
Художник Зиновий Марголин: ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА В СЦЕНИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Малей А. А.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы» НАН Беларуси, Минск



Статья посвящена творчеству известнейшего российского сценографа Зиновия Марголина, который начинал свою творческую деятельность в белорусском театре. В большей мере творчество З. Марголина как театрального сценографа – это специфическая организация сценической среды. С одной стороны, он организует ее по принципу произведения изобразительного искусства, с другой – это выход в трехмерность, организация трехмерного замкнутого пространства (павильон). Поскольку художник учился прикладному дизайну, его сценография всегда конструктивна и четко отвечает задачам построения определенного пространства: конкретная сцена представляет для него задачу освоения каждого ее фрагмента. При всей масштабности его визуальных решений ему не бывает слишком тесно или слишком просторно. Более того, его не пугает ни слишком маленькая, ни огромная сцена. Художник озабочен организацией сценического пространства в каждом его сегменте, изобразительностью предметной среды и выразительностью цвета. З. Марголин решает задачи формы, и каждый предмет на сцене представляет собой геометрическую форму как элемент общей геометрической композиции.

Ключевые слова: сценография, дизайн, пространство сцены, сценические композиции.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 46-54)

Artist Zinovi Margolyn: Possibilities of Light in Stage Design

Malei A. A.

State scientific establishment «Center of the Research of Belarusian Culture,
Language and Literature» NAS of Belarus, Minsk

The article centers round the creative activity of the outstanding Russian stage artist Zinovi Margolyn, who started his creative activity in Belarusian theater. To a great extent the creative activity by Z. Margolyn as a stage artist is specific organization of stage environment. On the one hand, he organizes it as a piece of fine art, on the other, it is exit into three dimension, organization of three dimensional closed space (pavilion). Since the artist learned applied design, his stage art is always constructive and clearly corresponds the tasks of building a certain space: a definite scene presents a task for him to master each of its fragment. With all scale of visual implementations of it, it is not too narrow for him or too loose. Moreover, he is not afraid of either too small or too large stage. The artist is concerned with the organization of stage space in its every segment with the fine art character of object environment and expressiveness of the colour. Z. Margolyn solves the tasks of the form and each object of the stage is a geometric form as an element of general geometric composition.

Key words: stage design, design, stage space, stage compositions.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 46-54)

Марголин Зиновий Эммануилович (1960 г. р.), главный художник Государственного молодежного театра Беларуси (1988–1998). Главный художник театра «Санктъ-Петербурзь-Опера» (1998–2000).

Оформлял спектакли в Театре Российской Армии, БДТ имени Г. А. Товстоногова, Театре имени Е. Вахтангова, Театре балета Бориса Эйфмана, Мариинском театре, МХТ имени А. Чехова, Большом театре. Лауреат «Праж-

Адрес для корреспонденции: e-mail: a.malei@mail.ru – А. А. Малей

ской квадриеннале-95» (серебряная медаль), неоднократный лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат премии «Хрустальная Турандот».

Цель статьи – выявление особенностей сценического творчества Зиновия Марголина на белорусских и российских сценических площадках.

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

Сюжет, события, актерское действие, пластика – все эти составляющие являются подчиненными сценографии. Более того, у сценографии З. Марголина возникает собственный сюжет, отчего спектакль приобретает новый смысл, иной, чем в драматургическом первоисточнике. Его сценографический сюжет не обязательно сопряжен с развитием сценического действия, он может создавать с ним контрапункт («Ідылія») или создавать свое параллельное визуальное действие («Его сны»).

Это – принципиально новый для последней четверти XX века взгляд на оформление спектакля в белорусском искусстве. Как замечает В. Мальцев, «подогревая интерес прессы и театральной общественности, З. Марголин своим обличьем и стилем существования создает новый имидж художника эпохи рекламы, рынка и контракта» (перевод наш. – А. М.) [1, с. 29]. Броская, яркая, самостоятельная, обязательно захватывающая всю сцену целиком, статичная, словно замершая, сценографическая конструкция З. Марголина не поддерживает режиссерской концепции и не является структурообразующим фактором спектакля. З. Марголин декларирует принципиально искусственную среду как некое сугубо зрелищное обитание, целиком эстетизирован-

ное и предназначенное только для художественного восприятия. Его проекты можно отнести к тому классу дизайнерских объектов, «в которых должны быть обеспечены оптимальные условия для зрительской работы, но не меньшее значение приобретают также психологическое воздействие визуальной среды на человека и ее эстетические качества» [2, с. 193].

