

УДК 792.02(476.5):75.017.4

Цветовые метафоры Александра Соловьева

Малей А. А.

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



В статье рассматриваются вопросы творчества одного из выдающихся белорусских художников Александра Александровича Соловьева, который несколько десятилетий работал главным художником-постановщиком театра имени Якуба Коласа в Витебске и является представителем традиции Витебской художественной школы. Авангардные идеи он поддерживал и пропагандировал еще в 1960-е годы, когда об авангарде говорить было опасно. Блестяще образованный, эрудированный, разносторонний в художественной деятельности, А. Соловьев аккумулировал в Витебске идеи современного художественного мышления не только в рамках сценического пространства, но и участвуя в разнообразных выставках изобразительного искусства. Автор статьи сосредотачивает свое внимание на проблемах сценографии А. Соловьева. Оформленные им спектакли вошли в историю сценического творчества, в модернистском направлении художественной культуры.

Ключевые слова: сценография, оформление спектакля, цветовые партитуры, сценический свет, цветовые интервалы.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 51-56)

Color Metaphors by Alexander Solovyev

Malei A. A.

State scientific establishment «Center for Belarusian Culture, Language and Literature Studies»

Issues of creative work of one of the outstanding Belarusian artists Alexander Solovyev, who was Chief Artist Director at Vitebsk Yakub Kolas Theater for decades and is a representative of Vitebsk art school tradition, are considered in the article. He supported and promoted vanguard ideas already in the 1960-ies when it was dangerous to speak about vanguard. Brilliantly educated intellectual, manifold in his creative activity A. Solovyev accumulated in Vitebsk ideas of modern artistic thinking not only within stage space but also participating in different fine art exhibitions. The author of the article concentrates his attention on the issues of scenography of A. Solovyev. Performances, decorated by him, entered the history of national theatrical art as patterns of new thinking in stage art, in modernist direction of art culture.

Key words: scenography, decoration of the performance, color notes, stage light, color intervals.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 51-56)

В период работы главным художником в Коласовском театре А. Соловьева цвет постановок становится одной из лидирующих партитур в структуре сценического произведения.

Яркая театральная форма с постановочными эффектами, поэтичность режиссерских ходов и романтичность настроений характеризуют стиль творчества В. Мазынского, с которым А. Соловьев создал наиболее интересные сценические произведения. Критик Л. Громыко подчеркивала, что су-

ществующая реальность мало привлекала В. Мазынского, она казалась ему чересчур узкой: «Он заглядывает за горизонты истории, там ищет причины самого присутствия человека на этой земле. Любовь к Родине, одухотворенная национальная идея украшают его постановки по произведениях В. Короткевича и Якуба Коласа» [1].

Цель статьи – концептуализация колористической системы в спектаклях, оформленных художником Александром Соловьевым в Витебске.

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

Цветовая гамма спектакля «Симон-музыка». 21 ноября 1976 года состоялась премьера спектакля «Симон-музыка» в постановке режиссера В. Мазынского и художника А. Соловьева в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года). С этим спектаклем связано изменение традиции в сценографическом и цветовом решении театрального произведения.

Можно рассматривать постановку как переходную, т. к. сохраняется прямая перспектива как один из основных приемов 1960–1970-х гг., но, с другой стороны, она была нужна как возможность расширения сценического пространства в глубину.

В «Симоне-музыку» у самого планшета был размещен огромный солнечный диск радужного сияния на расписном заднике. Подобное изображение, не похожее на реалистическую перспективу, переводило визуальность на иной уровень восприятия, позволяя увидеть образ абстрактный и многозначный. Тем более, что живописный задник сочетался с материальными деталями сценографии: деревянным пандусом, ведущим от авансцены к заднику, с прялкой, с колесом аистинного гнезда на высоком шесте. Возникало зрительное ощущение дороги, мечты, музыки земли и неба. Теплая фактура и охристая гамма дерева на планшете в соединении с радугой цвета солнца на заднике давали понимание того, что театр устремлялся к метафорическому мышлению на сцене.

