

УДК 782:792.023(476)«19»

## Сценография Евгения Лысика: основные структурные элементы

Подкопаев И. Н.

*Частное унитарное предприятие «Балетная школа Вежновец», Минск*



Статья представляет собой структурный анализ сценографических решений известного художника Евгения Лысика. Сценография музыкального театра является одним из важнейших условий создания визуально-пространственного, пластического и аудиального образа спектакля. Организация внешнего восприятия целого произведения всегда имело одно из главенствующих значений, объединяя задуманное драматургом и режиссером-постановщиком в единое художественное решение спектакля.

Одним из ведущих художников-постановщиков в отечественном музыкальном театре середины и конца XX века является Евгений Никитич Лысик. Обогащая свой опыт разнообразием оформительских приемов зарубежных художников, вдохновляясь примерами монументальной живописи, но при этом сохраняя лучшие традиции отечественной культуры, на этапе работы в Белорусском Большом театре оперы и балета (ныне Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь) он создавал оригинальные сценографические решения в балетных постановках Валентина Николаевича Елизарьева. Этот период представляет собой феномен сценографического искусства в Беларуси, повлиявший на дальнейшее развитие визуально-пространственных решений во всех видах белорусского театра.

**Ключевые слова:** структурная модель, визуально-пространственные решения, сценография.

*(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 28–43)*

## Yevgeni Lysik's Stage Design: Basic Structural Elements

Podkopayev I.N.

*Private Owned Enterprise "Vezhnovets Ballet School", Minsk*

The article represents structural analysis of stage design solutions by an outstanding artist Yevgeni Lysik. Stage design of a musical theater is one of the most important conditions for creating visual and spatial, plastic and auditory image of a performance. Setting up outer perception of the whole piece of work has always had been of key significance by uniting the playwright's and the director's ideas into one whole artistic solution of the performance.

One of the leading directors in the national musical theater of the mid and late 20<sup>th</sup> century is Yevgeni Nikitich Lysik. By enriching his experience with the variety of stage design techniques by foreign artists, inspired by monumental art examples, and, at the same time, preserving best traditions of national culture, he created outstanding stage design decisions in ballet performances by Valentin Nikolayevich Yelizariyev during his work at Belarusian Bolshoi Theater of Opera and Ballet. This period is a phenomenon of stage design art in Belarus which influenced further development of visual and spatial decisions in all types of Belarusian theater.

**Key words:** structural model, visual and spatial decisions, stage design.

*(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 28–43)*

Евгений Никитич Лысик является заслуженным художником Украины, лауреатом Государственной премии Украины. За относительно небольшой период (с 1974 по 1982 г.) работы в Большом театре Белорусской ССР оставил после себя сложные, эмоционально воздействующие работы, такие как: «Кармен-сюита» (1974), «Сотворение мира» (1976), «Тиль Уленшпигель» (1978), «Спартак» (1980) и балетная постановка «Щелкунчик» (1982), выполненная

в сотрудничестве с О. Лысик (художник по костюмам).

Цель данной работы заключается в создании вербальной структурной модели визуального пространства балетных спектаклей Е. Н. Лысика в белорусском театре.

Е. Н. Лысик создал новое (по отношению к классическому оформлению балетной сцены) понимание сценографии, мастерски совмещал в единое целое классические и оригинальные конструктивистские подходы. Художник заимствовал от классического

Адрес для корреспонденции: e-mail: <li141190@gmail.com> – И. Н. Подкопаев

оформления спектакля мягкие декорации и использовал их как визуальную доминанту, дополняя ее конструкциями геометрических форм, что было свойственно конструктивизму 1920–1930-х годов XX века. Его сценография поражала монументальной образностью и сложносочиненной многогранностью, удивляя при этом высоким художественным вкусом и изысканностью сценических решений.

**Конструктивное решение сценического пространства в балетных постановках Е. Н. Лысика.** Конструктивное решение сценического пространства играет одну из ведущих ролей в любой балетной постановке. В различном членении (разделение общего пространства сцены на меньшие по массе объемы) сценического пространства раскрывается авторская идея, которая позволяет воспроизвести нужный сценический объем, тем самым создать атмосферу и визуальный образ в постановке. Таким образом, членение сценической коробки есть отражение идеи автора.

В постановке «Кармен-сюита» Е. Н. Лысик отказался от кулисных рядов в пользу дополнительного пространства в коробке сцены. Раскрыв боковые арьеры, он добился дополнительного объема и освободил планшет сцены для актеров. С целью ограничения сценического пространства и создания его масштаба на заднем плане художник отграничивает его живописным панно, с ритмическим рисунком прорезей, в поддержку которым создает Х-образную конструкцию из досок. Таким образом, мастер задает композиционный центр, при этом смещая его ближе к планшету сцены.

Художник-постановщик Е. Н. Лысик создает визуально симметричную и уравновешенную композицию, размещая под колосниками сцены две живописные вытянутые по вертикали конструкции с целью задать объем и высоту сценического пространства.

