

УДК 792.023:7.017.4(470)«19»

Сценическое мышление и колористические системы в российском театре 1910–1920-х годов

Малей А. А.

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



В неклассическом, модернистском театре приоритет в создании сценического произведения переходит к режиссеру. Акцент в творческом поиске устанавливается теперь на собственной специфике сценического языка. Монтажные технологии отходят от приверженности к причинно-следственной цепке эпизодов, и события приобретают характер коллажа.

Сценография спектакля в неклассическом театре не соотносима с фрагментами реальности. Ее задачи – способствовать созданию общего визуального образа спектакля. Они остаются образно-функциональными, но в отличие от задач сценографии в классическом театре, приоритет переносится на эстетические функции. Такая сценография имеет достаточную независимость, хотя и согласуется со всей остальной целостностью, у нее есть собственные пластические задачи и собственный семантический потенциал. Цветовая партитура такой постановки обязательно имеет большое, а часто и главное значение в создании общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен здесь собственным законам, как и в изобразительном искусстве этого направления. Организация цветовых систем в модернистском театре соотносима со значением цвета в неклассическом изобразительном искусстве.

Ключевые слова: сценография, цветовые партитуры.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 33-43)

Stage Thinking and Coloristic Systems in the Russian Theater of the 1910-s – 1920-ies

Malei A. A.

State Scientific Establishment «Center of Belarusian Culture, Language and Literature
Research of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

In non classical modernist theater the priority of creating a stage performance is taken by the director. Accent in artistic search is made now on the specificity of stage performance itself. Arrangement technologies depart from adherence to reason-consequence juncture of episodes; events acquire the character of a collage.

Stage design of the performance in a non classical theater does not correlate with fragments of the reality. Its tasks are to contribute to the creation of a general visual image of the performance. They remain image and functional but unlike tasks of stage design in a classical theater priority is given to aesthetic functions. Such stage design is rather independent although it agrees with the rest wholesomeness; it has its own plastic tasks and its own semantic potential. Color composition of such performance is always of big or even main importance in creating general visual image of the performance. Color is subject to its own laws as it is in this direction of fine arts. Arrangement of color systems in modernist theater correlates with the significance of color in non classical fine arts.

Key words: stage design, color composition.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 33-43)

Модернистское искусство дает целое созвездие различных направлений, объединенных общим представлением о приоритете эстетических средств над сюжетом и предметом, отвержением художественной традиции и поиском новых представле-

ний о мире и человеке. Главным в произведении становится сама пространственно-пластическая структура спектакля. Семантика такого произведения расширяется за границы определенного сюжета, позволяя зрителю проникнуть сквозь рациональную логику

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

ку при помощи чисто эстетических средств в мир архетипов, космических вибраций и пр.

Цель статьи – создание модели цветowych партитур в российском театре начала XX века.

Система цвета в сценическом пространстве Александра Таирова. А. Таиров в своей театральной практике и в своих теоретических высказываниях искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты.

А. Таиров обозначал свою систему как «неореализм», «структурный реализм», «организованный», «динамический» реализм [1, с. 62], а структура его спектаклей представляла собой замкнутое пространство. Целостность произведений А. Таирова основывалась на адекватности, взаимобратимости этого пространства: внутренний каркас, внутренняя форма в них полностью соответствует внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля») [1, с. 74].

Основой сценического произведения стало стремление к *синтезированию* элементов спектакля и поиск базового принципа такого синтезирования. А. Таирову важно было определить значение и смысл сценического движения и звука. «Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских. И в выражении мира страстей конкретно-театральными средствами Таиров достиг в "Федре" и "Жирофле" полной виртуозности» [2, с. 95].

В данной формуле для постановщика очевидно и значение организации спектакля по ассоциации с архитектурным построением. Геометрические конструкции сценической площадки, эксперименты с визуальностью для А. Таирова являются не поисками новых возможностей, а использованием существующих для целостности зрелища. Излом сценической площадки позволил достигнуть большего пластического визуального богатства: А. Таиров развивает композицию не только по горизонтали и по кругу, но и по вертикали и по спирали. Сдвиги декоративных элементов, красочные плоскости, создающие живописную атмосферу, подчиненные общему принципу движения,

отражали все изгибы душевных переживаний персонажей.

Создаваемые А. Таировым сценические произведения представляли собой пластические образы, направленные на раскрытие смысла действия с помощью пластического и цветового ритма.

Музыкальная партитура спектакля сливалась с цветовой партитурой. Спектакль приобретал живую насыщенность элементов. Движения актеров на площадке, подчеркнута выразительные, были созвучны общей архитектонике произведения. Чувства, интонации, голосовая партитура, само развитие образа – все это складывалось в единство: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля» [3]. Главным признаком структуры в системе А. Таирова был концентрированный эстетизм.

