

Знак и его смыслы в сценографии спектакля «Страсти (Рогнеда)» В. Елизарьева и В. Окунева

В статье проанализирована семиотика и структура сценографии постановки «Страсти (Рогнеда)» на музыку А. Мдивани 1995 г. Концепция семиотического пространства постановки, предложенная В. Окуневым, представляет собой особый тип структурного построения сценического пространства. Автор рассматривает постановку «Страсти (Рогнеда)» как пример образно-семиотического пространства, предлагая визуально-структурную модель постановки как смыслообразующую линию главного героя.

The article analyzes structure and semiotics of scenography the stage play «Passions (Rogneda)» on A. Mdivani's music of 1995. The conceptions of semiotic space of this play proposed by V. Okunev, are definitely a special type of structural aging of the stage space. The author views the stage play «Passions (Rogneda)» as an example of figurative semiotic space, offering visual and structural model as a notional line of the protagonist.

Введение. В начале 1990-х г. была провозглашена независимость Беларуси. Деятели искусства во всех областях культуры задавались вопросами: «Кто мы на этой земле?», «Откуда пришли?», «Какая у нас история?». В Беларуси становление национального самосознания происходит в области культурного пространства, не выливаясь в местную национальную борьбу и войны по примеру Закавказья и Прибалтики. Однако эти процессы в отечественной культуре были не менее сложными и противоречивыми, так как происходили на глубинных, ментальных уровнях сознания.

В белорусском сценическом искусстве появились произведения, представляющие собой крупномасштабные, объемные полотна эпического характера («Тутэйшыя» Н. Пинигина, Б. Герлована в Национальном академическом театре имени Я. Купалы; «Князь Вітаўт» В. Раевского, Б. Герлована по пьесе А. Дударева в Национальном академическом театре имени Я. Купалы; «Раскіданае гняздо» Б. Луценко, В. Чернышова в 1996 г. в Национальном академическом драматическом театре имени М. Горького) и др. В этих произведениях внимание постановщиков

привлекла противоречивая история белорусских земель, соперничество властных фигур и судьба народа. И всегда в центре сценического произведения находилась харизматичная личность с мощным внутренним стержнем, совершающая поступки, с далеко идущими историческими последствиями.

Спектакль «Страсти (Рогнеда)» В. Елизарьева на музыку А. Мдивани рассматривается как произведение, находящееся в одном художественном пространстве с вышеназванными театральными постановками ведущих режиссеров республики. «Страсти (Рогнеда)» – спектакль такого же эпического характера, наполненный внутренним трагизмом, экспрессией чувств и столкновением характеров.

Структурно постановка «Страсти (Рогнеда)» типологически адекватна произведениям данного периода в белорусской художественной культуре. Это значит, что в ядре: 1) исторический материал далекого прошлого как мотив для сюжета (либретто); 2) повествование, превращенное на сцене в повышенное драматически напряженное действие; 3) личность – лидер, находящийся в центре спектакля, и

остальные персонажи как притивостоящая и/или солидарная масса; 4) столкновение лидера с антагонистами; 5) броские, экспрессивные выразительные средства; 6) масштабное сценографическое решение; 7) большое количество монологов (сольных партий); 8) большое количество массовых сцен.

Цель статьи – создание *структурного* вербального каркаса как основы визуального образа спектакля «Страсти (Рогнеда)».

Основная часть. В основу либретто В. Елизарьев помещает сюжет X в., наполняя его образно-символическими и семиотическими рядами. В спектакле отражены сцены из истории Полоцка и переломный момент в цивилизационном строе Древней Руси. Авторы обращаются к периоду крещения Руси, что означало переход от «старого» – языческого мира, к «новому» – христианскому, это «осевое время» для русской культуры.

Основополагающим драматургическим и человеческим конфликтом в данной постановке является противопоставление двух образов – Рогнеды и Владимира, как символов противоположностей – смирения и жесткости.

Так, в постановке прослеживается сильная натура героини, которая принимает свою трагическую судьбу, но при этом находит возможность личностной самореализации. Белый цвет ее одежды выступает не только как символ смирения и покорности, но и как символ веры.

Во время увертюры, при закрытом супер-заднике, из правой кулисы появляются три слепых старца. Принципиальным моментом является звенящий колокольчик в руках одного из них. Они предсказывают, оберегают, предостерегают, являясь как символом провидения, так и символом мудрости. Каждое появление старцев – переломный момент в спектакле, его точка бифуркации, после чего действие приобретает новое звучание и новую символику.