Обратимся к балетной постановке «Сотворение мира», которая является одним из примеров использования объемно-пространственных конструкций с их эстетическими возможностями. В данной постановке художник Е. Н. Лысик прибегает к использованию полной глубины сцены

(с ее арьерами), устанавливая перед задним арьером вытянутую, по всей ширине сцены, прямоугольную объемную конструкцию, «пряча» за ней опущенные на пол штанкеты с мягкими, живописными декорациями. Художник-постановщик в постановке «Сотворение мира» не использует кулисный ряд, заменяя его на вытянутые по горизонтали кубы и пулеобразные конструкции (в арьерсцене).

Объемно-пространственная композиция из конструктивных элементов дополнена второстепенными объектами, такими как: объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены в центральной части живописного полотна, шары – находящиеся непосредственно на планшете сцены, скорее несут визуальную-философскую нагрузку, нежели конструктивную (рис. 1).

Доминирующей конструкцией в пространстве сцены является арка арьерсцены, она стационарная, т. к. это часть интерьера коробки сцены. Е. Н. Лысик использует конструкцию и архитектуру сцены, преобразуя их в сценографию: так металлическую ферму и арку арьерсцены художник использует в качестве обрамления объемно-пространственной композиции из полусфер, пулеобразных конструкций и помоста, создавая сцену внутри сцены, тем самым создавая глубинную композицию (рис. 2).

Тенденция открытой арьерсцены, сложившаяся и полностью сформировавшаяся в постановке «Сотворение мира», получает свое новое звучание в постановке «Тиль Уленшпигель». Е. Н. Лысик все также использует полный объем сцены, наполняя его новыми (по отношению к постановке «Сотворение мира») конструктивными решениями, но при этом не отбрасывает и уже устоявшиеся приемы, такие как:

- Прорастание живописно-декоративного полотна задника.
- Использование прямоугольной конструкции-ширмы, установленной на планшете сцены.
- Построение арьерсцены как полноценного рабочего пространства для кордебалета.
- Использование полного объема сценического пространства (отсутствие кулис, открытые боковые арьеры).

Е. Н. Лысик в балете «Тиль Уленшпигель» работает с кубическим объемом сцены, меняя визуальный объем и геометрию сценического пространства, создавая на планшете сцены малую архитектурную форму – наклоненных внутрь сцены помостов (6), которые также могли открываться, что давало возможность эффектного появления кордебалета.

Доминирующим по массе в пространстве сцены являлся помост с тремя лестничными подъемами (4) и колесом-штурвалом (9) наверху. Данная конструкция (4, 5) выполняла функцию маскировки находящихся на планшете сцены штанкетов с задниками, она задавала масштаб и ритм, который строился путем построения раппорта и трехкратного его повторения (рис. 3).

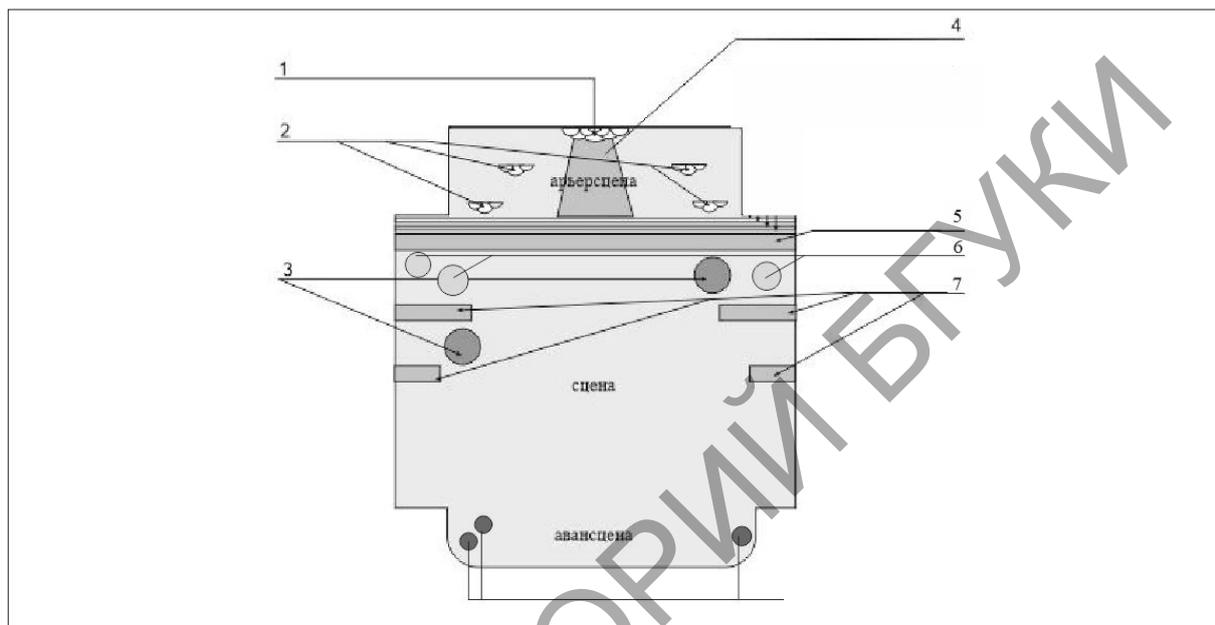


Рис. 1. Сценографическое пространство постановки «Сотворение мира». Вид сверху:

1 – объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены; 2 – объемно-пространственные пулеобразные конструкции, находящиеся на планшете сцены; 3 – объемные конструкции «шары»; 4 – помост; 5 – мягкие, живописные декорации; 6 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 7 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции.

