро распадающийся в зависимости от назначения, дает богатейшую пищу для ассоциаций. Расписанный задник, смотря по ситуации, меняет свою окраску, все время сохраняя настроение тревоги и опасности» [5]. В. Салеев вторил: «лица выхвачены светом <...> несколько канатов, умело выстроенный фон, точно выверенные пятна света – и перед нами тайга <...>» [6].

Достоверность материала (бревен, досок и бруса), графика каркаса уплотнили сценическое пространство. И, к сожалению, невероятная динамика грузной, материальной, плотно фактурной этой сценографии лишила пространство внутреннего напряжения, и драматический конфликт, исчезнув, ушел в повествовательность и наглядность. Очередная гибель персонажа утрачивала трагизм, превращаясь в простую констатацию потерь отряда.

В данном случае создан образ среды, и предложенная сценическая установка оказалась визуальным примером формообразования в сценическом произведении. Другой вопрос, что это был и пример полной несоотнесенности решения сценографа с решением режиссера. Как будто присутствовало и их стилистическое единство, и сценография четко и метафорически выявила конфликт повести А. Фадеева. Но гармония произведения не состоялась, т.к. пропорция не выстроилась.

лась. Качество сценографии превысило режиссерскую составляющую в спектакле, эти элементы не уравновесили друг друга.

### Примечания

1. Валчкова, В. Звонкія струны душы / В. Валчкова // Віцебскі рабочы. – 1976. – 29 лютага. – С. 4.
2. Анцімонаў, Л. «Работа пачынаецца з сумненняў...» / Л. Анцімонаў // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 11. – С. 16.
3. Ракіцкі, В. З верай у народ / В. Ракіцкі // Звезда. – 1979. – 7 чэрвеня. – С. 4.
4. Гаробчанка, Т. Сустрэча з Брэхтам! / Т. Гаробчанка // Літаратура і мастацтва. – 1976. – 6 жніўня. – С. 12.
5. Орлова, Т. Отряд шел и шел вперед / Т. Орлова // Советская Белоруссия. – 1978. – 1 февраля. – С. 4.
6. Салееў, В. Узыходжанне / В. Салееў // Літаратура і мастацтва. – 1977. – 16 снежня. – С. 10.
7. Барысава, Т. Зноў Шэкспір / Т. Барысава // Літаратура і мастацтва. – 1971. – 25 чэрвеня. – С. 11.
8. Брандобовская, Л. Слушайте, товарищи потомки! / Л. Брандобовская // Знамя юности. – 1968. – 17 декабря. – С. 2.

### 2.2.2. Сценография спектаклей Виталия Барковского

Осенью 1997 г. Коласовский театр возглавил режиссер В.М. Барковский (рис. 42). Он соединил «вольтову дугу» современности и первых сезонов театра в Витебске в отходе от способов сценического воплощения бытово-психологических спектаклей.

Когда говорят о режиссере В. Барковском, всегда имеют в виду поиск на путях за рамками классического театра, там, где главное расположено не в сюжете, не во взаимоотношениях персонажей и даже не в подтекстах, а в переливах света под колосниками, в шорохах дивного звука где-то у задних кулис и, самое главное – в предельной искренности героев, готовых разговаривать со зрителями о своем утленном и только своем.

Это стало очевидным при первой же постановке.

В спектакле «Письменные» (авторское произведение В. Барковского по мотивам пьесы австрийского драматурга М. Чокэ) жесткость и геометрическая эстетика конструкции, четкость пластического кода, «мистичность» световой партитуры, графичность актерского существования и отдельные взрывные импульсы – все это делает произведение ограниченным, гармоничным, выводя восприятие, где смысл его обозначен только на уровне самих художественных средств постановки (рис. 11–13).

Жесткая геометричность спектакля основана на взаимодействии, соприкосновении, пересечении и взаимодополнении плоскостей стекла, встроенных вертикально и горизонтально в черных кубах. С этой системой согласованы отточенные ритмические жесты и движения актеров, размеренность пауз, интонаций, верхних и нижних звуков – подчеркнутый способ существования марионетки, на фоне которого происходит один-два коротких прорыва в открытую клоунскую или психологизм. Четкие позы, застывшие лица-маски, фиксированные линии жестов – жесткий офорт здесь приобретает выразительность виртуальной реальности.

В этом спектакле В. Барковский выступает и как сценограф. Во всех других своих спектаклях он будет соучаствовать в создании визуального облика сценического произведения, не просто задавать тональность и основу атмосферы, но именно геометрически и даже материально выстраивать модель сценического пространства. Чаще всего это реализовывалось в предельном минимализме. Здесь можно усмотреть студийную школу-выучку бедного театра, но нельзя не заметить и стремления к постоянной мобильности труппы. Например, «Шагала...» представляли на многочисленных фестивалях, и в условиях каждой новой сценической площадки В. Барковский в отсутствие художника В. Матросова трансформировал сценическое оформление в иную знаковую систему. Это становилось возможным даже при минимуме элементов сценографии.

В Коласовском театре две пустые балконные рекреации возле зрительного зала в разные времена использовались с разным назначением. Когда-то там располагался театральный музей, при В. Барковском находился выставочный зал. Некоторое время в этих пространствах были выставлены фотографии актеров в стеклянных стендах 1,5 x 0,7, вертикально поставленных на черные кубы. Похожие на городские театральные тумбы, они имели круговой обзор, и двойные их стекла давали эффект глубины образов с некоей тайной. Потом они оказались на театральном складе, и о них забыли. А когда показанное коласовскими актерами на сценических чтениях решили воплотить в самостоятельный полноценный спектакль и ввести его в репертуар, В. Барковский в поисках визуальной модели наткнулся на них, случайно... Они оставались сугубо театральными предметами, сохранили свою таинственную глубину, и отражения реальных лиц в двойных стеклах представлялись такими же странными, похожими на огромных загадочных рыб с большими глазами.

Спектакль прошел на малой сцене с параметрами: 11 м ширины, 8 м глубины, 3, 4 м высоты до софитов. Черный кабинет и большие белые блестящие колонны по периметру задавали определенные свой-

ства пространства, которое было классическим, но позволяло внутри себя и неклассические подходы к оформлению.

В «Письменных» В. Барковский расположил кубы и стекла по линиям прямоугольника. Это напоминало остатки некоего храма: два боковых нешироких нефа создавали ряды вертикальных стекол, в центральном почти во всю сцену нефе оставалось пустое пространство, а в виде трансепта выступали два горизонтально положенных ряда стекол. Свободные от стекол черные кубы были использованы как переносные сиденья для персонажей, как высокая трибуна и как вертикально стоящий гроб главного героя доктора Зэета. Мужчины были одеты во фраки, женщины в вечерние черные платья. Стекла становились зеркалами и окнами, стенами и дверями. Действие переносится в разные страны и в разные помещения, происходит на разных улицах, на стадионе, в самолете. Расположение стекол при этом статично, однако эта неизменность не мешает ощутить мозаику событийного ряда. Единой линии сюжета в спектакле нет, световые лучи выхватывают разных персонажей, которые почти не связаны между собой, отчего возникает ощущение быстрого движения, фрагменты которого складываются в общую картину только ассоциативно.