Первой создательницей подобных декораций в театре А. Таирова стала А. Экстер. В 1916 г. они поставили «Фамиру Кифареда» И. Анненкова в ярком декоративном цвете. По замечанию Д. Боулта, «Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности в их взаимодействии с пространством» [4, с. 46]. Главная задача А. Экстер – передача ритма стихотворной драмы – была осуществлена с помощью построения единой сценической установки. Синие ступени в ее центре плавно опускались из глубины сцены и соответствовали темпу поэзии. По обеим сторонам в беспорядке громоздились черно-золотые кубические камни, которые своим объемом противостояли порядку ступеней. Это визуальное столкновение довершали черные конусообразные кипарисы. Отчетливо кубистическое решение формы и цвета было выделено светом, который отмечал скульптурность формы актера на сцене и трехмерность декораций. Специалист по свету, работавший с А. Аппиа у Э. Жак-Далькроза, А. Зальцман, оказавшийся в театре А. Таирова, отменил рампу, прожектора и прочую театральную технику. Он стал пользоваться рассеянным светом на сцене, позволившим менять цвет декораций словно бы изнутри и делать их объемными, как и актеров.

Использование ступеней, вертикалей, кубов и т. д. позволило В. Березкину утверждать, что А. Экстер является продолжателем идей А. Аппиа в духе кубизма. Если следовать логике исследователя, что подобная сценография представляет собой формирование обобщенного места действия, то это — действительно, продолжение, однако, для А. Экстер принципиальным видится акцент на цветовой партитуре декорации.

А. Экстер предложила и новый способ гримироваться: она красной обводкой подчеркивала глаза, брови, нос, мускулатуру тела. Костюмы закрывали только некоторую часть тел и были скроены на манер античной одежды. Вместе с тем они были неожиданно ярких расцветок.

Цвето-пространственная концепция А. Экстер положила начало сценическому кубизму с его условностью и декоративностью.

С еще большей выразительностью абстрактные формы (в том числе, и в костюмной партитуре) воплотилась в спектакле «Саломея» (1917 г.), где каждый костюм состоял из отдельных элементов, деталей и форм, сходящихся по вертикалям, под углами, и расходящихся веерами. Костюмная гармоничная композиция была погружена в сценическую установку интерьера дворца, которая представала в виде массивных колонн и ступеней и трансформировалась в ходе действия. Найденная в предыдущем спектакле манера цветовой партитуры была развита в данной постановке. В каждом эпизоде создавалась определенная эмоциональная атмосфера благодаря системе движущихся прямоугольных, треугольных, клинообразных плоскостей черного, красного и серебристого цвета. В определенные моменты действия плоскость взлетала или опускалась, подчеркивая напряжение сюжета и общей образной концепции. Цвет живо включался в сценическое действие. По словам А. Эфроса, «в полумраке сцены текли красочности полотнищ и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составлявших объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости <...> позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм “Саломеи”, кусочки экстеровщины входили отныне обязательным элементом в работу молодого художника сцены» [4, с. 96–97].

Прихотливая игра форм в сочленении с вертикалями определили особенность визуального образа в «Ромео и Джульетта» (1921 г.). Мотив белых мостов выражал восхождение героев на вершину своей трагедии. Цветовые завесы перекрывали эту единую установку: фиолетовая для свидания влюбленных, оранжевая для бала, малиновая для финала. Фактура материалов дополняла впечатление, т. к. поверхности прозрачных или гладких завес сочетались с объемами развивающихся костюмов, с кубами и плоскостями декорации, что создавало движущуюся кубистическую картину.

Главное, чего достигала А. Экстер в театре А. Таирова, это была выразительная и динамичная цветопластика.

Пластика и цвет как выражение ритма сценического действия в сочетании с решением единой сценической установки как центра декорации нашли свое воплощение в работе А. Веснина для постановок А. Таирова. Сценография спектакля «Благовещение» по П. Клоделю (1920 г.) соотносима с решением А. Экстер для «Саломеи». Столкновение вертикалей и горизонталей в монументальности монолитных форм поддерживалась контрастными цветами. Этому впечатлению соответствовала костюмная партитура из тяжелых, жестких материалов, стремящаяся к статуарности.

Живописные работы А. Веснина начала 1920-х гг. представляют собой синтез архитектурного мышления с живописно-пластическим восприятием мира. В «Федре» Ж. Расина (1922 г.) были решены задачи визуального состояния надвигающейся катастрофы. Площадки сталкивались друг с другом как льдины; массивные вертикальные объемы и колонны усиливали впечатление хаотичности; формы цветowych плоскостей, нависающих над сценой, напоминали паруса. Эти паруса меняли цвет, подчеркивая настроение эпизода красным, коричневым, зеленым и желтым: «Густые глубокие живописные тона гудят как орган, звучащий в унисон со всем спектаклем и поднимающий его до степени высокой трагедии».