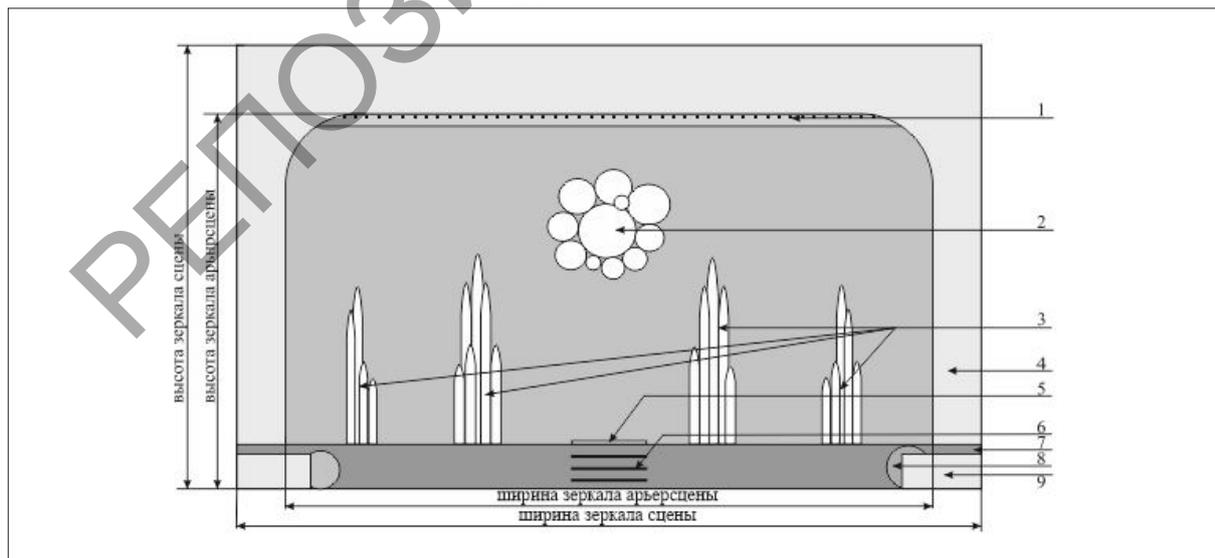


Рис. 2. Сценографическое пространство постановки «Сотворение мира». Вид спереди:

1 – металлическая ферма; 2 – объемная конструкция из полусфер; 3 – объемно-пространственные пулеобразные конструкции, находящиеся на планшете сцены; 4 – арка арьерсцены; 5 – помост; 6 – лестница; 7 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 8 – объемные конструкции «шары»; 9 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции.

Через все пространство сцены протянуты тросы-бечевки, закрепленные на верхних штанкетах и на планшете сцены либо на помосте. Е. Н. Лысик тем самым создает визуальный образ палубы корабля, дополняя его семью языками-мачтами (2), закрепленными на верхних штанкетах.

Е. Лысик воспроизводит иррациональный сюрреалистичный мир, детально прорабатывает планшет сцены, создавая на нем силуэты борта корабля и рампу со штурвалом, которая по образу подобна эшафоту, с размещенным на нем колесом времени.

Колесо оказывается стержнем триумвирата зла (Инквизитор, Филипп II, Рыбник). Объемно-пространственная композиция включается в процесс происходящего и работает как символ времени. Колесо находится в постоянном движении, когда на сцене начинают развиваться действия, связанные с опорными точками в либретто, этот элемент декорации вводит игровой момент в спектакль.

**Геометрические построения и членения сценической коробки в сценографии Е. Н. Лысика для белорусского театра оперы и балета.** Геометрические построения и членения сценической коробки тесно связаны с конструктивным решением сценического пространства, так как конструкция, находящаяся в пространстве сцены, всегда имеет свою гео-

метрию. Таким образом прослеживается следующая закономерность: геометрия пространства – есть его конструктивное решение.

Членение сценической коробки в постановке «Кармен-сюита» строится на ритме близких к форме прямоугольника прорезей в нижней части полотна задника, на дополнительном ритме вытянутых по вертикали прямоугольных конструкций, подвешенных в верхнем пространстве сцены.

Нижний ряд живописного панно основан на различных по массе и размеру параболических прорезях, отличающихся как по высоте, так и по ширине. Ритмический ряд был дополнен симметричной объемно-пространственной X-образной конструкцией, вписанной в прямоугольник. X-образная конструкция находилась на планшете сцены и являлась отдельно стоящим элементом.