Решение спектакля «Симон-музыка» (из дневников сценографа А. Соловьева):

«Станок – дорога к солнцу (к свободе!). Штук 70–80 жердей на штанкетах как образ родины, они при свете на них то березовая роща, то дремучий лес, то бесовская тайна.

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

Тема страха, нечисти, ведьм, чертей, русалок. В свободной, не совсем театральной манере. Не связывает полностью себя со сценой. Ведь осуществлять не надо. Так что можно фантазировать сколько угодно.

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

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

Темная сцена. Только в лучах черный фон, а может немного зеленоватый, холодный

свет, белый. Совершенно мертвый. Жуткое состояние. Нужен еще хоровод и полонез. В сетях, это тоже интересно.

Зеленоватая гамма, но сдержанная, не светлая.

Солнце желтое, зеленое, синее, красное.

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

В сетке (паутина). Темная сцена».

Режиссер строит мизасцены на широком пандусе, занимающим почти всю сцену от левой до правой кулисы и имеющим изгиб в центре, создающий небольшой наклон от центра сцены к заднику. Когда главные герои движутся по направлению к рампе, возникает ощущение, что они поднимаются из небытия, из прошлого или из космоса. Тем более, от того, что за их спинами радужно сверкает огромный солнечный диск на расписном заднике. Таким образом, вся дальняя часть сцены читается как метафизическое пространство. А передняя с символическими предметами (шест, колесо, аистинное гнездо и пр.) становится знаком крестьянского быта. Здесь у рампы происходят события сюжета. А на дальнем плане визуализируется воображение главного героя.

В спектакле использовался яркий свет, целиком заливающий все пространство сцены. Причем, цвет был предметным: А. Соловьев акцентировал цвет огромного деревянного пандуса по всей его величине, как если бы он смотрелся в рассеянном белом освещении без воздушной перспективы. Эффект замкнутого пространства в спектакле подчеркнут расписным живописным задником. На него направлено особое освещение. Это – верхний свет и свет от аппаратуры из осветительных боковых лож. В перекрестье этих лучей возникало ощущение вибрации, цветовых пятен на холсте, тем более, что художнической манере А. Соловьева свойственно нанесение на полотно резких длинных мазков-полос открытого чистого цвета, из соседства которых рождается впечатление колеблющегося зыбкого изображения.

В спектакле «Симон-музыка» отсутствовал излюбленный художником черный кабинет. Колористическую композицию определяла охра, теплый песочный, нейтральный серый с оттенками темно-коричневого и вкраплениями-бликами белого. Простые геометрические формы – трапеции помоста и мужских одежд-свиток, многочисленные круги-колеса, вертикальные тонкие

шесты – отчетливо согласовались с цветовой гаммой постановки.

Предметный цвет соотносился с реальным земным миром произведения. Это – цвет земли, крестьянского хозяйства и всего, что связано с ним. Яркий, сверкающий радужным разноцветьем задник символизировал мир фантазий, музыкальных гармоний, творчества. Это – внутренний звук природы, нематериальный, слышимый только главным героем. А. Соловьев добивался того, чтобы вибрации цвета задника согласовались с музыкальной партитурой спектакля, с темой Сымона, в то время, как цветовая монохромность предметов и костюмов соответствовала народным песням в исполнении Т. Мархель, теме крестьянской судьбы.

Цветовые партитуры спектаклей по пьесам В. Короткевича выстроены жестко и на контрасте черного, белого, красного.

Цветовые ряды постановки «Званы Віцебска». Спектакль режиссера В. Мазынского выстроен в открытом и полностью свободном сценическом пространстве, в «черном кабинете». На заднике сцены расположены переплетенные веревки колоколов. Цвет спектакля, казалось бы, предметный (коричневый цвет переплетений веревок и костюмов горожан), на самом деле, является цветом сгущающейся тьмы, опасности и растущей тревоги. Вместе с тем, темно-коричневый выступает здесь как элемент черного, он едва выступает из темноты «черного кабинета», облагораживая темноту. Свет едва подчеркивает этот оттенок, никак не выдавая его, не настаивая и не акцентируя.