Безусловно, любые сценографические решения являются искусственным проектом. Однако, они, как правило, всегда соотносятся с образом спектакля. У З. Марголина это – самоценная, замкнутая на себе сценическая модель, в которой главное – собственно художественные задачи. Завершенность спектаклю придает сценография. Это свойство характерно для работ Зиновия Марголина в Беларуси, и для его творчества в России. В белорусском театральном искусстве он традиционно сотрудничал только с Николаем Пинигиным и Виталием Котовицким. В России – в тесной спайке с художниками по костюмам и по свету Марией Даниловой и Глебом Фильштинским, с режиссерами Юрием Александровым, Василием Бархатовым и Евгением Писаревым. Российские критики отмечали сверхсюжет творчества З. Марголина, кочующий из спектакля в спектакль, имея в виду его тоску по утраченной целостности мира и желание обрести эту утраченную целостность. Полагаем, что это – не столько тоска, сколько постепенное изучение картин мира, предложенных художниками XX века, и, конечно, закономерное собственное высказывание по этому поводу и шаги для преодоления своего большого ученичества у великих предшественников.

Так, сценография спектакля «Его сны» выстроена в русле традиции кубизма (коллаж). В глубине сцены расположен черный рояль, а на авансцене – белый, с гигантской клавиатурой, с крышкой, вытянутой под колосники, словно поставленный на бок. Множество бело-серебристых натянутых нитей, сворачивающихся и разворачивающихся наподобие жалюзи, создают колеблющееся пространство и одновременно являются экраном для видеокадров. У белого рояля своя функциональная задача: он представляет собой трансформер. Это – и отцовская

библиотека, и зев печки, и ширма кукольного представления, и фрагменты инсталляций Сальвадора Дали. По замечанию Т. Горобченко, «предметный мир спектакля, изобретательно использованный В. Котовицким, открыто перенят из полотен художника и хранит в себе глубокий смысл. Так, черная трубка телефона, неожиданно превращающаяся в красную крабовую клешню, вызывает ассоциации с картинами «Пляж с телефоном», «Императорские фиалки» или «Возвышенный момент». Вот Галя играет на рояле и по ее спине, как по маленькому экрану, плывет проекция рафаэлевой Мадонны с младенцем. В памяти сразу возникает «Ловля тунца», где обнаженные мужские и женские фигуры украшены многоцветной татуировкой, или молодой бычок, на коже которого помещен фрагмент каталонского пейзажа» (перевод наш. – А. М.) [3, с. 285–286].

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

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

Т. Горобченко настаивает на том, что в основу визуального проекта положен принцип сюрреализма [3, с. 285]. Мы полагаем, что здесь присутствует вариация кубистического направления, в котором коллаж является одним из основных приемов. Но сюрреалистическое воздействие достигается всем образом спектакля, и, в первую очередь, режиссерским решением.

Так, по мнению Т. Ратобыльской, «нельзя не поражаться изобретательству и фантазии режиссера <...>. Котовицкий владеет даром чувствовать предметность сценической метафоры, умеет создавать мизансценический ритм. «Его сны...» – почти моноспектакль С. Журавля – Дали. Только иногда пройдет, звеня колокольчиками, белая муза Галя, или материализуется в образ красного быка ревнивая чувственность Дали. <...> Внутренний монолог художника с собой и с прошлым реализуется с помощью актерских отношений с куклой, костюмами, сценическими предметами. Этот спектакль – попытка передать дух живописи Дали средствами театра; попытка сценически воссоздать сюрреалистическую логику, разорванный круг независимых ассоциаций» (перевод наш. – А. М.) [4, с. 183–184]. Мысль Т. Ратобыльской поддерживает и Г. Боровик: «Режиссер В. Котовицкий демонстрирует профессиональное мастерство и искренность в постижении приемов философии абсурда в театральном искусстве. Он делает это путем композиционного согласования разных элементов изобразительного искусства европейских художников-абстракционистов. Иногда такая логическая связь нарушается, и тогда сознание подсказывает иную основу: режиссер историю снов Сальвадора Дали, а значит, самую сущность абстракционизма как явления искусства стремится познать через актера» (перевод наш. – А. М.) [5, с. 63].