Внутреннее пространство верхних подвесов разделялись на более мелкие детали, создавая дополнительный внутренний ритм в верхней части сцены. Решетчатая конструкция основана на членении подвесов на квадраты, что служит для поддержания нижнего ритмического ряда.

Основные геометрические фигуры в сценографии «Кармен-сюита»: квадрат, прямоугольник, крест, параболическая форма (рис. 4).

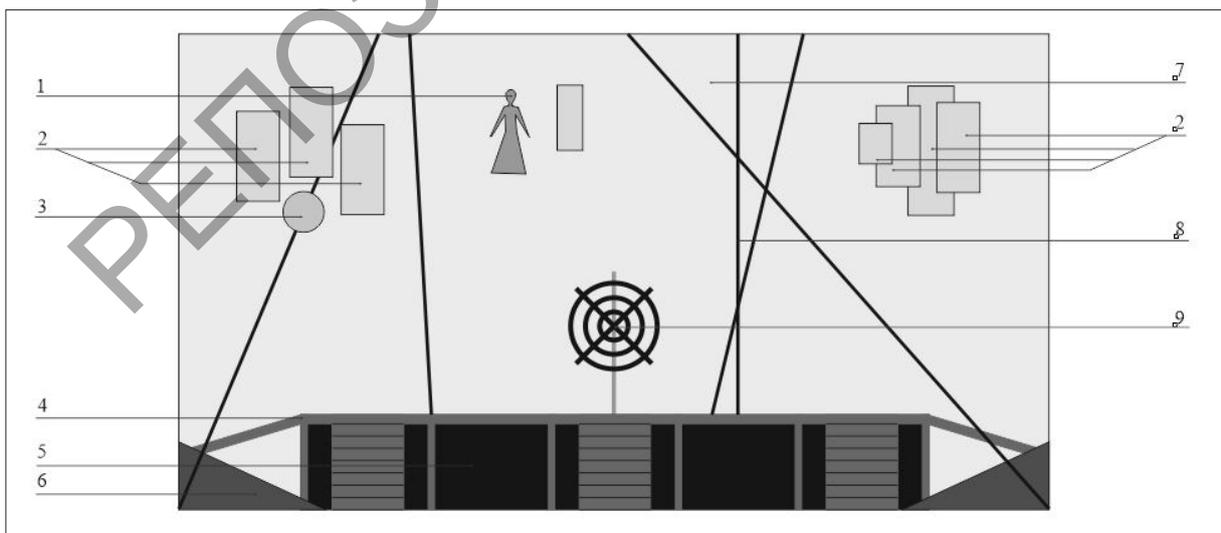


Рис. 3. Сценографическое пространство постановки «Тиль Уленшпигель». Вид зеркала сцены спереди:

- 1 – образно-пространственный объект; 2 – образно-пространственный прямоугольный объект;
- 3 – образно-пространственный объект – шар; 4 – являлся помост с тремя лестничными подъемами;
- 5 – экран-ширма; 6 – малая архитектурная форма; 7 – мягкие, живописные декорации; 8 – шпигаты;
- 9 – колесо-штурвал.

В балетной постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик использует полный объем арьерсцены, тем самым задает основную геометрию рабочего пространства сцены. Поднимая уровень сценического планшета в арьерсцене до уровня прямоугольной горизонтально вытянутой конструкции закрывающей штанкеты с задниками, он создает полноценное рабочее пространство для кордебалета (рис. 5).

Вся геометрия сцены начала первого акта в балетной постановке «Сотворение мира» строилась на ритме вертикальных пулеобразных элементов,

вписанных в треугольник, и вертикали, которая обрамляла основное рабочее пространство сцены. Основным композиционным центром в данном случае является конструкция из полусфер. Эта геометрическая схема сценографического оформления проходит через всю постановку, меняясь лишь при поднятии декоративно-живописных панно (рис. 6).

В постановке «Сотворение мира» художник использует шесть декоративно-живописных полотен, перекрывая арьерсцену, таким образом замыкая