Костюмная партитура постановки представляла собой движение к супрематизму, т. к. была организована в виде сталкивающихся цветowych плоскостей. Завершающими элементами каждого из костюмов были геоме-

тризированные шлемы, что также придавало им значение элемента общей композиции образа. Цвет выражал эмоцию персонажа и являлся его главной характеристикой. Акцент был сделан на золотом и красном. Как подчеркивает В. Березкин, «красный плащ сообщал особую выразительность каждому положению, повороту, подъему руки» Федры, он стелился за ней как кровавый след, как знак ее гибельной страсти.

«Принцессу Брамбиллу» по Гофману (1920 г.) в театре А. Таирова оформлял Г. Якулов, выдающийся колорист начала XX в. Лестницы, спирали, раковины и прочие фантастические формы он смешивал в единой сценической установке. При этом на сцене у него переплетались разноцветные плоскости в неожиданном карнавальном освещении. Танцевальные ритмы итальянских плясок подчеркивались пластикой сценографии. Особенностью такого решения была игра с тканями. Всевозможные разноцветные стяги опускались из-под колосников, возникали в руках персонажей, стелились по планшету. Невероятные формы костюмов самых разных цветов дополняли стихию превращений, динамичных движений, шутовства и трюкачества. Логика подобного театра двигала Г. Якулова к лоскутной структуре визуального образа постановки. Более того, об оформлении спектакля писали как о «кубофутуристическом барокко», настолько пышным и ярким было его решение [4, с. 97].

Спектакль «Жирофле-Жирофля» по Ш. Лекоку (1922 г.), который Г. Якулов оформил на основе конструктивизма, не стал исключением в пристрастиях к цветовым решениям. Здесь на униформу нашивались манишки, жабо и пояса, добавлялись к костюмам перчатки, цилиндры и маски, отчего возникало впечатление мощного игрового театра. А. Эфрос оценивал эту сценографию как подлинный «театральный конструктивизм» [4, с. 97]. Однако, конструктивизму, особенно, в его дизайнерском варианте, не слишком свойственен яркий и пышный цвет, декоративность и экспрессия. В спектакле А. Таирова Г. Якулов поражал красочностью, живостью и щедростью цвета. Е. Сидорина подчеркивает, что якуловское творчество не относится к ядру конструктивизма [4, с. 99], т. к. оно оказывается пограничным состоянием.

По словам Д. Боулта, «Якулов привнес в театр игру и легкость, резко отличавшиеся от более классических стилей. Таиров наверняка был вне себя от радости, когда увидел воплощенными оформительские идеи Якулова в трех постановках Камерного театра <...>» [4, с. 51].

От концепции цветовой партитуры театр А. Таирова перешел к концепции чистого конструктивизма, выраженного в творчестве В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого. Во всех спектаклях, оформленных этими сценографами, акцент был сделан на создании архитектурно-вещественного мира средствами современного дизайна. В таких постановочных решениях цвет имел подчиненное значение.

Две данные линии слились воедино в спектакле «Оптимистическая трагедия» по В. Вишневскому (1933 г.), автором сценографии которой был В. Рындин. Семантика спектакля, раскрывающаяся в новом порядке человеческой общности, была воплощена в образе дороги-амфитеатра, трансформирующейся в круг. Масштабность установки и замедляющийся ритм раскручивающейся спирали соотносились с рисованным небом, мрачным и черным. Структура сценографии совмещала центробежность, которую создавали линии круга, с центростремительностью дороги-амфитеатра. Математически рассчитанная организованность конструкции была согласована с цветом сценографии спектакля. На сцене не было никакого цвета, т. к. все они как бы ушли в монохромность серебряной стали.

Цвет и пространство-время в спектаклях В. Мейерхольда. Пространство-время А. Таирова сохраняет протяженность-место сюжета, а пространство-время в спектаклях В. Мейерхольда, выдающегося реформатора театра, вообще не является аналогом жизненной ситуации, не имеет линейной протяженности во времени и в конкретном, «убедительном», наглядном пространстве действия. Здесь нет эпичности и постепенного развертывания сюжета, нет панорамности, здесь основой является локальность изображения, его концентрированность в определенно отграниченных сферах.

Такая локализованность, предельная дискретность позволяла постановщику вывить *метафизические* свойства простран-

ства–времени. В. Мейерхольд сознательно демонстрировал саму структуру, фактуру, геометрию спектакля, как, например, в «Балаганчике» А. Блока.

Если у любой другой театральной системы структура запрятана внутрь формы, как скелет – внутрь человеческой фигуры, то у В. Мейерхольда эта скрепляющая спектакль основа становилась главным показателем спектакля. Режиссер выворачивал театральную систему наизнанку и саму эту изнанку делал эстетической формой произведения, объединяющей все средства в единое целое на основе строгого построения пространства и строго исчисления времени. Это – разлом формы и выворачивание пространства через самое себя. Сама среда и находящиеся в ней объекты приобретали своеобразную, трансформированную форму, они смещались и теряли привычную гравитацию. Фрагменты пространства, свободно «парящие», способны к любым соотношениям и соединениям – только воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения (на основе ассоциативной связи, на основе подобия символов, на основе подобия знаков и т. д.). Ритмы и закономерности реальных кусков бытия, типы конкретности были материей системы В. Мейерхольда.