В спектакле «Ідылія» решение сценического пространства и сама его концепция являются откровенно постмодернистскими. Здесь заявлена не просто цитата Леонардо да Винчи, но и собственная обработка этой цитаты, вставленной в принципиально новый контекст. По описанию В. Мальцева, З. Марголин перенес в спектакль Н. Пинигина сценическую установку великого итальянца, реконструированную

в фильме Р. Кастеллани: «Два огромных глобуса по бокам сцены возобновляют гравюры польского астронома XVII века Яна Гевелия, продолжают тему движения небесных светил. Для любителей вечерних астрологических телепрогнозов шар в диадеме давно стал эмблемой вселенной. Он трижды повторяется в композиции («Рай» и глобусы). Замыкая в воображении все три объекта линией круга (а он задан геометрией сцены), можно получить известную картину парада планет. Постановочный шедевр Возрождения и эмблематика современных массмедиа оказались объединенными» [1, с. 30].

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

Элементов сценографического решения в этом спектакле множество: «На сцене – огромный суперзанавес с изображением богатой панской усадьбы и брички возвращает зрителей в прошлый век. По сторонам занавеса застыли два хитроватых амура. Под бодрые звуки марша на авансцену не очень ровным строем выходят мужики и бабы, подгоняемые гайдуками. <...> Затем суперзанавес подымается и открывает неожиданную картину, созданную художником З. Марголиным. <...> Когда полусфера поворачивается, то превращается в замкнутый круг космического звездного неба, прорезанного сверкающими знаками зодиака» (перевод наш. – А. М.) [6, с. 163–164]. Масштабы элементов изображения и фигур астрономов несопоставимы с величиной актерских фигур: первые значительно больше, преобладают, как бы нависают над действующими персонажами. И действительно – существуют собственной жизнью. И в этом проекте главное цветовое пятно (сине-зеленое в сфере) центрирует и стягивает всю конструкцию, организуя все направления движения и выявляя композиционную идею структуры. Сине-зеленой сфере вторят все другие объемы сценических объектов, замыкая все сценическое пространство в круг, целостность,

замкнутость, завершенность и внутреннее благополучие. Каждый сегмент пространства несет в себе звучную радость бытия, расцветающее внутреннее совершенство, гармонию космоса и человека. В цветовой партитуре этого спектакля у З. Марголина множество полутонов, переходов и малых интервалов, создающих волшебство ренессансной картины.

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

Сценические решения на главных российских сценических площадках. Недавняя постановка «Русалки» А. Даргомыжского в Мариинском театре С.-Петербурга (В. Гергиев) предстала в постановке тандема режиссера Василия Бархатова и сценографа Зиновия Марголина. Критики, при всех замечаниях к постановке, оценили интригующее сценическое решение. Авторы спектакля перенесли действие в начало XX века, использовали черно-белые слайды, чтобы создать определенный контекст: березки, баржи, лодка, влюбленные в лесу. А на планшете сцены – реальные объекты-метки, индексирующие два мира, состоятельных людей и людей низкого социального положения: венские стулья, солома и раз-

граничительная стена. Этим стенам даже целых три, они подвижны и функциональны, но символичны одновременно, и за каждой из них происходит определенное событие в современном духе [7]. Действие, происходящее в пределах большой сцены, симультанно, плотно пригнано в своих одновременных фрагментах друг к другу, подвижно в своей разноплановости. Кроме того, З. Марголин варьирует фрагменты действия по планам, активно передвигая их в пространстве сцены. Более того, в ключевых моментах герои переходят из одного фрагмента в другой беспрепятственно, тем самым делая строгое математическое деление на сегменты ирреальным, как существование в параллельных мирах. И, вообще, З. Марголин в этом решении следует завету своего учителя, выдающегося белорусского сценографа Б. Герлована, когда есть главный персонаж, а вокруг него выстраиваются его деяния и события, спровоцированные им. Режиссер В. Бархатов решал «Русалку» как явление, представленное в сознании главного героя. И сценограф решает пространство как постоянно движущееся, сегментированное и свободно трансформирующееся. В этом состоит принципиальное отличие от герловановского решения сценического пространства. Так, Борис Герлован в содружестве с режиссером В. Раевским в спектакле «Страсти по Авдею» в Купаловском театре (Минск) останавливает пространство в неизменности сценической установки, жестко его фиксирует и не меняет, отчего возникает надреальное впечатление. А З. Марголин надреальности достигает с помощью многоплановости, «кадрирования» и постоянного движения сегментов. Вокруг Авдея происходили события, к которым он отношения не имел, но которые имели отношение к нему и были судьбоносными для него. Главный герой «Русалки», настигаемый сердечным приступом и находящимся в клинической смерти, в другом сегменте в это самое время выясняет отношения со всеми, кто от него пострадал и кто его любил. События, спровоцированные им, постоянно преследуют его как видения. Они словно происходят в его сознании.