В спектакле почти отсутствовало движение, отдельные эпизоды визуально сопрягались по принципу калейдоскопа, возникая в разных частях сцены и на разных уровнях. При этом луч то четко высвечивает лица, то заливает фигуры прозрачно голубым свечением, давая только их силуэты. Однако, если В. Барковскому необходимо было обозначить выход или перемещение актеров, он разработал специальную для каждого случая пластику: Комиссар полиции (Л. Антосева) змеей проползала сквозь поставленные по рампе кубы, ее брат (Б. Севко) «выплывал» на сцену слева балетным лебедем, доктор Зэет (В. Грушов) заходил в гости к своей ученице Сюзанне Серваль (И. Тишкевич), втискиваясь между горизонтальными стеклами рыбообразно.

Сценография представляет собой абсолютно симметричное зрелище. Актеры размещены в ней так, что наиболее существенные диалоги происходят в самом центре и в правой части площадки. Если из правой кулисы выходит персонаж, то в это же самое время кто-то движется навстречу с левой стороны, уравнивая объект. Как, например, это происходит в сцене встречи Комиссара полиции с доктором Зэетом. Драматически нагруженным объектом Комиссар появляется справа, сосредотачивая в себе визуальную тяжесть, но режиссер тут же снимает драматизм, заставляя ее исчезающей змейкой проползти сквозь кубы. В это же самое время второй персонаж двигается слева, нависая над кубами и пытаясь понять происходящее. Таким образом, в пластическом эпизоде движение параллельно, а взгляд зрителя скользит за фигурой доктора Зэета слева направо. Затем актеры пе-

ремещаются навстречу друг другу в обратном направлении, и оба останавливаются в центре.

Отчужденность и геометричность построения спектакля, черно-белый цвет, музыкальная строгость и композиционная закольцованность – предельная скупость в средствах увеличивает диапазон восприятия спектакля не на уровне бытового сюжета, а как эстетическую целостность. Такого рода адекватности присутствуют в спектакле: он сжат до формулы, позволяющей каждому считать собственные смыслы.

«Шагал... Шагал...» по лирическому этюду В. Дроздова «Васильки Шагала» (первоначальное название пьесы, второе название «Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками») шел на малой сцене (премьера состоялась в октябре 1999 г.). Художник спектакля – В. Матросов (рис. 41), идея сценографии принадлежала В. Барковскому. Спектакль черно-белый, среди белых круглых колонн, похожий на офорт или ксилографуру, 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 (рис. 31–34).

«Мой город, меня не забыл ты еще, река твоя в теле моем течет...». Это Витебск – центральный персонаж постановки. То, что писал Шагал в своем знаменитом письме родному городу, становится мистикой этого спектакля: актеры выносят на руках маленькие домики и маленькие церкви, Ратушу, соборы и синагоги, зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия полета самого города над землей и во вселенной... кругами, зигзагами, волнистыми линиями город вибрирует в темноте, огоньками рождает какое-то новое 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 седалище 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 – тоже 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 наслоениях 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, – футуристическо-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

В. Барковский с В. Матросовым искали новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться в Эдинбурге, на фестивале искусств, где годом раньше «Шагал... Шагал» был удостоен одного из главных призов в программе Fringe. Режиссер не просто не хотел повторяться после «Шагала...». Он думал о притяжениях и отталкиваниях творцов, художников Хаима Сутина и Амедео Модильяни, главных героев спектакля «Мадам Боншанс» по пьесе В. Дроздова. 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 Модильяни. 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 (рис. 3–5).

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 превращалось в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

«Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт Мастака з Музай і Смерцю» – последний спектакль В. Барковского и В. Матросова из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пэн, первый художник Витебска (рис. 7).

Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пэна, 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 Пэна, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна, понимая, что не так все ясно и просто на картинах Пэна. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А коль скоро все-таки произошло, то Пэн – 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 Пэном возникала фигура Пэна 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 все 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 Пэн.

В. Барковский поставил в Коласовском театре «Апошние каханне» по пьесе А. Островского в сценографии А. Костюченко и с музыкальной партитурой А. Криштафовича – спектакль, начинающийся эпиграфом в виде кукольного театра, в котором куклы, надеваемые на русский самовар, делаются образами-символами главных персонажей.

Ф. Шмакову, для бенефиса которого постановка готовилась, режиссер в одном из эпизодов строит такую мизансцену: все персонажи, размещенные вокруг громадного на полсцены круглого стола, замирают в полутьме словно куклы, а Маргаритов (персонаж Ф. Шмакова) в луче света движется по окружности, словно его судьба делает круг и снова возвращается до тогдашнего ужаса разорения и позора. И мы понимаем, что выбиться из этого круга он не в силах. Вода бесконечно капает из-под колосников на сценический планшет. Символ бесконечных прорех на крыше дома? Или ритм падающих капель подчеркивает растянутый ритм действия, или просто пронизывает сцену серебряными нитями?

В. Барковский в любом своем спектакле ищет загадку, которая деталью как бы не касается смысла действия, даже раздражает иногда, однако в то же время оказывается манком для памяти об этом спектакле. Это – его стремление выйти из понятного, рационального и оправданно рассчитанного в зону неясного и иррационального. Поэтому он и предлагает сценографу создать такую декорацию, в рамках которой не может быть геометрически точных актерских выходов, а есть линии движения по кругам, диагоналям, по острым углам, т.е. по орбитам, которые хотят пересечься и никогда не пересекаются.

Мягкие стройные колонны словно два вектора прочерчивают сцену слева, а огромный стол занимает всю ее правую половину: дом? сад? гостиная? лес? таинственный незнакомый мир? сон? воспоминание? сумерки души? желания и страсти? Не оправдавшиеся надежды? И серебряные капли, неумолимо падающие между персонажами.

Спектакль «Черная невеста» по пьесе А. Дударева «Черная панна Нясвіжа» в сценографии С. Макаренко – о любви, которая бывает только в легендах (рис. 40). Реальная история влюбленности одной из самых очаровательных женщин ВКЛ Барбары Радзивилл и польского короля Жигимонта – наперекор власти, интригам, смерти – происходила в середине XVI века. Но до наших дней живет предание о черной панне, тенью блуждающей по несвижскому парку, меж деревьев с плачем и стонами (рис. 30).

Романтическое предание решено на витебской сцене в романтично-поэтичном ключе, однако рисунок спектакля графичный и строгий, с множеством статичных акцентов на важнейших моментах в эпизодах, что напоминает старые живописные полотна знаменитых мастеров кисти. Именно к такому колориту, к такому визуальному



узору стремились авторы постановки (сценография С. Макаренко). Важно было погрузить зрителей в атмосферу таинственных замков с их огромными въездными воротами, тяжелыми подъемными мостами и запутанными лестничными переходами. Тайны, сговоры, борьба за корону, за власть – и внезапная любовь.

Под колосниками – гигантская люстра с множеством светильников, словно корона, висит над всем и всеми, кто волею судеб оказался втянутым в эту историю. Своим светом она охватывает влюбленных Барбару и Жигимонта во время их первой встречи, и потом – во время их коронования.

Действие происходит нигде, хоть здесь есть детали могучего замка то ли несвижских времен, то ли мирских, с огромными воротами вдали и висячими мостами на мощных цепях, а также с огромной круглой люстрой, нависающей над головами будто НЛО с подсветкой, как в фантастических фильмах. Действие происходит никогда, хоть основой для него является история реальных людей. Сюжет Жигимонта и Барбары, как и сюжет Ромео и Джульетты, – одинаковый от начала до конца в любой эпохе. Отчаянная любовь против ненависти и враждебности.

