

УДК 792.021:75.0174(476.5) «192»

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

Художественная культура Витебска 1920-х гг.: согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2

Малей А. А.

*Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной Академии наук Беларуси», Минск*

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

В данном исследовании раскрыты композиционные структуры и цвет в постановках Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (БДТ-2). Показано, как художественная идея спектаклей репертуара первых сезонов БДТ-2 теснейшим образом связана с актуальной для режиссера философской концепцией и несет на себе ее отпечаток.

Объектом исследования выступают особенности цветowych партитур в создании структуры сценического произведения. Предмет исследования – основные элементы театрального спектакля. На основе анализа структур спектаклей на сцене БДТ-2 рассматриваются приемы соотношений постановочных решений с использованием цвета в произведении.

***Ключевые слова:** философия спектакля, цвет, сценография, композиция, основные элементы театрального спектакля.*

Art Culture of Vitebsk of the 1920-ies: Coordination of the Director's Principles with the Color Spectrum in Performances of First Seasons of BDT-2

Malei A. A.

*State scientific establishment «Center of Research of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk*

Issues that were not studied in home art studies and social and cultural research, not discussed at conferences and workshops of theater researchers or in literature on issues of theater and fine arts, are considered in the article. This refers to the issue of the role and significance of color in the composition structure of a stage performance.

The research reveals compositional structures and color in the performances of the National Academic Yakub Kolas Drama Theater (BDT-2). It is shown how art idea of performances of first seasons repertoire is closely linked with the topical for the director philosophical concept and carries its trace.

The subject of the research is features of color organization in the creation of the structure of the stage piece. The object of the research is basic elements of the performance. On the basis of the analysis of

performance structures on the stage of BDT-2 techniques of correlation of direction solutions applying color in the piece are considered.

Key words: *philosophy of the performance, color, stage design, composition, basic elements of theatrical performance.*

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

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

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

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

Целью статьи является разработка и теоретическая концептуализация взаимозависимости цветовой партитуры сценического произведения с хронотопом театра на основе анализа спектаклей Коласовского театра (БДТ-2) первых двух его сезонов.

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

Режиссерский театр Валентина Смышляева. В. Смышляев, первый руководитель театра БДТ-2, с воспитанниками Белорусской студии, выпускники которой стали ядром театра в Витебске, исповедовал исключительно режиссерский театр, т. е. в основе его понимания сценического искусства находился жесткий постановочный подход. Здесь мы наблюдаем существование в рамках школы МХТ Второго, принципиальными эстетическими ценностями которого были проникновения во внутренний мир человека. Когда Б. Алперс сравнивал спектакли МХТ Второго со стилизованным рождественским представлением, он акцентировал прорыв спектакля в бытийное пространство– время через интровертное время–пространство. Это происходило потому, что мистерия и внутренний мир актера и зрителя равноценны в высокой мере духовности. Если пространственно-пластическое открытие К. Станиславского представляет собой «нуль формы» («Натуралистический театр <...> уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [1]), то поиски Л. Сулержицкого, лидера МХТ Второго, являются выходом за «нуль» на пути отыскания закономерностей энергетического воздействия на зал. В подобной системе были воспитаны участники Белорусской студии.

Спектакли первых двух сезонов служат показателем такой эстетической структуры. Каждый актер был не только соавтором, но и проводником режиссерского замысла постановщика, носителем его взглядов на мир и искусство. Диалог с публикой велся языком метафор и символов в расчете на подготовленного зрителя. В этом ощущалось предвестие режиссерского театра на Беларуси в последней четверти XX века [2].

Основа репертуара – «Царь Максимилиан». Спектакль по пьесе А. Ремизова, созданный по принципу дробности композиции, состоящей из т. н. номеров, которые были завершёнными по смыслу. В. Смышляев рассматривал сюжет царя-убийцы не как мифологическую ситуацию, а скорей в виде заново рождающей истории.

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

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

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

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

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

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

«Преисподняя» В. Шашалевича. Постановка открывала второй сезон театра в 1927 г. Идея паука была повторена сценографом через образ паутины в виде перевернутого веера из металлических тросов, по которым двигались персонажи. Разноцветные разорванные трико леших и чертей, бордовый панцирь Колдуна (Н. Мицкевич), хрустальная гробница Аленки (Л. Мазолевская) контрастировали с однотонными колерами декорации. Ощущение ирреального мира создавалось благодаря потере верха и низа. Паутину подсвечивали красным светом, и вся картина приобретала фантастический колорит. Прием цветового контраста был использован сценографом для визуального размежевания добрых и злых сил. Так положительны персонажи одеты в домотканые светлы свитки, которые соотносились с пластикой актеров. Представители темного царства отображались темными тонами в костюмах, и пластика персонажей была извивающейся и военизированной.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Заключение. Средства и приемы согласования цвета с режиссерским мизансценированием соотносятся с типами хронотопов постановок. Так, в истории Коласовского театра мы наблюдаем существование спектаклей во всех трех видах хронотопов.

История театра (БДТ-2) начинается с реализации неклассического (модернистского) хронотопа. В них режиссерское мизансценирование на равных выступает с работой сценографа, а значит, цвет обладает относительной самостоятельностью. В спектаклях «Царь Максимилиан», «Преисподняя»,

«Сон в летнюю ночь» и пр. цветовая партитура играет ключевую структурообразующую роль в постановке наряду со сценографией, костюмной и световой партитурами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марков, П. А. Театральные портреты / П. А. Марков // О театре: в 4 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 166.
2. Мальцев, В. В. От студии к театру: Второй Белорусский государственный театр в 1920-е годы (Из истории русско-белорусских театральных связей): дис. ... канд. искусствовед.: 17. 00. 01 / В. В. Мальцев – Минск, 1993.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

Репозиторий ВГУ