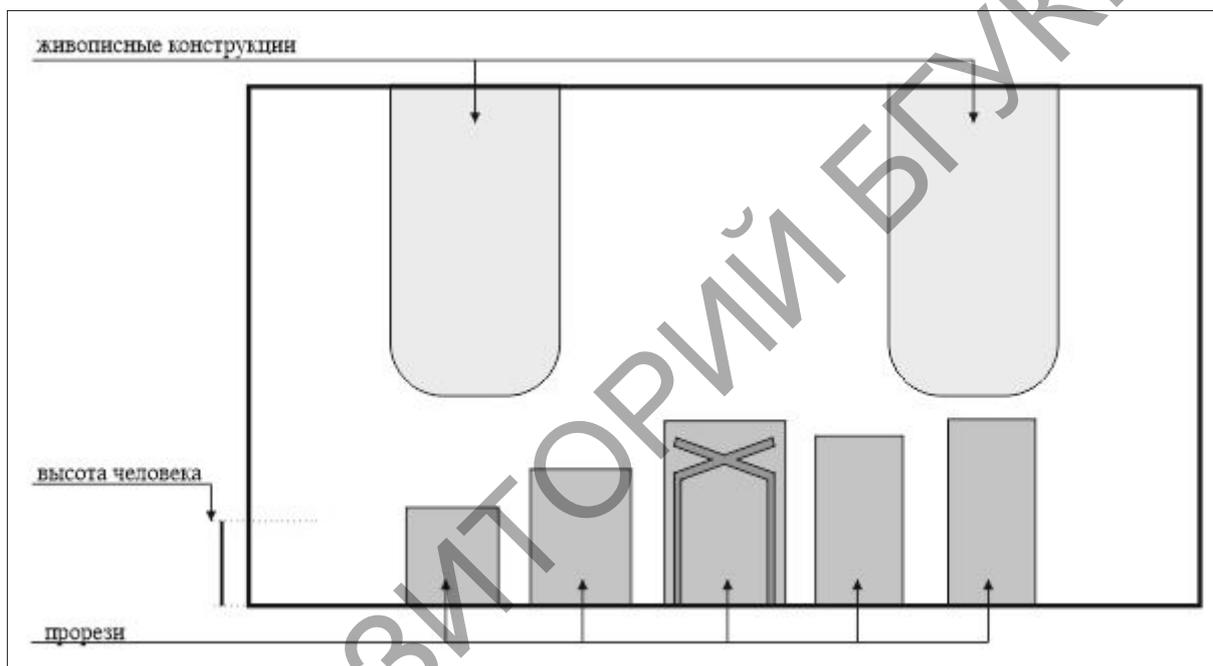


Рис. 4. Конструктивная схема «Кармен-сюита». Вид со зрительского зала.

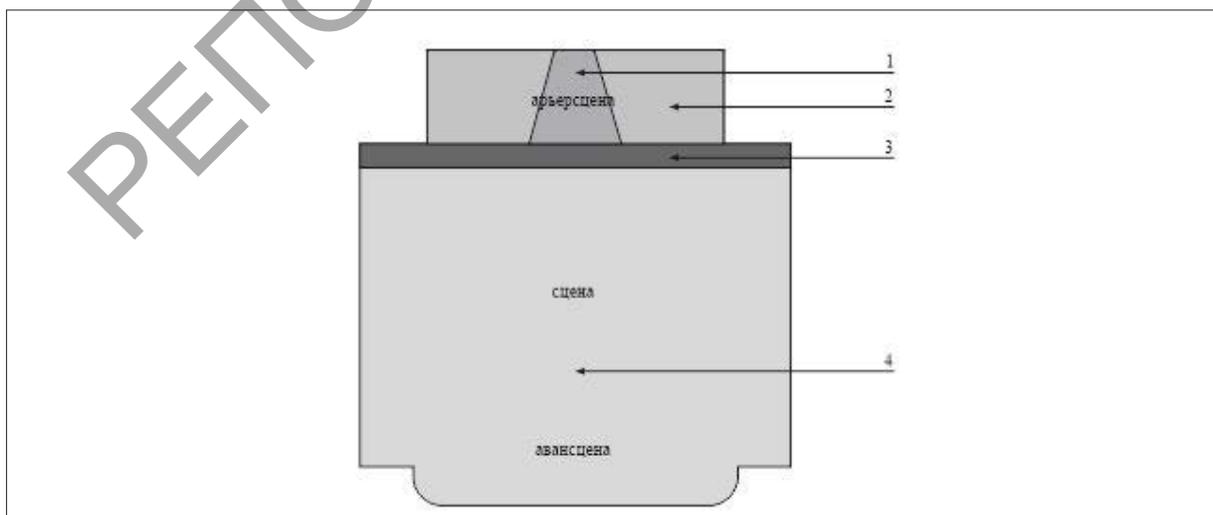


Рис. 5. Геометрия планшета сцены в постановке «Сотворение мира»:

1 – второй уровень помоста; 2 – первый уровень помоста; 3 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 4 – основное рабочее пространство сцены.

пространство сцены в куб. Кубический объем сценического пространства членился по вертикали на три части: объемно-пространственная конструкция, находящаяся на планшете сцены, полотно задника в центре и пулеобразные конструкции, находящиеся в верхней части сцены. При этом глубина и пространство сцены визуально оставались прежними благодаря открытым боковым арьярам. По бокам сценического пространства находились геометрические элементы, такие как: конусы, шары, вытянутые по горизонтали кубы. Геометрические объекты несли в себе как визуальную философскую идею, так и ограничивали

пространство сцены, т. к. работали вместо кулис (рис. 7).

Геометрические фигуры, находящиеся в пространстве сцены: квадрат, круг, вытянутая парабола, конус, шар, прямоугольник, арка.