Массовые сцены В. Мазынский строит разбегающимися лучами звезды от центра, по окружности вокруг этого центра, движением рассеянной массы от задника к рампе и наоборот. Световая партитура спектакля существует в охристых тонах от светлого к мрачно-темному, словно в арке портала возникает старинный пергамент. Коричневая кожа костюмов, теплая текстура мареного дерева, серовато-умбровые веревки колоколов создают в восприятии зрителя предощущение трагедии с самого начала действия. Персонажи, подобно теням из прошлого, выступают на сценический планшет, заполняя его и рассеиваясь по нему. Свет, верхний и из боковых лож, выделяет лица, а боковой и верхний высвечивает фрагменты подмостков для пластических вставок в действие. При этом свет только подчеркивает линии

передвижений, и массовые сцены напоминают театр теней. Но контровой свет А. Соловьев в этом спектакле не использовал, а только с помощью заднего горизонтального освещения достигал объемного изображения на заднем плане: путаясь в многочисленных веревках от колоколов, Звонарь изгибается, извивается, танцует, и тело его не выглядит плоским на фоне темного задника, а, наоборот, благодаря световому пятну-облаку вокруг него, Звонарь превращается в играющий объект.

В этом тревожном, бликующе-грозовом пространстве нет бархатной теплоты и бархатной глубины, подобно тому, что создано в картинах, например Рембрандта. Во-первых, потому что рама сценического портала значительно больше по размерам, чем живописные полотна, а, во-вторых, темная глубина у А. Соловьева означает открытую трагедию, почти античную, бесконечно повторяющуюся.

Сцена Коласовского театра имеет достаточно большие параметры. Зеркало сцены представляет собой прямоугольник, вытянутый в ширину. В такой «раме» черный и темно-коричневый с небольшими без четких очертаний световыми пятнами смотрится метафизической бездной. А. Соловьев и добивается в «Званах Віцебска» подобного впечатления. Такое впечатление возвышает трагедию Витебска, придает ей масштаб не только исторический, но и нравственный, общечеловеческий.

Сценограф предельно минималистичен в создании визуального образа постановки. Здесь нет и намека на предметную среду или предметный цвет и свет. В монохромную цветовую среду, которая является структурообразующей для восприятия и понимания смысла произведения, А. Соловьев помещает три цветовые пятна. Одно из них – еще более глубокий, чем фон, черный. Это – цвет сутаны Иосафата Кунцевича, главного героя. Два другие – контрастны и символичны. Это также цвета его сутан – белый и красный.

Поскольку коричневая цветовая гамма остается основной на весь спектакль, возникает необходимость создать по ее канве ритмических вставок и разрывов. А. Соловьев и использует в этих целях цвет мантии Иосафата Кунцевича.

Центральный персонаж Иосафат Кунцевич (арт. В. Кулешов) появляется на протяжении действия в трех разных мантиях – черной, белой и красной – акцентирующих подъемы и спады трагедии.

На мантии направлено специальное освещение из боковых лож так, чтобы эти цвета всегда виделись четко оформленными и достаточно яркими. Черно-бело-красный означает смерть, священство и кровь. Эта триада многозначна. Цвет облачения связан к определенному эпизоду спектакля, когда Иосафат Кунцевич предстает разными сторонами личности. Но в цветовой композиции триада знаменует резкий контраст общему цвету и контраст форм. Небольшое белое или красное пятно в рост человеческой фигуры на фоне большого темно-коричневого пятна в размер сцены забирает на себя зрительское внимание, влечет к себе взгляд. Эпизоды с Кунцевичем, как правило, статичны, и, как правило, главный герой занимает положение в центре сцены. Художник подчеркивает это положение цветом, а цвет – актерской статикой. Белой или красное пятно располагается на пересечении диагоналей, т. е. в самом центре сценической композиции, делая этот центр точкой цветовой кульминации, цветового взрыва. Кунцевич – главный трагический персонаж произведения. Авторы спектакля решали этот образ не плоским, не отрицательным театральным действующим лицом, а антигероем. Он противостоит массе горожан и визуально выделен из массы. Но и визуально углублен, отчего он предстает противоречивым, неоднозначным и глубоко драматичным. Безусловно, таким он является, благодаря игре В. Кулешова, однако цветовая гамма Кунцевича поддерживает, укрупняет образ, приближая героя к античным персонажам, превращая его в знак, знак трагедии. Кроме того, цвет «прокладывает» направление и задает программу «прочтения!» образа еще до произнесенных актером реплик, еще до начала действия.