Этот вариант позволяет стилизовать визуальный образ спектакля под живопись старых мастеров. Темный, коричневатый фон, благородное дерево декораций подобны старой драгоценной раме для картины. Костюмы с историческими деталями. А главное: фигуры и движения, словно перед нами оживает давнее полотно, и персонажи сарматских портретов постепенно, легко, медленно, как бы в невесомости, выступают из глубин темноты и памяти, материализуются из призраков, блуждающих во времени.

Самый красивый, выделенный и кинематографический – выход королевы Бонны в тронный зал. Г. Букатина акцентирует портретность героини эффектными позами, фиксированными жестами, особенно неповседневной походкой – вся пластическая партитура роли напоминает оживший портрет, развитие формулы королевского величия и психологии героини как представления о власти и королеве.

Интродукция спектакля: черный суперзанавес закрыт, оркестровая яма светится прозрачным зелено-голубым таинственным светом, на рампе видны головы. Глаза смотрят прямо в зал. Потом головы поворачиваются, качаются. Идет своеобразный пластическо-хореографический сюжет, выделенный из спектакля в виде эпитафии.

Черный занавес поднимается. Персонажи поднимаются из оркестровой ямы на сцену, замедленно движутся по диагонали и замирают в поклоне перед коляской, движущейся к открытой яме. Как только она остановится на краю, все они, словно замороженные, идут к яме, всматриваются в ее пасть, как будто замечают там нечто жуткое и мгновенно отстраняются от этого.

Маленькая девочка Барбара (А. Правилова) время от времени появляется на сцене, без всякой связи с сюжетом и его логикой, рассматривает головы в яме, несется по кругу в мгновения, когда Барбара вспоминает свое детство и далекий отцовский Несвиж. Маленькая девочка появляется вместе с призраком Барбары в финале и вместе с ней зовет Жигимонта, а потом и забирает его совсем.

Крыса (Н. Саламахо) – химера памяти, тайный смысл ситуации, материализация интриги, она входит в спектакль не сразу, но, однажды появившись, неотступно наблюдает за всем и всеми и регулирует процесс. Она кружит вокруг Бонны, она катает коляску с атрибутами власти по всей сцене с невероятной скоростью, она подбивает Барбару на самоубийство, она рассекает тяжелым мечом союз Барбары и Жигимонта перед алтарем. Крыса затягивает Бонну и Барбару в зазеркалье.

Спектакль «Недарасць» по пьесе Д. Фонвизина (в сценографии В. Матросова) существует как структура из трех составляющих. Это – компьютерная графика (игры, сайты, фото-шоп), предельно соотношенная с эпизодами постановки, драматическое действие и игра главного персонажа со зрителями апарт.

Спектакль начинается с пасьянса «Косынка», который Митрофанушка (А. Андриенко) раскладывает на заднике сцены через компьютер. Там он случайно входит в сайт [www.недарасць.by](http://www.недарасць.by), и происходит целая история, дирижером которой и является молодой человек эпохи перехода в информационное пространство. Компьютерная графика в спектакле станет восприниматься не как некий бантик-украшение на старой пьесе, а как основной режиссерский ход, как зеркальное отражение сегодняшней повседневности. Интернет не дает знаний, он дает только информацию. Интернет не дает системы, он дает мозаику всего. Для Митрофанушек Простаковых он – всего лишь пространство игр.

В спектакле «І смех, і слёзы, і Любоў» по пьесе В. Набокова «Событие» режиссер делает акцент на визуальном образе (рис. 6). Вместе со сценографом А. Костюченко (рис. 43) и художником по костюмам Е. Игрушей режиссер создает чистый графичный черно-белый спектакль с единственным красным пятном – это мяч, который главный герой, Алексей Трещейкин (В. Грушов), держит на протянутой руке в начале, и который на протянутой же руке удерживает героиня Люба (А. Барковская). Острый геометризм подчеркивают огромные картинные рамы, словно окаймляющие действие и придающие ему визуальную перспективу. Одна из рам расположена на планшете сцены, и по ней ходят, как по гимнастическому бревну, удерживая равновесие, в самые сложные моменты драматической жизни. И когда в финале спектакля вдруг срываются и падают вниз две огромные «маркизы», закрывающие всю сцену по кулисам, картинка

превращается в фотографический негатив, а все сценическое пространство становится прозрачно серебристым, светлым и ярким, в то время как картинные рамы и застывшая с яблоком в руке Люба делаются черными, тугими и линейными. Как будто перед нами возникает офорт, и его волшебность тревожит сердце, щемит душу какой-то дивной печалью по гармонии далекой и давней.

Спектакль «Прывітанне, Альберт» (сценограф П. Анащенко (рис. 39)) – посвящен великому физика XX века Альберту Эйнштейну (рис. 23–25). Голубой свет заливает сцену и делает серебряные нити, водопадом струящиеся от колосников на планшет, невероятно плотными. Неожиданные звуки скрипки и – свет начинает проникать в этот серебряный поток, и словно сквозь дымку времени возникает в нем фигурка худенького мальчика со смычком в поднятой руке... Юноша Альберт (Д. Обухов) существует в ином, непохожем мире. Серебряные нити вокруг него защищают душу будущего гения.

Мать, Паулина Эйнштейн (Т. Шашкина) стремится проникнуть в мир Альберта, она подобно птице с белыми прозрачными крыльями, вьется вокруг серебряного водопада и не может пройти сквозь такие тонкие и гибкие струны. Альберт (Г. Гайдук) оказывается самым одиноким среди тех людей, которых он считал своими коллегами и товарищами.

В этом смысле партитура спектакля «Прывітанне, Альберт» рифмуется со спектаклем «Шагал... Шагал». В. Барковский сопоставляет Эйнштейна и Шагала как художников наивысшей пробы и как личностей XX века.

Предтеча сюрреализма Шагал слышал музыку окружающего мира. Его картины напоминают прозрачные стеклянные вибрации звуков, волнами исходящие от каждого существа и каждого предмета. Предтеча квантовой физики Эйнштейн слышал музыку вселенной. Теория относительности напоминает мощную вибрацию звуков, исходящих от пространственно-временного континуума.

Актер Г. Гайдук несколькими деталями меняет облик, и мы переносимся из мира художника в мир физика. Однако оба героя остаются у него лириками, творцами и создателями космоса. Оба решены на сцене с помощью обособления персонажа от остальных, родных, любимых и знакомых.

Спектакль целиком построен на статичных эпизодах. Его пластический язык является одним из самых главных выразительных средств создания пространственно-пластической структуры постановки. Более того, именно пластическая партитура спектакля становится информационным сгустком, нанизанным на вольтовы дуги музыкальной его партитуры. И тем не менее, поэтические создания В. Барковского не переходят границу драматического театра, они существуют как раз на границе.

Движения актеров на сцене на протяжении спектакля разлинеены по правильным кругам возле центрального помоста. Словно бесконечные траектории движения планет. Как только меняется состояние Альберта, меняются линии движения остальных.