Общая цвето-тоновая и световая палитра постановки выстраивается на

основе серо-охристо-черных тонов, что визуально создает образ замкнутого и тесного пространства, с акцентом на планшете сцены. Это важно для образного решения языческих интонаций, настроений и умозрения персонажей как стиснутости и невозможности выйти за линию горизонта.

В начале первого акта доминирующими объектами в сценографическом пространстве являются пять столпообразных идолов. Художник В. Окунев размещает их на трех подвесах, замыкая сценическое пространство в полукруг, чтобы создать визуальный образ языческого капища. Многоплановость сценической композиции в первой сцене создавала образ леса и солнца на закате как символов уходящего, исчезающего язычества.

В сцене «Пророчество старцев» постановщики помещают персонажей *в центре* авансцены, где появляются старцы в серых одеждах. Они предрекают судьбу Рогнеды, многократно бросая ей кроваво-красный лоскут ткани. В цветовой партитуре постановки красный цвет проходит сквозной нитью, являясь одним из связующих и доминирующих выразительных средств, так как красный – это предвестник тревоги, страдания и жестокости.

После поднятия на две трети высоты сцены столпообразных подвесов пространство внутри куба сцены меняет свою структуру. В. Окунев уходит от линейной перспективы [1] сценического пространства. Композиция полотна задника с изображением соразмерного (по отношению к сцене) изображения детского лица строится сложнее, не напрямую, не лобовым плакатным приемом. Композиция данного полотна разделена на четыре плана: первый – волнообразная структура; второй – лицо (в центре); третий – спираль; четвертый – фон-небо.

Постановщики сталкивают в едином сценическом пространстве полярные тоновые соотношения: темное пространство сцены, олицетворяющее космос, и светлую костюмную партитур с доминирующим белым цветом. Возникает посто-

янное интонационное колебание среды как противостояние различных сил.

В сцене «Любовь Ярополка и Рогнеды» данная пространственно-пластическая структура согласует цветовую партитуру сценического решения с белорусскими ритуально-обрядовыми комплексами, визуализируя взаимоотношения двух миров: собственно человеческого, материального, земного и космического, надземного, духовного.

Объемно-пространственная решетчатая конструкция, постоянно находящаяся в кабинете сцены, и является ограничением внутресценического пространства, визуальным выделением каждого отдельного эпизода как события на пространственно-временном отрезке, имитацией деревянных ворот замка как топоса.

В первых сценах решетчатая конструкция распахнута, а в эпизоде «Сватовство Владимира» она перемещается, отсекая одну четвертую глубины сценического пространства, тем самым визуальное создавая более тесное пространство, сжимая пространство Рогнеды.

Световая партитура эпизода выстроена на основе приглушенных, холодных синеголубых оттенков. Этот же цвет присутствует и в костюмной партитуре Рогволода и его сыновей. Цвет здесь обозначает оттенок печали, предвестия скорой кончины, перехода в другой мир – уже нездешний свет.

Костюм Рогнеды в этом эпизоде имеет особую конструкцию. Большое количество декора в зоне плечей создает неравномерность распределения масс: верх – массивный и сложносочлененный, низ – визуальное более легкий и белого цвета. Художник меняет обычный столпообразный силуэт костюма Рогнеды на перевернутый V-образный, создавая тем самым визуальную противоположность костюму Владимира, который имеет V-образный силуэт в охристорбурново-золотых тонах. В эпизоде одаривания в костюмной партитуре преобладает этот бурново-красный оттенок у свиты Владимира.

Мизансцена строилась в форме полукруга, в центре которого демонстрируются дары, но все главные герои находятся за пределом светового кольца, этого полукруга. Красно-бело-синие оттенки как бы выявляют внутреннее состояние персонажей и усиливают ценностные доминанты самих постановщиков. Синий – символ уверенности и силы. Этот же смысл вкладывается и в положения мечей, находящихся в руках Рогволода и его сыновей. Мечи каждого опущены острием вниз и находятся по центральной линии фигуры каждого.

После того как Владимир получает отказ, свет приобретает приглушенные желто-красные оттенки, освещение задника за решетчатой конструкцией меняет свою интенсивность от темного – к светлому (в хореографии эпизод обозначен снятием с Рогнеды массивных ожерелий). Такое средство визуализации авторы избирают для усиления драмы происходящего. По мере нагнетания экспрессии световая партитура меняет и цвет, и интенсивность освещения. Перед Владимиром распахиваются ворота, и на заднике видно лицо старца, охваченного огнем, что символизирует падение Полоцка. В сценографии таким образом два события (уход опозоренного Владимира из княжеского дворца и следующее за этим разорение и пожар Полоцка) объединяются в единое событие – материализацию гнева.