Цветовая партитура постановки «Кастусь Каліноўскі». В постановке режиссера В. Мазынского в открытом пространстве присутствует несколько деталей быта (стол, кресла и пр.), а напряжение создается исключительно цветовой партитурой. Актер В. Кулешов подан цветом как романтический герой байроновского типа. В графическом черно-белом он всегда выделен и отделен даже от участников возглавляемого им восстания. В костюме главного героя белое и черное противостоят друг другу, подчеркивая благородство и свет идей молодого лидера. В. Мазынский строит для героя фрон-

тальные мизансцены. В авторском тексте пьесы В. Короткевича большое место занимают внутренние монологи Калиновского. Режиссер сохраняет их в постановке и делает артикулированными. Именно в моменты произнесения этих монологов актер остается на сцене в одиночестве. Он выделен из темноты лучом прожектора, а цвет костюма (черные брюки, белая с широкими рукавами рубашка и черный галстук-бант рифмуется с черными длинными волосами актера) делает фигуру графически выделенной, наподобие исторического документа. Он не противостоит массе, как Иосафат Кунцевич, но он поэт, и одно это уже делает его одиноким.

Цветовая гамма напоминает колорит «Званоў Віцебска»: серый, коричневый, охра. В «Званах Віцебска» использована задняя сцена (хореографическая сюита Звонаря) с задним горизонтальным освещением, а в «Кастусю Каліноўскім» работает суперзаванес с живописным изображением первой страницы «Мужицкой правды», редактором которой был Кастусь Калиновский. Пожелтевший лист с коричневым от времени текстом, с обуглившимися свернутыми краями подобен холсту крестьянской одежды. И цвет газеты отличен от цвета костюма Калиновского.

Серая гамма костюмов других персонажей позволяла подчеркнуть тот факт, что действие разворачивается в прошлом и фрагменты сюжета уже подернуты дымкой времени. Более того, они не имеют основного значения, т. к. смысл спектакля сосредоточен на выявлении внутреннего мира главного героя, на его готовности к подвигу. Жесткое взаимодействие цветовой и световой партитур с передвижением актера по предельно прямым линиям на сцене подтверждает прямоту намерений персонажа, твердость его характера, веру и самоотверженность.

В черно-белую и серую ахроматическую в соединении с сильной массой теплой охры художник включает зеленоватое холодное пятно мундира графа Муравьева, усиленное верхним светом, всегда настойчивое. Тусклый зеленый противостоит яркой подчеркнутой графичности черно-белого. Калиновский и Муравьев статичны в своих диалогах, фронтально расположены к зрителю и помещены в центр сцены. Их конфликт подчеркнут конфликтом цвета.

Кастусь Калиновский обречен так же, как и Иосафат Кунцевич. Один совсем молодой, другой поживший и умудренный. Оба пре-

ступают установленные правила. Оба являются жертвами. Один и другой проходят через заклятие во имя идей. Для А. Соловьева именно такая характеристика судеб одного и другого персонажа становится структурообразующей в цветовой партитуре обеих постановок. Черный всеобъемлющий «провал» космической бездны – пространство и время, в котором совершается выбор каждого героя, цикл судьбы и жертвоприношение. Широкое пространство коласовской сцены позволяет создать ощущение распаханности и многомерности. А исключительно точечный или локальный свет усугубляет это впечатление.