Впервые нити-струны, которые на некоторое время стали одним из главных образов-знаков в спектаклях В. Барковского, появились в постановке «Таму што люблю...» по пьесе Е. Поповой «День корабля» весной 1998-го... (рис. 6). Тонкие струны обозначили тогда главный мотив спектакля. Идущие от центра сцены горизонтально, натянутые справа, они похожи на нотный стан, вертикальные на планшете слева – нити судьбы или космический дождь. Сценография В. Матророва распахнула небольшую городскую квартиру в огромный, холодный, бесконечный и молчаливый мир: вся ширина и высота сцены затянуты прозрачно-серым холстом с изображениями летающих архангелов-силуэтов, как будто стены храма восстали над невидимыми нами стенами обычного дома. В. Барковский разметал квартирный интерьер в разные стороны большой сцены, разъединив тем самым действие, выводя его за сюжет, ведя один эпизод поверх другого. В ситуацию психологического, почти бытового театра он ввел театр пластический, картинный, где диалоги персонажей были совмещены с монологом главного героя. Этот визуальный облик произведения был родственным чеховской художественной интонации: то же рубежное ощущение жизни, та же недосказанность, нежелание и невозможность досказывать, тот же символизм действия, когда в обыденный разговор врывается экзистенциальный звук «лопнувшей струны»...

Апофеозом творчества В. Барковского в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа является спектакль «Зямля» по произведениям Якуба Коласа (рис. 2).

Спектакль начинается хрустально-прозрачным звуком клавишины в темноте. Интонация детства, неуловимо ностальгическая, невыносимо тонкая пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими рядами от кулисы к кулисе по планшету качаются серые тени. Это – люди-колосья, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мягущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колесова). Перекатывающиеся тени поднимаются-прорастают, и сквозь лес тел-стеблей из далекой темноты начинает 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 его дороги-исповеди. В течение спектакля тяжелейшая рефлексия Песняра 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.

Перед режиссером по пластике Владимиром Колесовым В. Барковский поставил задачу разработки сложной изобразительно-выразительной партитуры. Эта партитура выявляет: 1) визуальный образ фрески, 2) динамику постановки, 3) внутреннюю энергичность массы, 4) решение через массу образа самой земли, 5) синтетическое соотношение хореографии и драматического зрелища, 6) концепцию Пространства и Времени – как исторического существования человека, души и его нации, и как структуру ритмических партитур спектакля, в которой пластика – базовый, основной уровень постановки, 7) жанровые фрагменты: стилизованные обряды (постановщик Н. Котов), специфические приемы современной хореографии, пантомиму, статику.

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. Эта энергетика и есть главный смысл постановки.

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 хранят 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. Минималистское решение не означает минимализма присутствия сценографа в спектакле. Концептуальное ограничение равносильно образному расширению пространства: чем меньше деталей, тем более насыщенным смыслом оказывается само пространство.

В открытом пространстве свет (художник по свету Г. Иссерман) обладает конструирующим смыслом. Он рассекает сцену, отграничивает 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 цвета, 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.

Визуальный образ спектакля – это материализация подсознания Песняра-Шатько. Сам же он поставлен в такие обстоятельства, что должен действовать только своим внутренним темпераментом, *человеческим* опытом, душевными силами и духовным миром. Г. Шатько как раз тот актер, который владеет пространством, чувствует его вокруг себя и себя в нем, в массе акцентирует внимание на себе.

Спектакль сложен из зон разрядок и напряжений. Пластические разрядки, перемещения, движения по кругу складываются в танцы и обряды. Актеры растягивают слова и фразы. В черном кабинете это создает ощущение полусна, которое обязано снять некоторый интеллектуализм восприятия, освободить подсознание. В. Барковский повторяет фрагменты, слагая ряды рифм, благодаря чему тексты превращаются в подобие мантр. Спектакль нежный. Его формула – ключевая сцена на звуке клавесина: «Пушинка – снег – детство – память».

В. Барковский создает спектакль в цветах – черный, красный и белый. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обывденной 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.

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 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 – все это выводит их за границу эстетизма в мистерию первозданности форм.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художников театра в искусствоведческой и теоретической литературе, исследующей искусство сцены, называли по-разному: декоратор, художник театра, оформитель, сценограф, сценограф-постановщик, дизайнер сцены, создатель виртуальной реальности и т.д. В 1979 г. журнал «Декоративное искусство» (№ 3) развернул дискуссию об искусстве сценографии. От редакции было высказано мнение о самом термине: «получилось так, что в практике слово “сценография” чаще относится не к искусству театральной декорации в целом, а к работам, выявившим своеобразный строй, к которому тяготеют самые разные художники».

Мы придерживались данного положения в осмыслении работ художников на сценах в Витебске. Для описания были выбраны те поиски сценической выразительности и образности, что касались своеобразного строя, т.е. художественного мышления в сценическом произведении, которое обладает некоей самостоятельностью в границах спектакля. За скобками остались не менее интересные работы (такие, например, как блестящие театральные оформления Андрея Пронина, соратника режиссера Юрия Лизенгевича, и др.), анализ которых мы оставляем для других авторов.

В результате нашего исследования мы пришли к следующим выводам:

1. БДТ-2 является наследником традиций МХТ-2, театра, который, как подчеркивал Б. Алперс, был единственным театром «с последовательно выраженным проповедническим уклоном», резко тенденциозным: «Он выносит на сцену в своих пестрых, эклектических по стилю спектаклях не сомнения, не вопросы, еще только ждущие своего решения, но некое свое положительное кредо, <...>, свою завершенную концепцию современного мира» [1]. Не только эстетические идеи МХТ-2 питали искусство молодого коллектива, но и нравственные позиции, нашедшие свое выражение через сценическое высказывание.

2. БДТ-2 стал последним отзвуком знаменитого Витебского режиссёрского ансамбля и его завершающим этапом. Таким образом, мы вправе датировать художественное возрождение в Витебске началом 1919 г. и – финальная черта – 1929 г., т.е. концом второго театрального сезона, после которого БДТ-2 вынужден был отказаться от своего «московского» репертуара и концепции синтетического театра.

3. Сценография М. Шагала, К. Малевича, В. Ермолаевой, Н. Коган и др. имеет общую корневую систему с работами сценического художника БДТ-2 Л. Никитина. Данные художественные предложения связаны единством эстетического мышления в русле модернистского искусства. Модернистский театральный хронотоп предполагает

сопряженность всех элементов структуры спектакля как равноценных. При этом каждый из элементов обладает относительной самостоятельностью и может рассматриваться как самоценный.

4. С конца 1920-х гг. БДТ-2 перемещается в своем творчестве на позиции классического хронотопа, в котором сценография играет роль подчиненного элемента, становится одним из выразительных средств сценической образности. При анализе спектаклей, созданных в подобной традиции, выявлен основной принцип создания театрального оформления – воспроизведения места действия. Вместе с тем, спектакль «Несцерка» 1941 г., при сохранении данного принципа, отличается вниманием к народной сакральной культуре и сценической реализацией архетипических структур.

5. В творчестве художника Е. Николаева очевидно воплощение различных типов структур театрального произведения. Наряду с работой в классическом хронотопе, сценограф создал произведения, которые выделяются особой сценической образностью, близко подходящей к границам неклассического театра. В таких спектаклях их визуальный облик отличался броской выразительностью, концептуальностью и был средоточием семантики постановки.

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

7. Творчество режиссера В. Барковского завершает длительный период эволюции Коласовского театра. Он возвращает на витебскую сцену модернистский тип художественного произведения и, тем самым, устанавливает через 70 лет связь с концепцией первых двух сезонов этого театра. Сценографы, сотрудничавшие с ним в Витебске, испытывали в своих сценических предложениях его сильное воздействие на изначальную концепцию всего визуального решения. В этом смысле сценография является всегда выражением структуры спектакля. Не являясь ведущим элементом среди всех партитур, она, тем не менее, становилась квинтэссенцией общего контента.