На первый план выходит кордебалет в черно-красно-серых тресах, с росписью и аппликацией на них, имитирующих языки огня. Костюмы Владимира и его войска окрашены в торжествующее золото победителей.

В. Елизарьев в сцене «Пепел Полоцка» в качестве основной визуальное-хореографической структуры использует круг, имеющий в начале большой радиус, который впоследствии сужается до кострища.

В начале эпизода линия движения Владимира строится по диагонали – от угла решетчатой конструкции к середине авансцены. Хореограф выстраивает движение князя по касательной к кругу кор-

дебалета, а затем диагональ его движения переходит в круг, как бы собирая кострище. Рогнеда, находясь в центре круга, становится центральной точкой всей сценической композиции. Трес телесного цвета выделяет ее из общей костюмно-сценографической партитуры, создавая образ отрешенности, безысходности.

В эпизоде «Пепел Полоцка» В. Окунев выходит на визуальную кульминацию в сценическом оформлении, заполняя сценическое пространство объемно-пространственными структурами и используя при этом два ведущих луча – для Рогнеды и Ярополка, образуя визуальный цвето-тоновой контраст между мирами главных героев.

Появление красного цвета в темном кубе сцены приобретает особый смысл. Отрез ткани в руках Владимира – символ пролитой крови и огня – рифмуется с красными полотнищами, которые бросали Рогнеде старцы в начале всего действия.

В начале второго акта постановщики сталкивают два мира: мир Владимира, его вычурность и пресыщенность и мир Рогнеды, ее одиночество и богопокинутость. Начало второго акта восходит к теме экзистенциализма. Рогнеда одна противостоит всему огромному и чуждому миру Владимира. Сценографическое решение этой темы основано на геометрии пересечения горизонтали и вертикали, которую образуют решетчатые конструкции на сценическом планшете и на месте падут. В. Окунев ограничивает пространство путем отсечения глубины и высоты сценического кабинета, выстраивая визуальный образ клетки.

В эпизодах «Торжество Владимира в Киеве» и «Одиночество Рогнеды» В. Елизарьев в хореографическом рисунке использует близкие по структуре объемно-пространственные фигуры круга и диагонали, добиваясь рифмы со сценой «Пепел Полоцка». Таким образом создается поэтико-эпическая художественная ткань произведения, в которой постоянно возникают повторяющиеся символы, знаки и образы.

В световой партитуре доминирует верхний свет, направленный на сценический планшет. Все действие происходит в полумраке, высвечены лишь фигуры танцовщиков в насыщенно-бордовых одеждах.

В сцене «Одиночество Рогнеды» костюмная партитура строится на основе архаической триады, в которой акцентируются белые (костюм Изяслава) и черные (хитон Рогнеды) цвета, а красный является основным цветом. В визуальном поле постановки выстраивается образ кострища, огонь как символ перемен в жизни Рогнеды и общества, а появление Изяслава в белом воспринимается как знак надежды.

Выход Анны Багрянородной в общей цветовой партитуре спектакля является ключевым моментом постановки, ее контрапунктом. Доминирующим становится охристо-золотой цвет одежды как символ царственности, победы богатства.

Хореографические линии этого эпизода образуют на сценическом планшете визуальную структуру треугольника. Треугольник – знак триединства: Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. Русь принимает крещение. В. Елизарьев сосредоточивает на этом особое внимание, выстраивая мизансценирование по принципу большой и малой («точка») массы. Так, в центре авансцены располагаются Анна и Владимир как символ единства внутри большого треугольника, образованного кордебалетом.

Эпизод «Анна Багрянородная» сопровождался визуальным огромным изображением лика Христа на заднике. В. Окунев раскрывает решетчатую конструкцию, находящуюся на планшете сцены, подерживая треугольник хореографических рядов вертикалью из конструкций.

Эпизод «Крещение Руси» начинается в затемненном кубе сцены, в котором находятся Анна и Владимир. Мизансценирование происходит посредством ведущего луча белого цвета. Анна передает князю кнут, которым он и станет крестить Русь.

Выход кордебалета в белых одеждах на авансцену является основополагаю-

шим эпизодом в сцене «Крещение Руси». Над планшетом сцены словно нависает полотно задника с изображением всевидящего ока.

Основой хореографического мизансценирования в сцене «Крещение Руси» становится круг, в центре которого находилась Анна. Линия движения Владимира визуально отражает его характер. Броские, молниеносные движения, широкий размах рук свидетельствуют о решимости Владимира.