Интервалы цвета в спектакле «Разгром». А. Соловьев добивался подобного эффекта даже в целиком заполненной объектами сценографии. В спектакле «Разгром» по повести А. Фадеева (реж. В. Мазынский) сцена была загруженной по всему планшету от центра к заднику и там же по всей вертикали до колосников. В отличие от «Кастуся Каліноўскага», созданного на почти пустой сценической площадке. И в отличие от «Званоў Віцебска» с таким же минимумом предметов и реквизита. Там играло само черное пространство. В «Разгроме» использован метод, с помощью которого создавался «Симон-музыка». Имеется в виду пандусная сценическая установка. Однако, в «Симоне-музыку» установка единая, общая, объединяющая все эпизоды спектакля как образ дороги жизни, пути, судьбы, поля и мира. В «Разгроме» художник создает целую систему квадратных пандусов, помещенных в два ряда друг над другом, действующих без перерыва, поднимающихся и опускающихся, принимающих вид землянки, штаба, окопа, стены для расстрела, колеблющегося под ногами болота. Как отмечала Т. Котович, «на авансцену никто из персонажей не выходил, все они концентрировались только на второй и третьей линиях-планах, т. к. для художественной идеи спектакля важен был образ массы. И даже в дуэтных эпизодах, возникающих в зевах-кадрах, благодаря ритму этого возникновения создается впечатление присутствия на сцене множества персонажей» [2].

Здесь кинетическая сценография теряет однозначность и символичность, превращаясь во множественные топосы-места действия. Она совершенно реалистична, ее древесная фактура дышит настоящим лесом, создавая эффект документальности. Вместе с тем, декорация театральна, т. к. она

предлагает иллюзию леса и болота, вызывая ассоциации непроходимой тайги. Натянутые вертикально между пандусами многочисленные канаты усугубляют эту картину. Полутьма и локальный свет отсылают к впечатлениям от предыдущих спектаклей.

Цветовая гамма темного леса, полного опасности, гибели и войны, объединяет серый, грязно-зеленый, коричневый и черный. Пандусы движутся и хлопают, освещаемые верхним светом, и только с началом очередного эпизода боковой свет из лож позволяет увидеть происходящее под открытым зевом пандуса. Ощущение постоянной опасности и тревоги поддерживается рваным ритмом движения и хлопков и рваным мерцающим светом.

Сценограф А. Соловьев мыслил на сцене крупными формами, большим масштабом, активно использовал сценическую вертикаль, вытягивая декорации под колосники, придавал пространству динамику и всегда подчеркивал ритм действия.

А. Соловьев является приверженцем светотописы в театре. Он считает, что цвет сам по себе может оставаться предельно нейтральным или близким к ахроматическому, а освещение позволяет создавать всевозможные иллюзии цветовых переходов, бликов, иллюзии бесконечности. Свет помогает А. Соловьеву усиливать характеристики фактуры больших плоскостей на сцене, как это происходит в «Разгроме», где материал играет при разной силе света разными своими качествами, превращаясь в мягкое теплое марево топи или в почти кирпичную кладку шероховатой стены.

Сценическая деталь у него акцентировалась светом. В предельной скупости материальных и рисованных объектов в большом и широком пространстве сценического портала Коласовской сцены световые блики и пятна придавали визуальному образу спектакля новые смыслы. Такие решения были созвучны общим направлениям в советской сценографии 1970-х гг., заданным Д. Боровским в театре на Таганке. Стилистическими характеристиками данного направления были функциональность сценографии, визуальная режиссура, создание эстетического каркаса спектакля, обобщенность образа, подвижность и гибкость структуры декорации, стремление к материальной вещественности среды.

Световая партитура для подобной стилистики имеет решающее значение, ведь

именно она заставляет обратить внимание на ту или иную деталь и придает ей тот или иной характер и настроение.

Поскольку детали всегда созданы благодаря реальным предметам и обладают реальной фактурой, цветовая гамма спектакля приближается к цветовой палитре конструктивизма по версии В. Татлина, апологетом которого был Д. Боровский.

