

Т.В. Котович, А.А. Малей

## Цветовая триада в спектаклях Коласовского театра: семантика черного- белого-красного

Восприятие цвета в сценическом искусстве является одной из серьезных проблем осмысления структуры театрального произведения. Наибольший процент всего поля восприятия составляет именно цвет. В создании спектакля цветовые партитуры имеют одно из решающих значений. Цель статьи – выявление семантики цветовой архетипической триады в спектаклях Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа о великих художниках XX века в постановке заслуженного деятеля искусств Беларуси Виталия Барковского. Через сопоставление цветовых сценических партитур, анализ знаковости колористических систем в спектаклях и исследование трансформации цветовой триады с помощью теоретического моделирования и компаративного анализа мы выявляем цветовые соотношения в визуальном образе как программное выражение смысловых полей спектаклей. В театроведческой литературе данный ракурс исследования пространства и структуры сценического произведения не использовался. Именно в спектаклях «Шагал... Шагал», «Мадам Боншанс» и «Роза в чистом поле» по пьесам В. Дроздова наиболее четко прослеживается связь семантики и структуры художественного произведения, выявленная через значение цвета.

Спектакль «Шагал... Шагал», созданный по пьесе «Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками», в своей структуре представляет ритуальное произведение. Режиссерский ход выявлен через черно-белую фотографию, которая возникает перед зрителем и в то же самое время во внутреннем пространстве главного героя – Марка Шагала (Г. Гайдук). Сделанная в начале века, она оживает перед угасающим взором старого художника, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Мир его детства и юности возникает как воспоминание, явь и Витебск: «Мой город, меня не забыл ты еще?! Река твоя в теле моем течет...», – рефреном через весь спектакль звучат стихи Марка Шагала. То, что писал Марк Шагал в своем знаменитом письме родному городу, становится мистикой спектакля: актеры выносят на руках витебские белые домики и зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия Города: кульминационная сцена спектакля «Шагал...» – Полет Города во вселенной, когда в полной темноте пустого сценического пространства кругами, зигзагами, волнистыми линиями Город, светящийся огнями окошек, вибрирует, движется, взлетает, пульсирует, а потом, сжимаясь в небольшой уютный белый кружок с домиками, синагогами, костелом, ратушей, опускается у первого зрительского ряда, у ног актеров.

Над белым городом и Шагалом нависал громадой со второго плана большой черный стол, который несли, покачиваясь, персонажи памяти – словно во сне. Стол был визуально больше, чем город: второй план как бы наплывал на первый. Стол не только центр дома и центр еврейского праздника бармицвы, он – и крыша дома, с которой Шагал взлетал в небо вместе с первой своей возлюбленной, и пол разоренного большевиками дома родителей жены Шагала,

и рама картины, в которой впервые возникает Белла с руками, похожими на крылья большой и красивой птицы, и скамейка для персонажей старой фотографии.

На сцене витебского театра стояли актеры в черном, и медленно-медленно вся эта старая фотография погружалась в темноту, а потом все увидели, что в маленьком домике Города, лежащего у ног, не погасла лампочка, словно в угасающем сознании героя светился последний островок памяти.

Структура из цепи эпизодов, которую можно длить сколь угодно долго или прервать любой момент. Цепь открыта и кажется разомкнутой, но на самом деле это – круг. Первое и последнее звенья соединены. Внутри – кристалл спектакля: грани состояний – фрагменты памяти. Спектакль основан на перетекании эпизодов, их наложении, их контрапунктах. Принципиально смещена логика действия и места. Структура спектакля – сгармонизированные партитуры: 1) музыкального ряда, основанного на пентатонике еврейского мелоса; 2) соотношенности статики, танца и ритуалов в пластическом ряду; 3) отсутствие колорита и жесткая графичность в визуальном ряду; 4) некоторая замедленность актерской манеры.

В спектакле В. Барковский использует только два цвета: черный и белый. Принципиальный отказ от всей шагаловской живописной гаммы и обращение к графике художника представляет собой не просто акцентирование определенной стороны деятельности героя. Действительно, образный ряд постановки подчеркнут ее сюжетом. Однако наиболее важным видится глубина противостояния мира небытия и бытия, тьмы и света, смерти и жизни. Использование черного и белого для постановщика является еще и принципом отказа от любого цвета вообще и сосредоточением на семантике архаической двоичности в структуре мира.

Второй спектакль из серии – «Мадам Боншанс», главными персонажами которого являются художники Хаим Сутин и Амедео Модильяни.

Хаим Сутин и Амедео Модильяни... Несхожие крайности, один из них так никогда и не сумел научиться порядку и манерам, другой и в чудовищном алкоголизме не утративший предельного аристократизма. Сами их имена говорили за себя... Один – прорыв яростного кровавого цвета сквозь узкий, суровый и насыщенный мазок. Другой – мёд и медь, льющиеся тонкой золотой нитью и творящие невероятно изящную линию, способную одним изгибом создать небесно бесплотный образ.

В. Барковский искал новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться на фестивале искусств в Эдинбурге, 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. 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 (Г. Гайдук) он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряженные сцены построил для Модильяни (С. Астромович). 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 сценическим актом психоанализа.

Режиссер соединил параллельные линии трагедии двух художников через

сцену оплакивания Модильяни, которая по стилю соотносима с античным трагедийным действием, завершающимся 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. Один из этих щитов стал надгробием Модильяни, к которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращалось в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

Цветовая партитура спектакля представляет собой в основе черно-белую структуру, однако в ее краплен красный цвет. Это – пояс на костюме Сутина. Акцент кажется, на первый взгляд, незначительным. Тем не менее он возникает постоянно и к финалу постановки становится значительным цветовым пятном. Возникая как намек, красный все более настойчиво привлекает внимание.