Наиболее полно конструктивизм проявился в сценографических решениях театра В. Мейерхольда. Принято считать, что с постановки «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка со сценической установкой Л. Поповой начинается история театрального конструктивизма. Этот спектакль положил начало функциональной сценографии, которая оказала наиболее сильное влияние на развитие декорационного искусства XX века. Сценические поиски пространственных решений у В. Мейерхольда происходили помимо уже известных к тому времени приемов, а мейерхольдовское понимание структуры театрального произведения было иным, чем у других режиссеров в неклассическом театре.

Посетив выставку «5 x 5 = 25», В. Мейерхольд пригласил одну из художников, Л. Попову для подготовки программы курса материального и трехмерного театрального оформления в Государственных высших театральных мастерских, где художница и разработала концепцию сценической конструкции, применяемой вне ре-

альной сцены. В. Мейерхольд вместе с конструктивисткой Л. Поповой открыл метод организации сценического пространства, позволяющий вывести конструкцию за пределы сценической площадки в самоценность и независимое эстетическое существование, а параллельно придать художественный смысл любому набору предметов и объектов на сцене. Выстроенная Л. Поповой конструкция соответствовала этим режиссерским задачам, и, кроме того, имела собственное художественное значение: давала ощущение стремительной динамики, а ее изящная форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству.

Предполагалось, что конструкцию можно будет использовать в любом месте. Актеров помещали в систему наклонных плоскостей на открытом планшете, отчего их движения приобретали скульптурность, выразительность пластического рисунка, легкость и изящество, что влекло за собой особое внимание к подаче реплик и к четкости интонаций. Установка ничего не обозначала, а только служила конструктивной опорой для актерской игры.

Спектакль открыл конструктивистский путь создания *механизма* спектакля: он приобрел вид, форму и значение динамической машины. Конструкция предстала как модель нового театра и как первокристалл этого нового театра: разрывая цепь ассоциаций, очищая действия от этнографии и истории, своей формой она декларировала ассоциации с тогдашней современностью. Для В. Мейерхольда конструктивизм в театре обозначил и новый метод общения театра со зрителем с помощью новой планировки и структуры театрального здания. Технические и технологические характеристики конструктивизма предполагали и новую актерскую технику, включающую способности трансформироваться внешне вместе с динамикой сценической установки.

Цвет, используемый в установке, – красный, белый, черный. Цвет костюмов – синий (это была первая прозодежда на сцене). Как сама конструкция, как вещи на сцене, так и цвет приобрели значение функции. Однако конструктивистская функция резко отличается от функционального назначения цвета в спектаклях классического театра, т. е. в установке Л. Поповой цвет не означает окра-

шивания, так же как и цвет прозодежды, цвет используется в качестве выделения объекта из подобных объектов или из другого цвета.

Для спектакля «Смерть Тарелкина» по А. Сухово-Кобылину (1922 г.) В. Мейерхольд пригласил художницу того же круга, что и Любовь Попова, Варвару Степанову, которая предложила установку иного типа, чем это было в «Великодушном рогоносце». На сцене появились различные аппараты белого цвета, похожие на предметы мебели и включающиеся в действие поочередно. Определенные группы персонажей также имели общий цвет. В. Степанова решала задачу унификации и единообразия, ее интересовали локальные цветовые пятна в пространстве сцены. Некоторые костюмы из спектакля стали позднее для В. Степановой началом ее экспериментов с моделями спортивной одежды, задачами которой были легкость форм, экономичность материалов и, главное, чистота цвета.

Александр Родченко, соратник и единомышленник В. Степановой, для постановки «Клоп» В. Маяковского в театре В. Мейерхольда (1929 г.) предложил еще один новый принцип – принцип функциональной целесообразности. Художник работал как дизайнер, и на сцене впервые предложил дизайнерский проект: «В моем оформлении я показываю простоту, крупные формы, утилитарность вещей <...> показаны легкость, поэтичность конструкции <...> фактура, имитирующая стекло, трансформация основных установок и вещей» [5, с. 167]. Главный сценический цвет – белый. Костюмы – белые. Для А. Родченко это решение представляло собой образ утопического будущего, и, соответственно, цвет здесь имел иное значение, чем у В. Степановой в «Смерти Тарелкина», т. к. в «Клопе» он функциональным не был. Следует подчеркнуть, что А. Родченко также много работал в проектировании одежды. Его прозодежда рабочего была создана в начале 1920-х гг. А в театре он опробовал свои проекты прежде, чем вынести их в производство.

Работа над костюмами была тесно связана с экспериментами в Институте ритма в Москве. Требования физической эффективности соотносились в таких экспериментах с ритмическими линиями движения масс. Понимая, что ритмы воздействуют на людей, делая их организованными и планомерными,

художники придавали огромное значение в этом деле и цвету.

Цвет в искусстве художников театра.