Вместе с тем, сценические произведения В. Барковского вывели историю театра за рамки модернизма. Наиболее полно и целостно в течение десятилетия театр в Витебске представлял собой площадку постмодернистского искусства. Хэппенинги, перформансы в синтезе



с испытанными театральными постановочными методами позволили создавать варианты сценографических решений с использованием различных подходов (от традиционных до предельно минималистских).

8. Во всех проанализированных спектаклях, исследуя сценографические партитуры, мы отмечаем, что все они являются произведениями искусства, в том смысле, что они ни в какой мере не принадлежат к пространству массовой культуры, куда сегодняшнее театральное творчество склоняется все в большей мере. В них создавался неповторимый художественный мир, сотканный из метафор, метонимий, воображения.

9. В исследованной сценографии мы ориентировались на мнение П. Брука, который позиционировал театральное искусство как искусство мастера, который мыслит движением времени [2].

Манипуляции с временем в сценических условиях напрямую связаны с переменой места действия, т.к. перемещения в пространстве требуют временных затрат. Кроме того, вся представленная на сцене история развивается во времени, т.е. имеет начало, конец и движение от начала к концу. Это касается так называемой реалистической сценографии, которую можно определить более точно как оформление и декорации. Здесь мы имеем дело с событийным временем. Им чаще всего пользуется художник Е. Николаев.

Трансформации сценического времени в метафорическом пространстве приводят к визуализации вечности, т.е. остановки в движении событийного времени и прорыва в метафизику. Здесь мы имеем дело с символическим временем. С этим временем работает художник А. Соловьев.

Метаморфозы ритмов произведения выявляют специфические свойства времени в спектакле. Здесь перед нами модернистский хронотоп, где время – игровое, карнавальное, со свойствами собственно *театрального, постановочного* времени. Это соотносится с разработками в постановках первых двух сезонов театра.

Появление в структуре спектакля синтеза концептуальных построений, построение постановки по принципу поэтических художественных систем, даже визуализация энтропии художественного процесса свойственны постановкам В. Барковского. И здесь время выступает в постмодернистском виде как способ сшивания лоскутного постмодернистского пространства.

### Примечания

1. Алперс, Б. Театральные очерки: в 2 т. / Б. Алперс. – М., 1977. – Т. 2. – С. 6.
2. Розовский, М. Игра с вещью / М. Розовский // Декоративное искусство. – 1970. – № 10. – С. 11.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



1.



2.



3.

~ "Мадам Бонелла"

Движок движется

a)

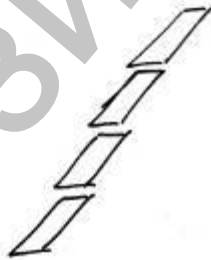


Движок движется со "сеткой" влево

б)



в)



4.

5.



"І смех, і слезы, і Любоу"

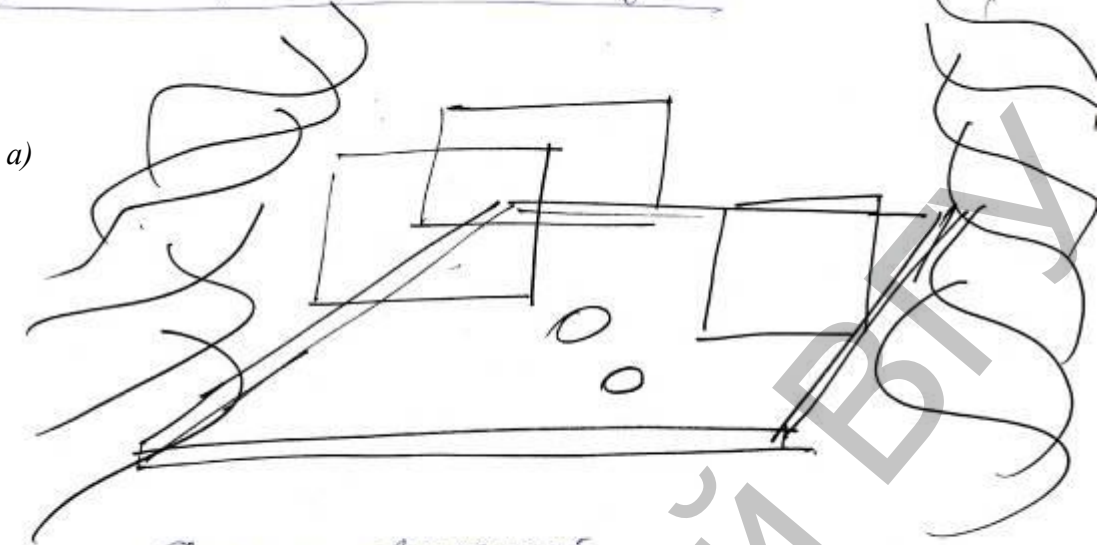
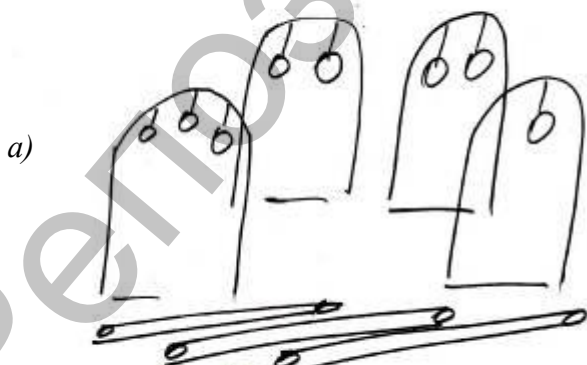


Рисунок движения



6.

"Душа і высшыя посли"



Сценорафия

Рисунок движения



7.



"Навалініца будзе" А.Звонака  
паводле трылогіі Якуба Коласа "На роўстанях".  
Рэжысёр Ю.Шчэрбакоў. Мастак Я.Нікалаеў.  
1958.

8.



9.



10.

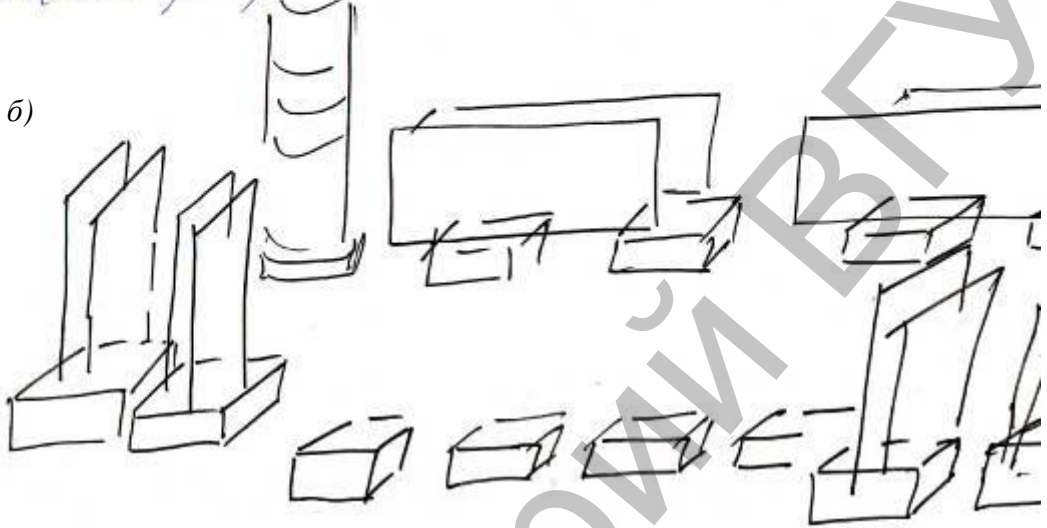
Жісьменська

а) *Государственный*



*Сценорафия*

б)