Основную геометрию пространства в постановке «Тиль Уленшпигель» задает три геометрические формы: две симметричные конструкции помостов (спереди, если смотреть из зрительного зала – треугольник, сверху – это прямоугольник) и прямоугольник помоста, находящегося перед арьерсценой, который членился на более мелкие прямоугольные формы (рис. 8).

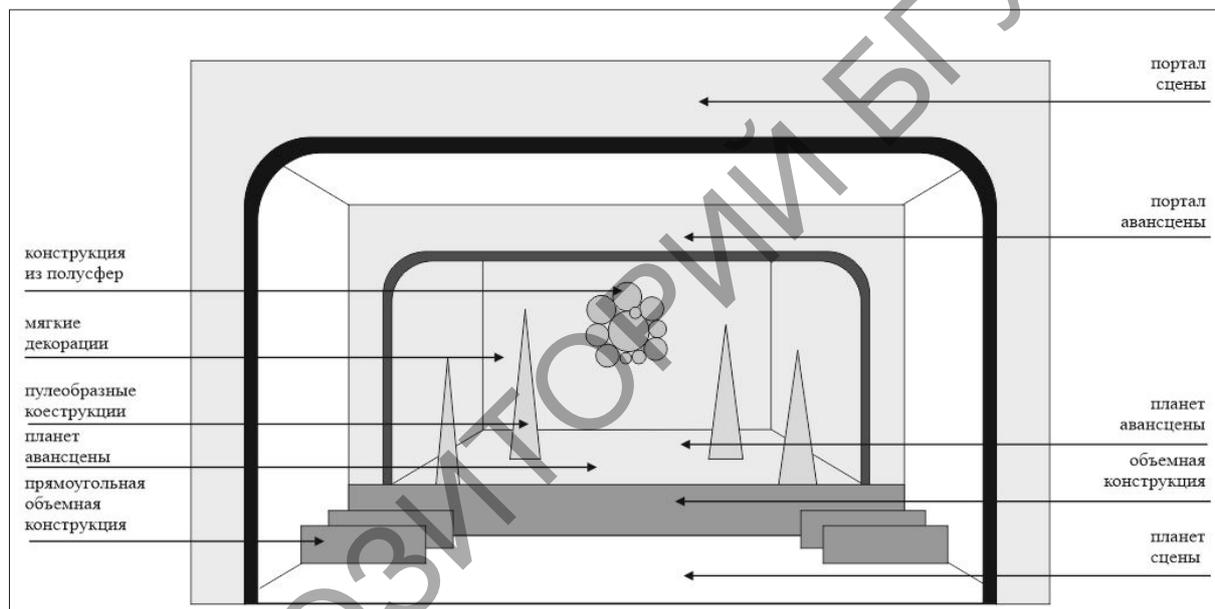


Рис. 6. Объемно-геометрическое построение сцены в балетной постановке «Сотворение мира».

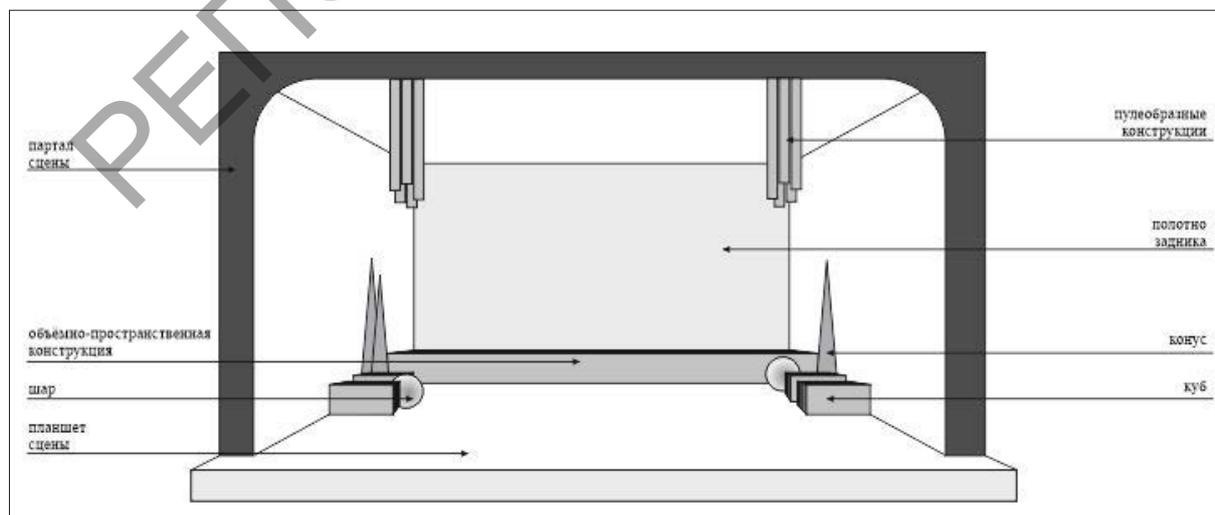


Рис. 7. Объемно-геометрическое построение сцены в балетной постановке «Сотворение мира». Вид при поднятии задника.