Белый и черный вызывают чувства, образуемые парами: благо – зло, чистота – нечистота, счастье – несчастье, жизнь – смерть, свет – тьма. В этом случае белый и черный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а черный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое – позитивное, красное – двойственное, черное – негативное.

Как свидетельствуют различные словари символов [1], быть белым – значит быть в правильных отношениях с живым и мертвым, быть здоровым и невредимым. Белое является символом радости, еды, зачатия, вскармливания. Белые знаки символизируют и гармонию с мертвыми. Белый – это все явное, очевидное и открытое. Это – дневной свет. И это – источник всего сущего. Белое означает и неоскверненность, в моральном и ритуальном смысле: белизна и чистота во всех отношениях идентична признанию определенного социального статуса.

Красное обладает, как мы отмечали выше, двумя качествами и значениями. Оно связано с агрессией и плотскими желаниями. Красный обозначает и функцию жизни, в том смысле, что красный цвет – мужчина, отнимающий жизнь; и женщина, дающая жизнь. Оба обозначения напрямую связаны с кровью.

Большинство охотничьих ритуалов сочетает красное с белым. Сочетания «белое – красное» связано с активными состояниями. Красный в этой паре – сила, белый – жизнь. Красный в таком единстве представляет собой антитезу белому: мир – война, молоко – мясо, семя – кровь. А вместе красное и белое символизируют жизнь, и вместе они противостоят черному как отрицанию и смерти.

«Роза в чистом поле, или Портрет художника с Музой и Смертью» – последний спектакль из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пэн, первый художник Витебска.

Здесь он, выпускник Петербургской Академии художеств, ученик великого наставника всех художников России Павла Чистякова, появился в 1896 году и через год открыл Школу рисования и живописи, через которую прошли сотни учеников, ставших потом всемирно известными художниками. О нем писали, что он занимает в искусстве место только как учитель знаковых фигур – Шагала, Цадкина, Эль Лисицкого. Или как бытописатель еврейского местечкового окружения. Но, думается, самое значительное в том, что Пэн создал в Витебске художественную атмосферу, энергетическое поле Города. Он стал катализатором пространственно-временного континуума под названием Витебская художественная школа.

Спектакль, показанный в разных городах, – психологически-бытовой, сюжетный. Он основан на драматургическом материале В. Дроздова, ясном и последовательном в воссоздании хронологических эпизодов одного дня,

даже одного вечера из жизни Пэна, последнего его вечера. В ночь на 1 марта 1937 года 83-летний художник был убит в своей мастерской на углу тогдашней Соборной площади. Однако у этого спектакля был один-единственный необычный показ. Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ 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... Персонажи 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 (Ф. Шмаков) возникала фигура Пэна молодого (А. Андриенко)... 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. Визуально 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. «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пэн.

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

В культуре троичную классификацию связывают с цветом [2]. Главными цветами культуры выступают черный, белый и красный. У многих племен, как подмечает В. Тэрнер, другие цвета являются производными. Каждый из трех цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, т.к. связаны они с человеческим телом и осознанием сильных физиологических переживаний [2]. Поскольку эти переживания превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие. И коль скоро человек по аналогии с физическим опытом в состоянии описать природу, он классифицирует ее явления через те чувства, которые превосходят по силе все прочие переживания. Он приписывает природе символику цвета, так же, как и воспринимает социальные отношения по тем же цветовым обозначениям.

В бытовой повседневности человек руководствуется состоянием, настроением, сиюминутными реакциями на происходящее. Неотрефлексированность является и основой, первотолчком к дальнейшему смыслению явления и события, и их анализу. И действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами», т.е. архетипами [3]. К.Г. Юнг определяет их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе определить их как начало нити, связующей все уровни мироздания. Платон же рассматривал архетипы как основание вселенной, как суть мира и его начало, т.е. начало нити, в его представлениях, располагалось на другом уровне бытия мира. Мы в своих рассуждениях базируемся на точке зрения Р. Тарнаса о том, что «природа действительно не просто феноменальна, не является она и независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания» [4]. Тогда природа и человеческое бессознательное

пронизаны друг другом, и человеческое воображение находится в прямой связи с внутренними процессами природы, а «образная интуиция – не субъективное искажение, а завершение человеком сущностной целостности этой реальности, которую дуалистическое восприятие расколото пополам» [4, с. 368]. Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [5], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчетливым отпечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью.

**Заключение.** При сопоставлении цветowych партитур трех спектаклей В. Барковского о великих художниках XX века мы обнаруживаем акцент на знаковой природе использования цвета в создании визуального образа сценического произведения. Колористическая триада в сценическом мышлении режиссера эволюционирует от черно-белого через красное к специфически белому. Семантика цветовой триады выявляется как архетип троичной архаической классификации мира в создании художественной картины мира.

### ЛИТЕРАТУРА

1. **Тресиддер, Дж.** Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001.
2. **Тэрнер, В.** Проблема цветовой классификации в примитивных культурах / В. Тэрнер // Семиотика и искусствометрия / под ред. Ю. Лотмана. – М., 1972. – С. 50–82.
3. **Юнг, К.Г.** Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991.
4. **Тарнас, Р.** История западного мышления / Р. Тарнас. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995.
5. **Гроф, К.** Неистовый поиск себя: руководство по личностному росту через кризис трансформации / К. Гроф, С. Гроф. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003.

### S U M M A R Y

*The subject of this article is the color structure of Barkovsky's plays about the great artists of XV<sup>th</sup> century.*

*Поступила в редакцию 20.10.2009*