В спектакле сценограф работает цветовыми пульсациями, с помощью чего общий колорит меняется от холодного голубого

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

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

Зиновия Марголина называют создателем циклопических сценических конструкций, и в спектакле-мюзикле «Шербурские зонтики», поставленном Василием Бархатовым в театре «Карамболь» (С.-Петербург). Два вращающихся диска с прорезями (прямоугольник и квадрат), которые приближают и удаляют картинку, выхватывая детали и перенося зрителей в разные точки пространства. Колеса представляют собой зонтики, кассеты, крылья мельниц, жернова и т. д. Метафоры З. Марголина не просто масштабны, они масштабно метафоричны, ироничны, многозначны. Исследователи полагают, что фирменный знак сценографа – это «сложносочиненные

масштабные декорации-трансформеры»: «В сценографии Зиновия Марголина отзвуки культурного прошлого и настоящего – супрематизм, вырвиглазно анилиновая гамма интерьеров, боб-уилсоновская лазурь задников, марширующие на карнавале сексапильные гёрлз из клипа Алекса Гаудино «Destination Unknown» – все это сливается в «белый шум». Холодным постмодернистским душем гасящий возможные рецидивы злокачественной ностальгии. И – через остранение – возвращающий рельефность переживания истории Деми» [8]. Круглые плоскости постоянно вращаются, и сквозь прямоугольные прорезы в них фиксируются общие и крупные планы. Сценография этой постановки еще раз подчеркивает наследование З. Марголиным идей конструктивизма: вращающиеся плоскости есть только динамические элементы конструкции. И вместе с тем, они превращаются в метафору роковых жерновов времени, необратимости и силы времени. Герои пытаются прорваться сквозь это вращение, сквозь эту силу жерновов судьбы и не в состоянии ее преодолеть. В финале герои трансформируются в глянцевых кукол, в манекены, в андроиды. Перед главным героем стоит его маленькая дочка в ало-белом наряде, рифмующаяся по цвету с такой же бензоколонкой.

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

З. Марголин дебютировал в Мариинском театре в 2004 г. с постановкой оперы Д. Шостаковича «Нос», которую считают выдающимся событием российской оперы новейшего времени. Как пишут критики, с тех пор он возводил на мариинских

подмостках целые города и устраивал наводнения, неизменно поражая воображение петербургской публики мощными сценическими метафорами и заставляя зал разражаться аплодисментами при поднятии занавеса на каждой из десяти выпущенных на последние годы премьер.

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

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

К гоголевской фантазмагии обратились в постановке «Мертвых душ» в Мари-

инке. Самым осязаемым достоинством критики называли декорации этого спектакля в виде двух огромных вертящихся колес, несущих черный экран: «И самый точный ход в монументальной и, как всегда, функциональной сценографии Марголина – очень простой. Это возникающая во время «народных» фрагментов оперы самая что ни на есть подлинная видеосъемка заснеженной России – современной, но вряд ли сильно отличающейся от гоголевской. России, в которой застыло время, другой России, которую можно увидеть из окна «Сапсана», откуда она, ведь правда же, кажется совершенно ирреальной» [9]. Мария Бабалова подчеркивает феноменальность сценографии Зиновия Марголина, переигрывающей режиссерскую концепцию и даже звучание музыки: «По ходу спектакля эти колеса постепенно придавливают действующих лиц. Никакой летящей «птицы-тройки» нет и в помине» [10].