Рис. 8. Зеркало сцены при открытой арьерсцене. Доминирующие геометрические формы в кубе сцены.  
1 – помост; 2 – арка арьерсцены; 3 – малая архитектурная форма.

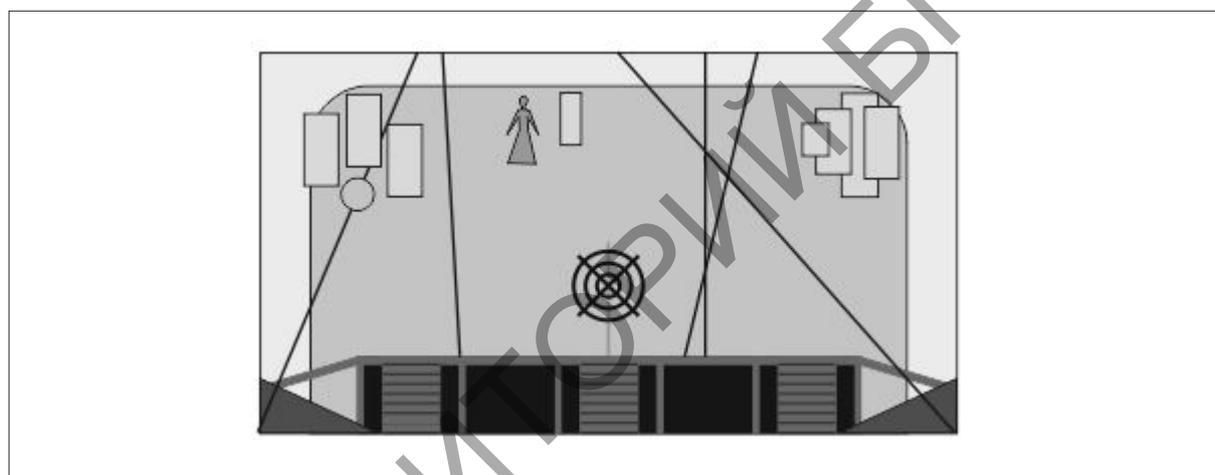


Рис. 9. Зеркало сцены при открытой арьерсцене. Членение на геометрические формы куба сцены.

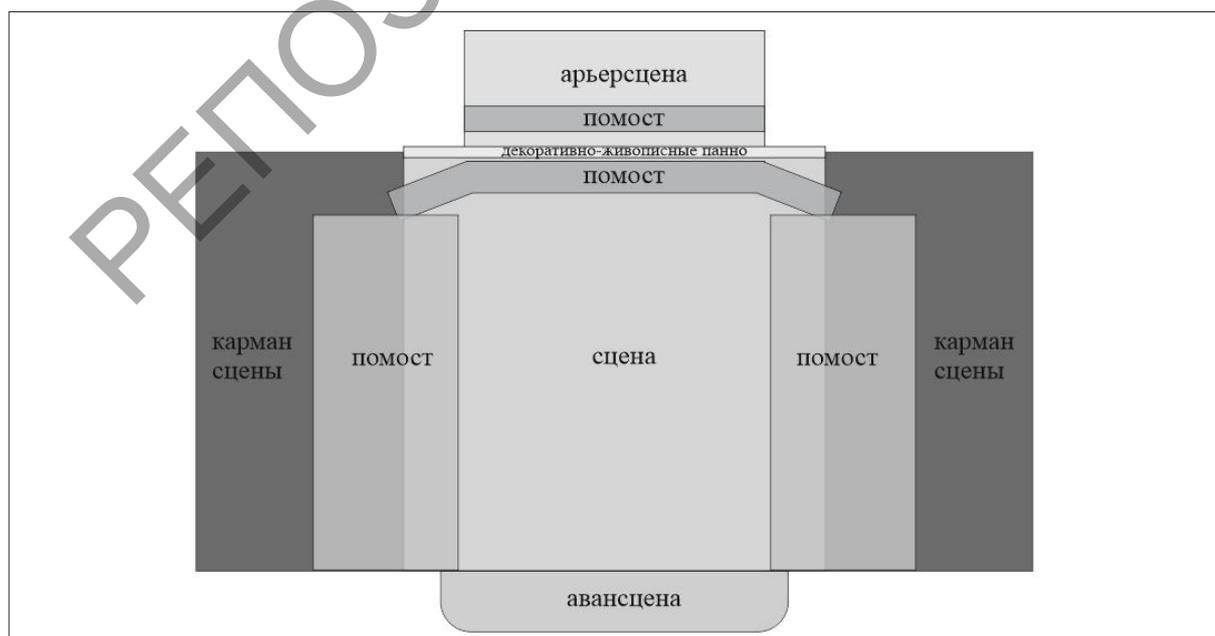


Рис. 10. Членение на геометрические формы планшета сцены.