В театральном искусстве 1910–1930-х гг. время от времени работали выдающиеся мастера живописи. Свое представление о цвете они приносили на сцену, таким образом подчеркивая назначение цвета в спектакле как живописи.

К. Коровин считается основоположником нового типа сценографии в театральном искусстве. Он работал для музыкального театра, и это дало ему возможность создавать баланс статических и динамических форм. Принес на сцену красоту настоящей живописи, художник позволил зрителям наслаждаться оживающей живописной симфонией и ее самоценностью. По определению В. Березкина, К. Коровин передавал солнце, воздух и «цветодыхание» окружающего мира [5, с. 76]. Это означало, что именно стихия цвета становилась первостепенной на сцене, цветом он выражал природу, архитектуру и предметы. «Цветом, его локальными пятнами, драгоценно мерцавшими, варьировавшимися, заполнявшими все живописное пространство декорационного фона непринужденной, кажущейся удивительно органичной игрой красок, создавал ощущение динамичной подвижности, изменчивости изображаемой картины места действия» [5, с. 76]. Живописные фоны естественно согласовывались с костюмной партитурой постановок. Декоративность почерка сценографа предполагала невероятную эмоциональную насыщенность декорации К. Коровина. Он сочетал розовое и зеленое, зеленое и голубое, голубое и фиолетовое, фиолетовое и сиреневое в сложных ритмах цветомузыки. Звучность, праздничность, светлая радость соотносились с музыкой спектакля.

Именно у К. Коровина цвет впервые в театральном искусстве становится инструментом создания новой сценографии, которая отображает уже не место действия, а главную тему спектакля. Живопись развивалась одновременно с музыкой в постановке. Сценографическая и костюмная партитуры в синтезе создавали взаимосочетание статичности фона и динамики происходящего на планшете: «магия умбры, охры и белил. Стоят умбристо-серые, умбристо-коричневые домики с зеленоватыми крышами, рассыпанные,

как драгоценные камни, на теплом, охристом берегу. На фоне этих житейски простых изб и строений разбежался хоровод девушек в серебристых сарафанах и розовых кокошниках. Рассыпаны белила, оранжево-красная ярь и пурпур, бирюзовые, синие, малиновые тона одежд. А сверху, за хибарами, выплывает заря-зарница. Вы даже не понимаете, откуда возникает это ощущение, но что-то властно берет вас за душу, восторг сжимает сердце, где-то внутри закипают слезы... Таково искусство Коровина» [6, с. 37]. В эскизах к опере «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова 1913 г. цвет поглощал даже предметные формы и выражал состояние эмоционального накала в музыке.

В 1911 г. А. Бенуа в работе над балетом «Петрушка» И. Стравинского использовал постоянный на весь спектакль ярко синий, лубочно расписанный портал и занавес. Занавес поднимался и возникало впечатление ожившей картины: на планшете сцены располагалось то, что было нарисовано на занавесе. Такой прием художник впервые опробовал в 1907 г. в совместном с М. Фокиным балете «Павильон Армиды», где произведение изобразительного искусства превращалось в театральное и действенное, благодаря методу оживления изображения.

Такого же рода выраженность эмоционального состояния и атмосферы присуща была и декорациям М. Добужинского. В спектаклях МХТ его сценография была не просто неотъемлемой частью постановочного решения, а через экспрессию цвета, графическую резкость и неожиданность ракурса проявляла саму сценическую жизнь. М. Добужинский использовал систему сукон, позволявшую фону становиться объемами, при вплетении красочных пятен. По воспоминаниям В. Дмитриева, в необходимые моменты возникали «пятно зеленого платка на красном диване, черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне, резкие штрихи косых капель дождя, эти лаконичные, но часто до нестерпимости яркие образы художника, вкрапленные внутрь спектакля, выводят декорацию из роли фонового аккомпанемента в круг главных исполнителей» [7, с. 202].

В 1911–1912 гг. Л. Бакст предложил иную систему оформления спектакля. Для раскрытия общего смысла постановки он стал использовать декоративное панно. Так, для

балета В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» предложил декоративное панно с яркими пятнами контрастных цветов – желтого, зеленого, синего. Орнамент представлял собой тему природного круговорота. Узкая полоска сцены перед панно была предоставлена для игры актеров, благодаря чему создавалось впечатление, что персонажи являются движущимися фрагментами этого панно. Пластика артистов подчеркивала ритмы композиции, линия и цвет костюмов сочетался с текучестью форм на панно. Славу принесла Л. Баксту работа над «Шехерезадой», по поводу которой А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? <...> я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого “благозвучия” в своей слаженности красочного оркестра» [8, с. 519–520]. Здесь художник пользовался архитектурными формами с деталями обстановки, однако все эти компоненты существовали как повод для цвета – они становились фрагментами колористической среды спектакля. Огромный полог зеленого цвета с розовыми шарами и золотисто-черными орнаментами переходил в потолок и стены оттенков синего и красный ковер на планшете. Внутри этого цветового пространства двигалась симфония костюмов: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации. Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов» [9, с. 182].