А. Соловьев – единственный из белорусских сценографов, кто выступает не только как театральный художник, но и как станковист, постоянный участник выставок. Его живописные картины всегда написаны на черном фоне, который представляет собой метафизическое пространство. А само мерцающее изображение как бы живет и контрастирует с этим пространством. Ощущение движения и трансформации света присутствует и здесь.

Подобный метод сценически опробован в «Разгроме», где пандусы (изображение) и «черный кабинет» (фон, среда, пространство) равноценны и равнозначны.

Работа над постановкой «Матухна Кураж і яе дзеці». Сценография спектакля по пьесе Б. Брехта (реж. С. Казимировский) подерживала эту же идею и расширила ее возможности. В «черном кабинете» возникли большие плоскости-рельефы с использованием рваных кусков металла и кожи. Черный усугублял глубину коричневого, а желтый и зеленый свет из бархатного и теплого превращал коричневый в сероватый, местами ржаво-красноватый и медно-зеленоватый. Верхний и боковой из лож свет выделял на фоне материального, крупнофактурного задника одинокую хлипкую кибитку, в которую впрягалась маркитантка (Г. Маркина) в грязной дорожной одежде: темно-серой широкой юбке, коричневой куртке и сером платке. Художника волновала обыденность войны, привычка Матушки Кураж к войне, волновал синдром превращения войны в повседневность, волновал образ Матушки Кураж как синонима этой обыденности. Т. Горобченко отметила: «Мрачная пустота сцены настораживает, пробуждает предчувствие чего-то неизвестного, трагического. <...> Сознательный отказ постановщика и художника от украшения сцены обусловил большую роль света. Вырванные из общей темноты некоторые группы персонажей при полной статичности мизансцены привлекают внимание не только своей живописностью, но и

внутренним динамизмом. Экспрессивность ритма отдельных сцен, их драматическое напряжение при внешней сдержанности исполнителей в некоторых случаях напоминают полотна Питера Брейгеля» [3].

Поэтому главная героиня представлена как материальный объект наравне с материальными кусками-контррельефами на плоскости задника. На сценическом планшете нет ничего, кроме кибитки и фигур актеров. Усилиями сценографа возникает проекция: по вертикали куски объектов и по горизонтали на планшете такие же куски. От этого повторения изображение удваивается. Световая партитура объединяет их (боковым светом из лож), и они сливаются друг с другом, то разъединяет (верхним светом), и тогда они друг в друге отражаются. Это просвечивающееся изображение, где фактуры пронизывают друг друга, создавая объем в плоскости и плоскость в объеме, благодаря цвету и свету роднит спектакли («Разгром» и «Матухна Кураж і яе дзеці») с живописным творчеством А. Соловьева.

Заключение. Александру Соловьеву не было свойственно работать с кинетически документальным воспроизведением места действия. Он создавал на сцене крупномасштабные смысловые решения пространства, которые драматической основе и режиссерскому замыслу придавали возвышенное звучание и уплотняли их. Вместе с тем художник решал самостоятельные эстетические задачи, в том числе проблемы симметрии, центрирования композиции, соотношение изображений по горизонтали и вертикали, взаимодействие объемов. Среди этих задач значительными были вопросы построения особенной цветовой партитуры, предназначенной для обобщения и усиления драматизма постановки. А. Соловьев – художник трагического самоощущения, и оно всегда резонировало с материалом, с которым ему приходилось работать и который он превращал в «дышащее» свободное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грамыка, Л. А. Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа / Л. А. Грамыка. – Мінск: Альтыёра, 2000. – С. 26.
2. Котович, Т. В. Сценография. Витебск / Т. В. Котович. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2011. – С. 72.
3. Гаробчанка, Т. Я. Сустрэча з Брэхтам / Т. Я. Гаробчанка // ЛіМ. – 1976. – 6 жн. – С. 12.

Поступила в редакцию 19.09.2013 г.