Сценографическое решение эпизода покушения Рогнеды на Владимира основывается на темном кабинете с замкнутой решетчатой конструкцией. В хореографии доминирует прямая линия, проходящая на уровне первого кулисного ряда.

Два белых пятна (костюмы Рогнеды и Изяслава) в темном сценическом пространстве приобретают трагический аспект, становятся символом невинности и в данном контексте – обреченности.

Сцена «Скорби о мучениках и грешниках» становится своеобразным реквиемом по язычеству. Решение пространства сцены вторит началу первого акта. В. Окунев вновь опускает на планшет четыре столпа-идола, создавая линейную перспективу. По мере нарастания экспрессии подвесы с идолами поднимались вверх, открывая роспись с изображением Христа, распростершего руки.

Структура расположения кордебалета выстраивалась по форме треугольника, с вершиной в арьерсцене. Автор вновь акцентирует основной постулат христианской веры. В сценах «Покаяние» и «Возрождение Полоцка» в сценографии и хореографических рядах треугольник остается формообразующей фигурой.

Вся костюмная партитура выстроена на основе белого цвета, лишь у Владимира костюм черный.

В сцене «Возрождение Полоцка» в качестве мотива для полотна задника служат изображения церквей и соборов Полоцка. Композиция полотна основывается на ритме масс арочных проемов и более

крупных объемов строений. Вся композиция вписана в круг со светло-голубым окружением.

Заключение. Таким образом, на основании вышесказанного можно констатировать, что основные геометрические фигуры в сценографическом и хореографическом решении спектакля – это круг; спираль, треугольник.

Основными линиями передвижения актеров являются круг; диагональ, треугольник.

В постановке «Страсти (Рогнеда)» эти фигуры в качестве линий передвижения и в качестве формообразующих повторяются, создавая визуальные рифмы, тем самым организуя зрительное восприятие как сценической эпической поэмы.

Основное внимание в сценографии, хореографическом рисунке и в цвето-световой партитуре обращено в сторону Рогнеды. В. Елизарьев всегда размещает героиню в центре сценического планшета, это же поддерживается в музыке местными и генеральной кульминациями. Моменты выхода Рогнеды всегда обозначены в музыке поступательным движением мелодии вверх, у Владимира – напротив. То же самое происходит и в сценографических, световых и цветовых партитурах. Соответственно возникает следующая схема, представленная на рисунке.

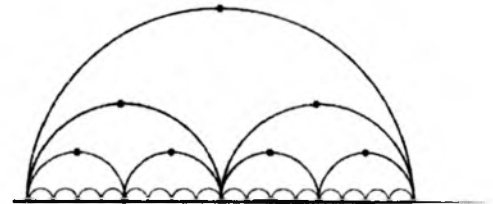


Рисунок. Схема цветовых, световых, сценографических и музыкальных кульминаций

Музыка является эмоционально-драматургическим полем постановки. Опираясь на аудиальное эмоционально-драматургическое поле, В. Окунев создает визуально-семиотическое сценографическое пространство постановки, наполняя куб сцены образно-пластическими

решениями. Авторы спектакля придают музыке балета новое визуально-фило-софско-символическое звучание: общая идея воплощения образа в хореографии и сценографии основывается на понимании стойкости человека и его сопротивлении среде, а также на преодолении внутреннего конфликта. В этом смысле центром идейного замысла является Рогнеда, образ идеально целостной личности.

В постановке «Страсти (Рогнеда)» благодаря визуально-декоративным и хореографическим средствам на первый

план выходит самое ядро человеческого «Я», которое рассматривается постановщиками как процесс и «открытая возможность». В самом названии заключается семантическое основание спектакля, подтвержденное структурным выверенным, завершенным и целостным каркасом, — *страсти как страдания*, превышающие личностный опыт и вызывающие человека на соперничество с самим собой за свое предназначение; и Рогнеда — как символическое имя этих страданий и обретенный через них самый себя.

1. Горкина, А. П. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / А. П. Горкина. — М. : Росмэн, 2007. — 312 с.
2. Костюкевич, А. Партитура / А. Костюкевич. — Минск, 2010. — 204 с.
3. Березкин, В. И. Сценография 80-х : застой в годы перестройки / В. И. Березкин // Театральная жизнь. — 1990. — № 13. — С. 13–15.
4. Мушинская, Т. М. Валентин Елизарьев / Т. М. Мушинская. — Минск : Беларусь, 1997. — 144 с.
5. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. — М. : Наука, 1983. — 174 с.
6. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.

Статья поступила в редакцию 20.09.2016