Л. Бакст совершил открытие и в костюмной партитуре спектакля. Суть творческой находки заключалась, прежде всего, в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т. е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета. Игра с тканями соотносилась с хореографией и музыкальными ритмами балетов. В «Клеопатре» играли золотыми покрывалами, движения рисунка на орнаментах вторили движениям танцовщиков. Л. Бакст также ввел в костюмную партитуру черное или телесное трико на актере, что разрешило либо растворить фигуру

в сценическом пространстве, либо рисовать на самой фигуре.

А. Головин начинал как сценограф, близкий по своим эстетическим позициям к принципам В. Кандинского, в том смысле, что также исповедовал беспредметно-неизобразительные элементы из форм, линий и цвета. Содружество с В. Мейерхольдом, начавшиеся в спектакле «У врат царства» К. Гамсуна, сразу выявило движение к самоценности сценографии: полосатые кулисы, декоративные арки. Декоративность нарастала от постановки к постановке и, наконец, достигла своей вершины в лермонтовском «Маскараде» (1917 г.). Система занавесов задавала все мотивы трагедии, цвет выражал семантику пьесы. Так, яркий пурпур символизировал царственную роскошь империи, в различных формах из-под него выглядывало черное как мрачное предвестие конца. Черные поверхности постепенно двигались к центру сценической композиции, словно уничтожая все иные оттенки. Сцена приобретала визуальный образ бабочки, символизирующей мотив мимолетность и бренность всего сущего, снабженной серебристыми линиями и разбегающимися картами и масками. За одним занавесом оказывался следующий, уже бледно-розовый с сине-зеленым с изображением букетов, гирлянд и лент. На этом занавесе вкраплений черного было немного, они возникали словно случайные ноты.

Лиловый цвет декорации разбивался зелеными тонами стен, черно-белыми полосатыми креслами в эпизоде игры. Золотые узоры и голубые стены, огромное зеркало и красно-желтые драпировки контрастировали в сцене маскарада. Белые стены и бледная обивка мебели под лиловыми арлекинами на фоне черного тревожили воображение в доме Арбенина. Желто-розовые ширмы и высокие светлые окна создавали кажущийся покой в салоне баронессы Штраль. Первый занавес все чаще падал на планшет сцены, отграничивал каждый эпизод и задавал нарастающий темп драмы. Система завес возникала при кульминации спектакля, в которой А. Головин отделял каждую декорацию специально занавесом. Так, бальный зал открывался бело-розовой, спальня Нины – кружевной нежно-голубой, залу в доме Арбенина – черная кисея. Такой грандиозной симфонии цвета сцена еще не знала.

На сцене Еврейского Камерного театра М. Шагал создал образ в духе своих станковых композиций, где образ конкретной среды переплывал в некую поэтизированную субстанцию. Ощущение сдвинутости всех предметов, их полеты строились в одном пространстве в разных перспективах, отчего и возникало впечатление надбытовых воплощений. Как отмечает Н. Апчинская, главным для творчества М. Шагала является религиозно-космическое начало, которое «определяло собой весь строй <...> независимо от сюжета все переворачивалось в буквальном смысле слова с ног на голову, верх и низ постоянно менялись местами, пластические формы сдвигались по отношению друг к другу, а разрушение стереотипов рождало комизм образов, служивший <...> оборотной стороной их космизма» [9, с. 4]. Первым сценическим опытом М. Шагала стала роспись задника для представления в «Привале комедиантов» (1916 г.) Лица и руки актеров были загримированы зеленым. Живописные панно были использованы в Еврейском Камерном театре. Эти панно теперь выглядели как геометрические фигуры разной конфигурации и были окрашены в разные цвета либо изображали животных с еврейскими буквами. Живописными панно М. Шагал украсил и зрительный зал. В этих знаменитых изображениях предстают разные деятели театра, друзья и близкие художника. Как на картинах М. Шагала, все они попадают словно в пространство сцены. По замечанию Н. Апчинской, «их тела, сохраняя жизнеподобие, преодолевают законы анатомии и оказываются частью ирреального мира, который строится пересекающимися, наплывающими друг на друга непроницаемыми и прозрачными геометрическими полосами разной конфигурации и окраски» [9, с. 10]. М. Шагал использует черный цвет для создания трехмерного пространства, из-за плоскостей видны части тел, геометрические фигуры придают всему пространству иллюзию углублений и разворотов, каждому движению персонажей соответствует тот или иной выступ. Все панно были объединены горизонтальным фризом. И эти панно мало имели общего со сценографией как таковой: «Шагал не был сценографом, подчиняющимся замыслу режиссера, он был живописцем, своими средствами творящим соб-

ственный театр. Тем не менее, именно его живопись послужила становлению театра Грановского <...>» [9, с. 13].