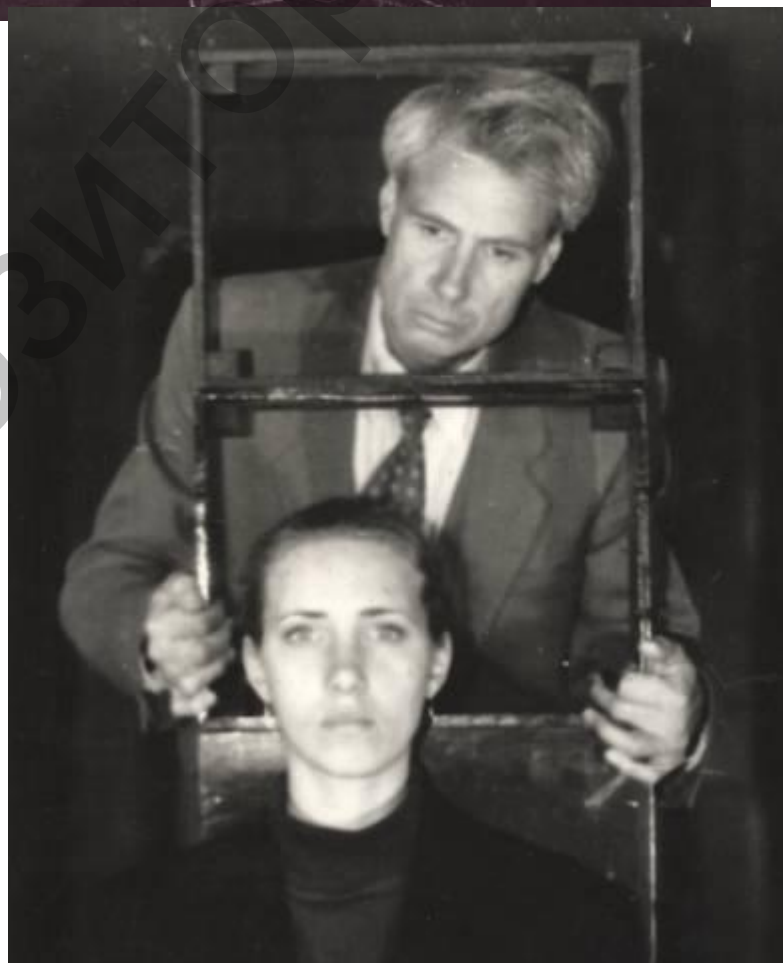
в)



11.



12



13.





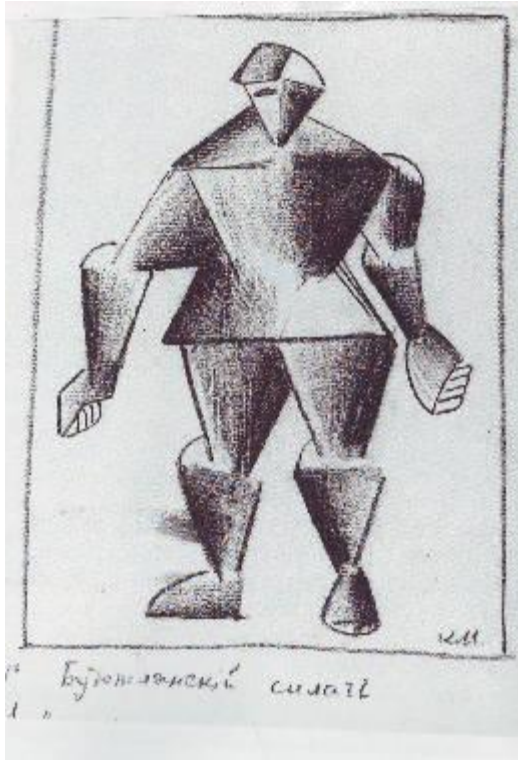
14.



15.



16.



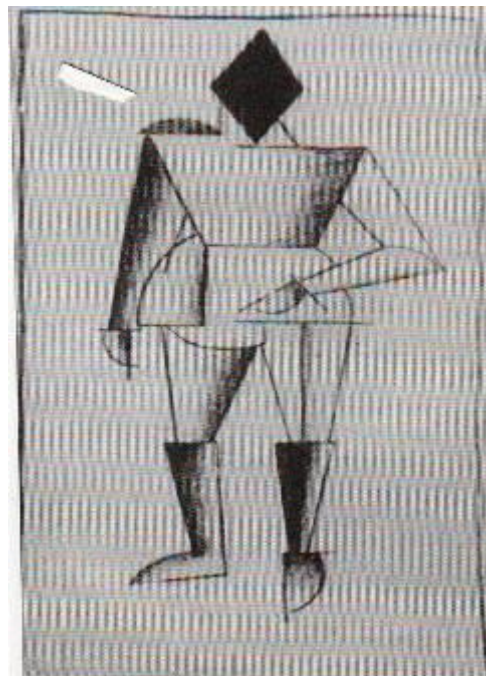
17.



18.



19.



20.

21.



a)



б)



в)



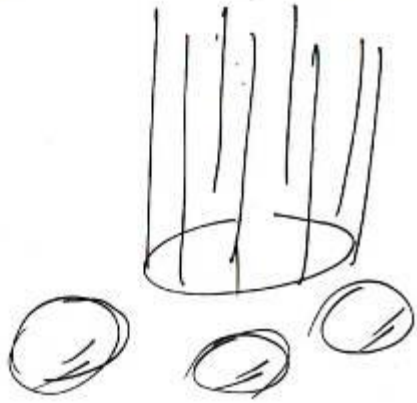
г)



22.

*"Крылато, Любедей!"*

a)