В одном из интервью З. Марголин признавался: «Мы действительно довольно долго не могли найти решения, которое бы соответствовало драматургии оперы Щедрина. И действительно изначально пошли по ложному пути. «Мертвые души», как вы помните, имеют рондальную композицию, в которой эпизоды – это чичиковская интрига, а рефрены – это, как сказали бы лет тридцать назад, «народно-массовые сцены». Сперва нам казалось, что каждую из хоровых сцен нужно решать как отдельные драматургически законченные эпизоды со своими микросюжетами. Какое-то время мы вполне радостно продвигались в этом направлении, пока не зашли в тупик и не поняли, что «Мертвым душам» нужен тот самый магистральный образ, о котором вы говорили в начале беседы. Когда мы его нашли, то все естественным образом встало на свои места. Помню, я спросил у Щедрина: «Что главное в «Мертвых душах»? Он, не задумываясь, ответил мне: «Дорога». И тут все срослось. Мы поняли, что опера – не про Чичикова. Это совсем другая история: дорогой все начинается и заканчивается, постоянно звучит хор мертвых крестьян. Важно было расслышать, что их голоса звучат где-то вдалеке: «Мертвые души» все время будто бы висят между небом и землей. Или преисподней и зем-

лей – черт его знает. Меняются помещики, развивается интрига – а дороге нет ни конца ни края. Это ведь универсальный образ России: сколько угодно можно ехать хоть на бричке, хоть на поезде, хоть на машине, а вокруг ничего не меняется. Все время одни и те же бесконечные грязные пейзажи – и гигантские бесхозные площади, и неприкажные люди... Все это – в музыке Щедрина, которая ставила перед нами конкретную задачу, решить которую оставалось делом техники. Потому что главное в «Мертвых душах» – та хоровая трясина, в которую ты проваливаешься с первым же аккордом вступления, и та бричка, в которой Чичиков колесит по стране».

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

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

Заключение. Зиновий Марголин уже с последней четверти прошлого века предвидел способы организации медиапространства, столь актуального в нынешнюю эпоху. Создаваемые им в спектаклях В. Котовицкого и Н. Пинигина проекты характеризуются дизайнерским подходом к организации сценического пространства



Ил. 1. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НОС».



Ил. 2. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НОС».



Ил. 3. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НОС».



Ил. 4. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА».



Ил. 5. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ШЕРБУРСКИЕ ЗОНТИКИ».



Ил. 6. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ШЕРБУРСКИЕ ЗОНТИКИ».

и, соответственно, цветовых плоскостей и пятен в нем. Художник предлагает перформансно-инсталляционный способ создания сценографии. Это – целиком эстетический художественный проект вне событийной линии спектакля, вне собственного смысла спектакля. Это – еще один спектакль, расширяющий и трансформирующий границы режиссерской концепции. З. Марголин впервые осуществляет многомерное, нелинейное произведение. Так, один из российских критиков подчеркивает в творчестве З. Марголина строгость вкуса, скупость в выборе выразительных средств и монолитность внешнего облика спектакля, а также предельную материальную конкретность. Однако, при этом, подмечает Д. Ренанский в статье «Зодчий» для «Петербургского театрального журнала», в геометрическом лаконизме З. Марголина присутствуют парадоксальное изящество и бесконечная многозначность образа. Цвет является одновременно подчиненным средством сценографии и важнейшим ее элементом. Он подчинен структуре пространства и в то же время сам организует эту структуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мальцаў, У. Медыяўтопіі Зіновія Марголіна / У. Мальцаў // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 29–32.
2. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Выш. шк., 1984.
3. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Минск: Беларус. навука, 2002. – 367 с.
4. Ратобельская, Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу / Т. Ратобельская. – С. 170–185; Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творч. канф., Мінск, 16–17 кастр., 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мінск: Арты-Фэкс, 1998.
5. Баравік, Р. І. Шлях да паразумення / Р. І. Баравік. – Мінск: БДАМ, 2008. – С. 63.
6. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі – Мінск: Беларус. думка, 1999. – 231 с.
7. http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/12436111/niotkuda_bez_lyubvi#ixzz2ir5cwa9j.
8. Ренанский, Д. Былое и думы / Д. Ренанский // История драмы. – 2009. – № 29.
9. Труд. С. Бирюков. 29.02.2012. Гроб с музыкой.
10. Культура. Гергиев в поисках Ассанджа. 02.03.2012.

Поступила в редакцию 06.11.2013 г.