Еще в 1910-е гг. один из лидеров авангарда М. Ларионов заинтересовался масками. Его первыми опытами художественного грима были раскраски лиц. С этого началась его театральная эпопея и театрализация пространства как такового. В этом смысле М. Ларионов является одним из родоначальников иного понимания жизни и искусства: он меняет их местами. И именно маска стала методом такого перемещения. В проектах С. Дягилева М. Ларионов выступает уже как профессиональный сценограф. По замечанию Д. Боулта, русские балеты Дягилева (1909–1929) – «яркий пример <...> эстетической интеграции, поскольку они в определенной степени были демонстрацией “русского” для западного потребителя» [4, с. 9]. М. Ларионов и Н. Гончарова начали работать с С. Дягилевым в 1914 г. как уже признанные лидеры русского авангарда, и «в свою новую работу они привнесли широкий спектр живописных идей, вытекавших из разработки ими неопрIMITИВИЗМА, кубофутуризма и лучизма» [4, с. 26].

Интенсивная стилизация и яркие краски имели для художников особое значение, т. к. энергия крестьянского искусства была заложена в основу творчества этих мастеров. Фарс, игра, откровенная буффонада на сцене дали возможность невероятным сценическим трансформациям перспектив в сиянии красного, оранжевого, желтого и синего колеров. Сдвиг, смещение и алогизм в соединении с брызжащими цветами выражают самую суть фантазий в балетах «Шут», «Русские сказки», «Золотой петушок» и др. Здесь видна ориентация художников на лубок, подносы, вывеску. По замечанию Д. Боулта, «большая часть живописной и вербальной продукции авангарда соотносится с ярмарочным волшебством. <...> связь между балаганом и цирком <...> и творчеством Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Малевича <...> глубока. Многие образы и мотивы их картин и театрально-декорационных произведений могут быть объяснены или по крайней мере прояснены обращением к народным зрелищам, и хотя невозможно установить единую формулу того или иного художественного стиля, причины и следствия лучизма (Ларионов), зауми и алогизма (Малевич) и конструктивизма

(Попова, Родченко, Степанова, Якулов) можно несомненно связать с законами массовых зрелищ» [4, с. 40].

Поскольку авангард основывался на традиции низкого искусства, цвет в творчестве этих художников является отдельным способом формирования семантики произведения.

Сценический грим был для М. Ларионова принципиальным элементом всего визуального облика постановки. По определению Е. Илюхиной, «разноцветные “лучистские” штрихи на лице Л. Ф. Мясина в роли Бовы обретают какую-то самостоятельную декоративную выразительность, а грим Нижинской-Кикиморы с оскаленным ртом изменяет ее облик до неузнаваемости. Однако, преображая внешность актера, грим позволяет сохранить мимику и пластику лица, его способность к ежеминутным переменам выражения» [10, с. 445–446]. Как подчеркивает Д. Боулт, «странные костюмы и разрисованные лица клоунов возрождаются в костюмах и разрисованных лицах Давида Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Ильи Зданевича» [4, с. 41].

М. Ларионов и Н. Гончарова представляли свои вернисажи так же, как спектакли. Грим и театрализованные сценки они считали составной частью выставки.

В 1915 г. М. Ларионова пригласили оформить «Байку про Лису» И. Стравинского. Работа над балетом стала для художника концептуальной. Здесь он впервые обратился к сценическому конструктивизму (1918 г.). Однако Д. Боулт причисляет декорации Михаила Ларионова к живописным [4, с. 43], равно, как исключительно живописны сценические решения К. Коровина, Л. Бакста, А. Бенуа, А. Головина, М. Шагала.

Сценические эксперименты А. Экстер, Л. Поповой, Г. Якулова, А. Веснина, А. Родченко и В. Степановой причисляются к области новой эстетики. Так же, как и поиски Казимира Малевича и Владимира Татлина, которые выступали не только как сценографы, но и как полноправные постановщики своих сценических идей.

Спектакли «Действо о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» в оформлении В. Татлина и «Победа над Солнцем» в оформлении К. Малевича исследователь Дж. Боулт на-

зывает «трехмерной кинетической взаимодействующей целостностью» [4, с. 44].

Либретто «Победы над Солнцем» построено на «зауми», музыка была хроматической и диссонансной, декорации и костюмы К. Малевича стали самым существенным элементом сценической структуры. Геометрическая форма на сцене создавалась подвижным освещением, по описанию Б. Лившица, «в пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира» [11].

Работа К. Малевича над костюмами и эскизами к спектаклю сыграла решающую роль в возникновении супрематизма (особенно в эскизах задников). В пятой картине действие развивается на фоне «супрематического» квадрата, решенного в черном и белом. Такое решение было принято бессознательно, но потом К. Малевич писал, что это «теперь дает необычайные плоды» (1915). Позднее он скажет: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя».

К. Малевич придавал своей работе над «Победой над Солнцем» этапное значение. «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелатами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей. Это была живописная заумь, предварявшая иступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высо-

кая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного <...> Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внутренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. <...> Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу бюджетянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» [11].