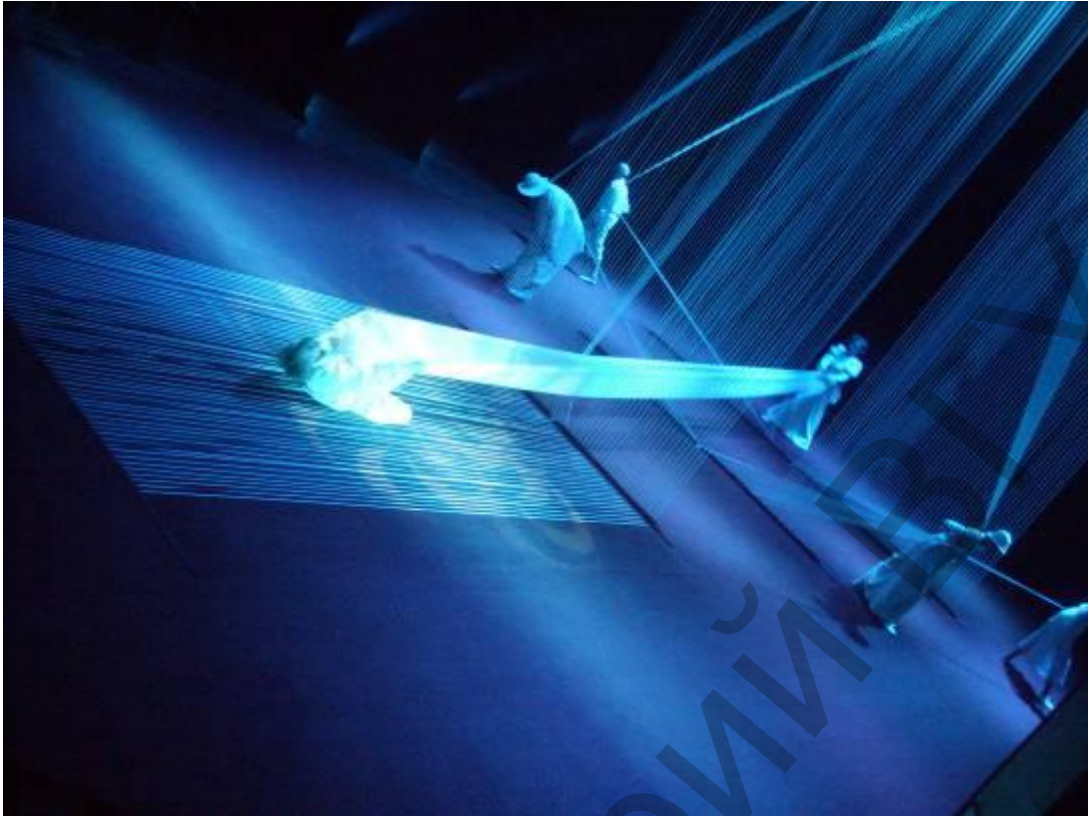
*Рисунок движения*

б)



в)

23.



24.



25.



26.

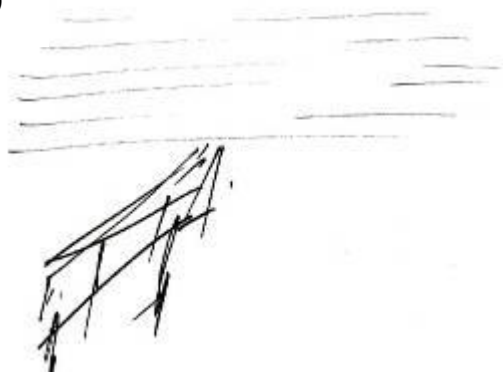


27.

"Таму што слободно..."

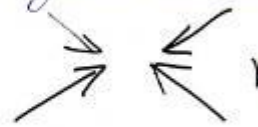
Сценографія

а)



Рисунк  
двух дверей

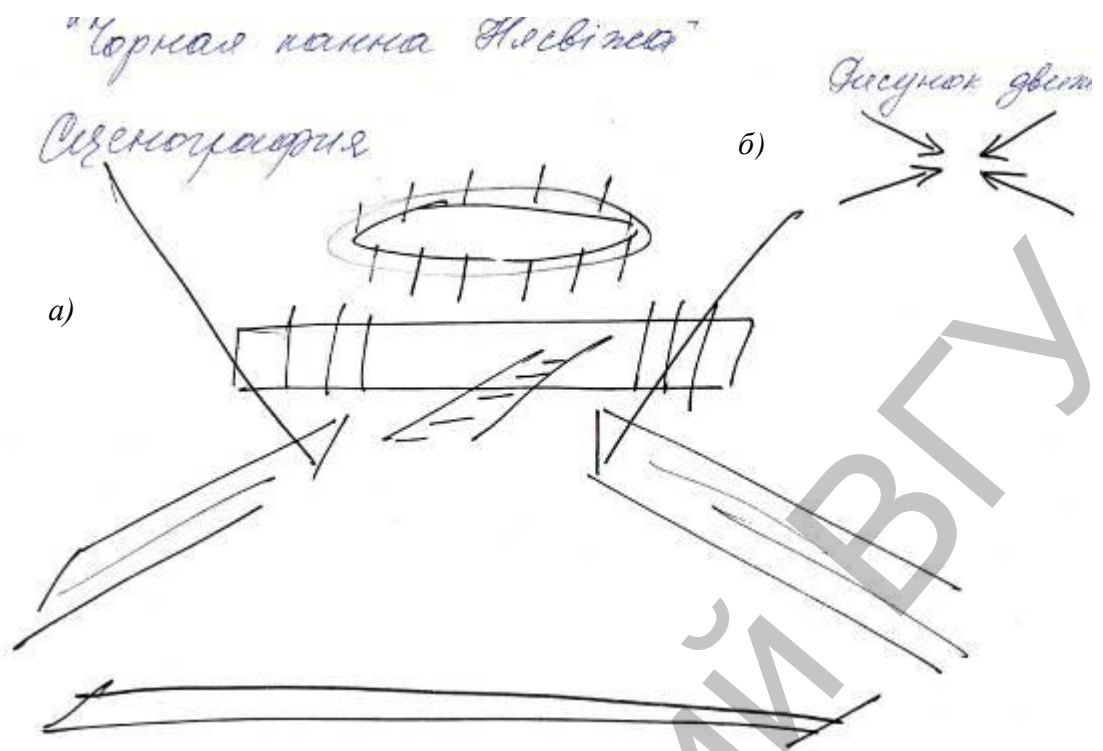
б)



28.



29.

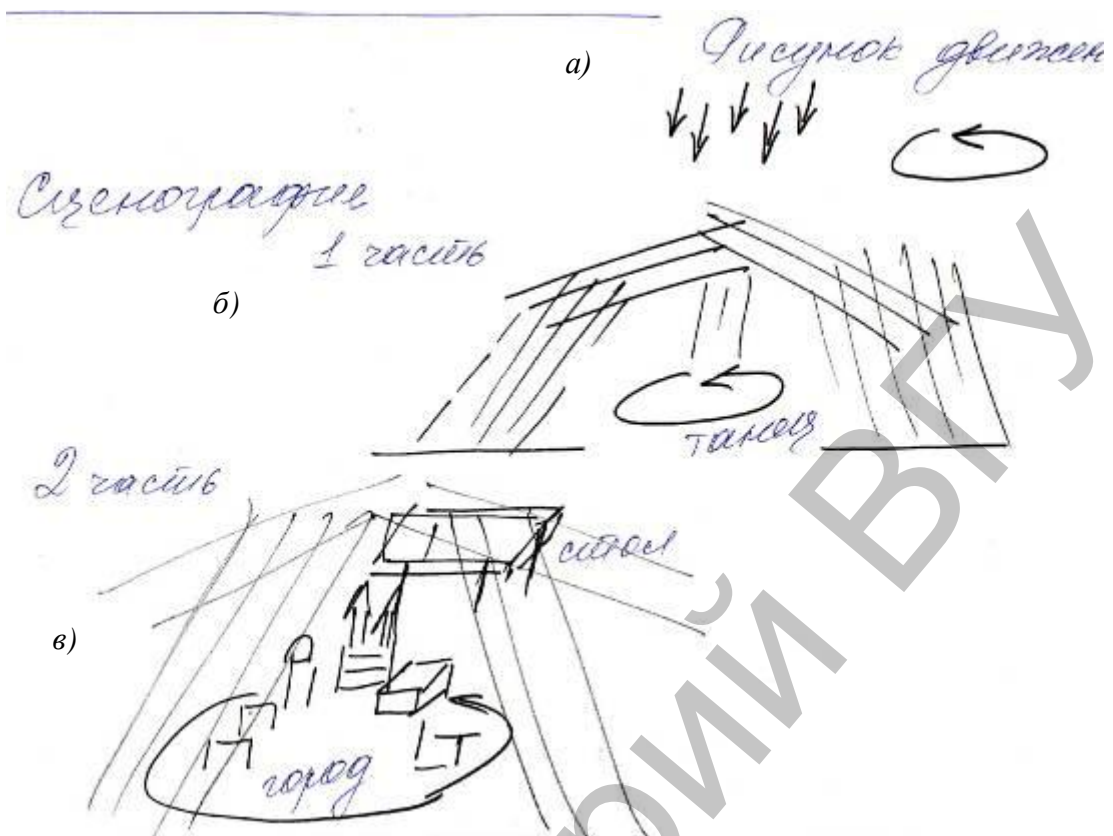


в)