По замечанию В. Березкина, «графические композиции, представленные в глубине сцены как театральные задники и задающие тон всему действию, никакого аналога в истории театра не имели. Каждая из композиций выражала существо образа картины посредством ритмической структуры абстрактных форм, сочетающихся со знаками реальности <...>» [12, с. 152].

В 1920 г. «Супрематический балет» Н. Коган акцентировал геометрию пространства через передвижения геометрических фигур квадрата, круга, линии, дуги и т. д., супрематическое первенство черного квадрата как некоей высшей реальности, главенствующей над любыми формами и идеями, а также констатировал ту нулевую точку, в которой пластическое начало растворяется в пространстве, чтобы потом снова возникнуть на другом этапе, – точку развоплощения формы для перехода ее на другой уровень. Супрематия черного квадрата в «Супрематическом балете», как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения. Обозначив «Черный квадрат» как «нуль формы», К. Малевич обозначал его как заключительный этап в искусстве и как начало. Произведение представляло собой выявление основных форм «элементов движения, его развертывания из центра в порядке... следования фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.... Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыду-

щим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест. Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата».

Энергетические линии перестроения и перемещения были сюжетом и смыслом «Супрематического балета». Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в «Супрематическом балете» были низведены до геометрической базы. И магия черного-белого-красного стала выражением математики изображения.

Заключение. У каждого из постановщиков-новаторов цветовые схемы имели собственное и особое значение: от цвета самого пространства до колорита элементов объемно-пространственной структуры. Используя свойства психологического воздействия цвета, а также закономерности соположения интервалов локальных разномасштабных цветов, художники-постановщики достигали новой гармонии, сделав эту проблему одной из главных в сценическом искусстве. Цветовая гамма спектакля не просто уподобилась по значению вербальному ряду произведения, но даже превзошла значение и смысл слова.

Приемы и средства соотношения цвета в сценографии с режиссерским мизансценированием следующие:

- полное и детальное согласование ритмов колористической системы, мизансцен и актерских действий-передвижений (у художников А. Экстер, А. Веснина, Г. Якулова, работавших с А. Таировым). Акцентируется именно согласование;

- локальные пятна чистого цвета и их движение поддерживают или резко контрастируют с событийным рядом в визуальном облике спектакля. Акцент делается на самой структуре спектакля (у Л. Поповой, В. Степановой и А. Родченко в содружестве с режиссером В. Мейерхольдом). Цвет выступает как элемент сценического дизайна;

- цвето-световая система является главной в структурообразовании спектакля (у художника К. Малевича в футуристической опере «Победа над Солнцем», у художников

М. Ларионова и Н. Гончаровой в музыкальном театре). Пластика и ритм цвета становятся сюжетом и смыслом постановок;

- согласование цветовой, музыкальной и хореографической партитур постановки с превалярованием цветовой, которая является ведущей (у художника В. Кандинского в его проектах);

- согласование живописной и музыкальной тем спектакля (в сценографии К. Коровина). Акцентируется целостная живописная среда;

- принцип оживающих картин в соответствии изображения на занавесе и расстановки объектов на сцене (у А. Бенуа). Создается пространство двойной экспозиции (плоскостное и объемное как развертка);

- создание объема сценического пространства с помощью иллюзии благодаря системе цветowych пятен (у Л. Бакста) и благодаря костюмной динамичной сюите. Главным является стереоэффект пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головащенко, Ю. А. Режиссерское искусство Таирова / Ю. А. Головащенко. – М.: Искусство, 1970. – 420 с.
2. Марков, П. А. Театральные портреты / П. А. Марков // О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – 495 с.
3. Таиров, А. Я. Беседа с режиссерами-выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6.04.1936 / А. Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Фонд 2328. – Оп. 1. – Д. 137.
4. Боулт, Дж. Художники русского театра. 1880–1930 / Дж. Боулт. – М.: Искусство, 1990. – 268 с.
5. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера 17–20 вв. / В. И. Березкин. – М.: УРСС, 2002. – 298 с.
6. Голова, Л. Г. О художниках театра. Воспоминания / Л. Г. Голова. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 171 с.
7. Березкин, В. И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / В. И. Березкин. – М., 1987. – 411 с.
8. Апчинская, Н. В. Театр Марка Шагала / Н. В. Апчинская. – Витебск: Изд-во ВГТУ, 2004. – 22 с.
9. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания / А. Н. Бенуа // Собр. соч.: в 5-ти кн. – М., 1980. – Т. 2, Кн. 4–5. – С. 519–520.
10. Илюхина, Е. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой / Е. Илюхина // Авангард и театр 1910–1920-х годов: сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания; отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М., 2008. – С. 445–446.
11. Лившиц, Б. К. Полутораглазый стрелец / Б. К. Лившиц. – М.: Худ. лит., 1991.
12. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала / В. И. Березкин. – М.: УРСС, 2006.

Поступила в редакцию 18.03.2016 г.