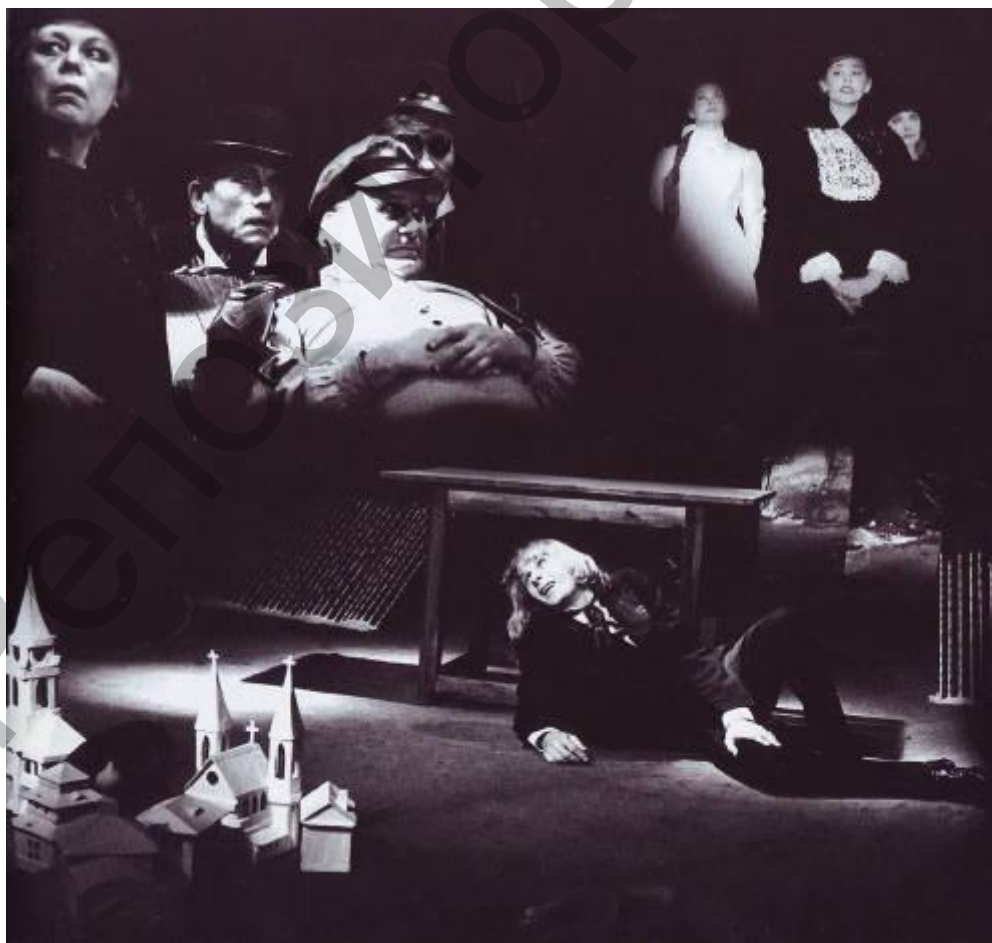


30.





з)



31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



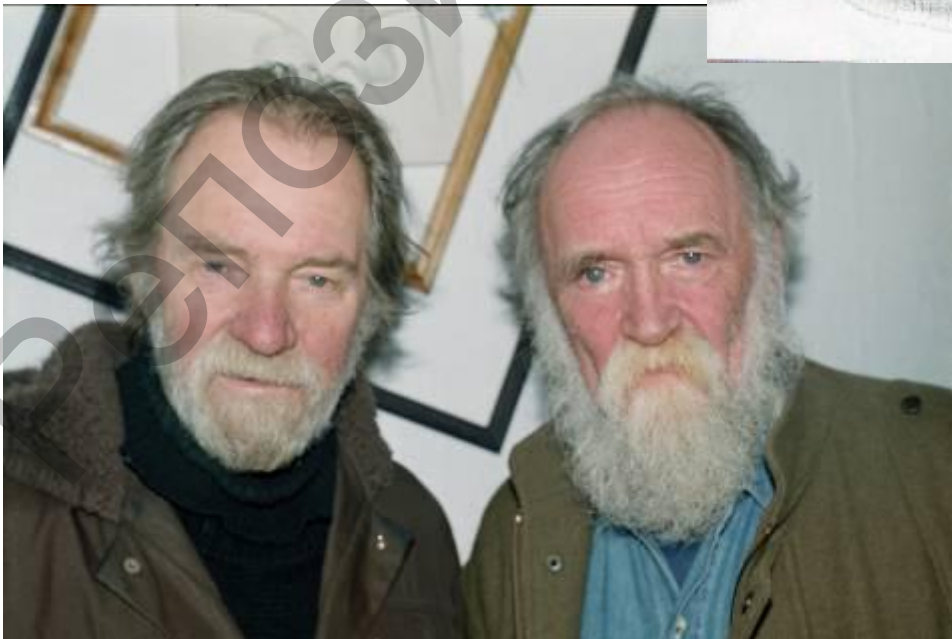
38.



39.



40.



41.



42.



43.

## СПИСОК ІЛЛЮСТРАЦІЙ

1. Сцена из спектакля «Званы Віцебска».
2. Спектакль «Зямля».
- 3–5. Спектакль «Мадам Боншанс».
6. График спектакля «І смех, і слёзы, і Любоў».
7. График спектакля «Ружа ў чыстым полі».
8. Сцена из спектакля «Навальніца будзе».
- 9–10. Сцена из спектакля «Несцерка».
- 11–13. Спектакль «Пісьменныя».
14. Эскиз В. Ермолаевой к «Победе над Солнцем». 1920 г. Витебск.
- 15–16. Фигуры Л. Лисицкого к «Победе над солнцем». 1923 г.
- 17–19. К. Малевич. Эскизы костюмов к «Победе над Солнцем». 1913 г. СПб.
20. К. Малевич. Эскиз костюма Будетлянского Силача к «Победе над Солнцем». 1920 г. Витебск.
21. К. Малевич. Эскиз костюма Будетлянского Силача к «Победе над Солнцем». 1913 г. СПб.
22. Эскизы декораций К. Малевича к «Победе над Солнцем». 1913 г. СПб.
- 23–25. Спектакль «Прывітанне, Альберт».
- 26–27. Сцены из спектакля «Сымон-музыка».
28. График спектакля «Таму што люблю ...».
29. Сцена из спектакля «Царь Максимилиан».
30. Спектакль «Черная невеста» («Чорная панна Нясвіжа»).
- 31–34. Спектакль «Шагал ... Шагал».
35. Фото Л.А. Никитина с семьей. 1937.
36. А.А. Соловьев.
37. Е.Д. Николаев.
38. Эскиз Е.Д. Николаева к спектаклю «Шостае ліпеня».
39. П. Анащенко и Т. Котович. 2009.
40. С. Макаренко.
41. А. Соловьев с В. Матросовым.
42. В. Барковский.
43. А. Костюченко.