В конце постановки геометрия сценического пространства менялась – задник опускался на планшет сцены, открывая арку арьерсцены, тем самым визуально увеличивался объем сценической коробки, создавая ощущения «пустоты». При открытой арьерсцене все зеркало сцены визуально членилось на треугольники за счет пересечения канатов, натянутых внутри сцены. Также стоит отметить, то что в конце постановки за счет опущенного задника менялась и сама геометрия планшета сцены, давая возможность для работы большего количества кордебалета (рис. 9; 10).

В постановке «Тиль Уленшпигель» Е. Н. Лысик использует пять декоративно-живописных полотен: один – суперзадник и четыре – задника. При помощи задников художник замыкает сценическое пространство, добиваясь правильной геометрической формы куба. Основная геометрическая композиция размещалась в нижнем пространстве сцены, дополнительная – вверху, тем самым замыкая пространство и компенсируя отсутствие падуг.

Все вертикально-геометрическое пространство сцены можно разделить на три части:

- Массивно-ритмическое (внизу вертикали).
- Свободное (в середине вертикали).
- Свободно-ритмическое (вверху вертикали).

Благодаря такой геометрической расстановке масс в вертикали сцены Е. Н. Лысик добивается визуально свободного, «легкого» пространства, при этом сохраняя ощущение глубины сцены за счет симметричных помостов.

В сценографии к балету «Тиль Уленшпигель» Е. Н. Лысик использует следующие геометрические фигуры: квадрат, круг, треугольник, шар, прямоугольник, арка, крест.

**Объекты в сценических композициях Е. Н. Лысика.** Объекты в сценографических композициях Е. Н. Лысика являются одними из важнейших визуально-образующих единиц. Так, объекты, находящиеся в пространстве сцены, можно разделить на три группы:

- Формообразующие.

- Визуально-символические.
- Реквизит.

В постановке «Кармен-сюита» существенное внимание отводится таким объектам, как два верхних подвеса. В данной сценографии художник-постановщик Е. Н. Лысик отводит им роль пространственно-образующих доминант. Эти конструкции он размещает на штанкетах, что дает возможность убрать их и открыть полное пространство сцены.

Доминирующим же объектом в постановке «Кармен-сюита» является большое количество кордебалета. Хореограф-постановщик В. Н. Елизарьев, работая с массовой кордебалета, расставляя их по периметру сцены, создает из них дополнительные живые декорации, отводя им роль как эстетической, так и предметно-пространственной доминанты.

Объектный мир балетной постановки «Сотворение мира» является одновременно образно-философским и функционально-пластическим. Художник Е. Н. Лысик создает объемно-пространственную композицию, наполняя ее как реалистично-библейскими животными такими как: лев, орел и вол, так и простыми геометрическими объектами: кубы, конусы, шары (рис. 11).

Три библейских животных находились по бокам авансцены между световой рампой и порталом: лев и орел – слева (если смотреть со стороны зрительского зала), а вол – справа. Е. Н. Лысик размещает этих животных на первом плане сценического пространства, вводя зрителей в атмосферу постановки, отсылая их к библейской истории. Художник в данном случае следует библейскому мотиву. Так, в Библии животные разделены на чистых – парнокопытных и нечистых – хищников и находятся в противопоставлении друг другу, Е. Н. Лысик поддерживает это и размещает животных друг напротив друга.

В противовес реалистично-библейскому мотиву на авансцене, художник размещает строго геометрические объекты в глубине сцены и ее арьере. Тем самым противопоставляет живой мир неживому, при этом сохраняя философско-визуальную наполненность, так шар – это символ Земли, куб –

стабильность, конус – символ неизбежности и покорности.

Отдельного внимания требует рассмотрения таких объектов сцены, как пулеобразные конструкции, находящиеся как на планшете арьерсцены, так и в верхнем пространстве сцены. Е. Н. Лысик создает объемно-пространственные пулеобразные конструкции, подчеркивая идею оформления сценографии к балетной постановке «Сотворение мира», в которой он акцентирует внимание на идеи противостояния, поднимая ее до уровня войны.

**Материалы и инженерные технологии в искусстве Е. Н. Лысика.** Немаловажную роль в создании общевизуального восприятия спектакля играет подбор материала и инженерных технологий, т. к. от материала будет зависеть как техника, так и манера исполнения. В своих постановках Е. Н. Лысик

зачастую использует для «раскрытия» холста анилиновые красители и для последующей прописки – гуашь с клеем ПВА или же акрил. Из технологий сцены это штанкеты и световое оснащение.

Декорации и костюмы к постановке «Кармен-сюита» состоят из:

- Живописный задник – это плотная льняная ткань (двунитка), пропитанная противогорючими составами, что дает еще большую плотность.

- Живописный задник к постановке «Кармен-сюита» – это не высокий мягкий барельеф, созданный способом цветной аппликации. Для нее использовалась марля или тюль, пропитанная клеевым составом и окрашенная в нужный цвет.

- Х-образная подвесная конструкция (деревянная конструкция, окрашенная в охристо-золотистый цвет).

- Два верхних подвеса (деревянные кон-

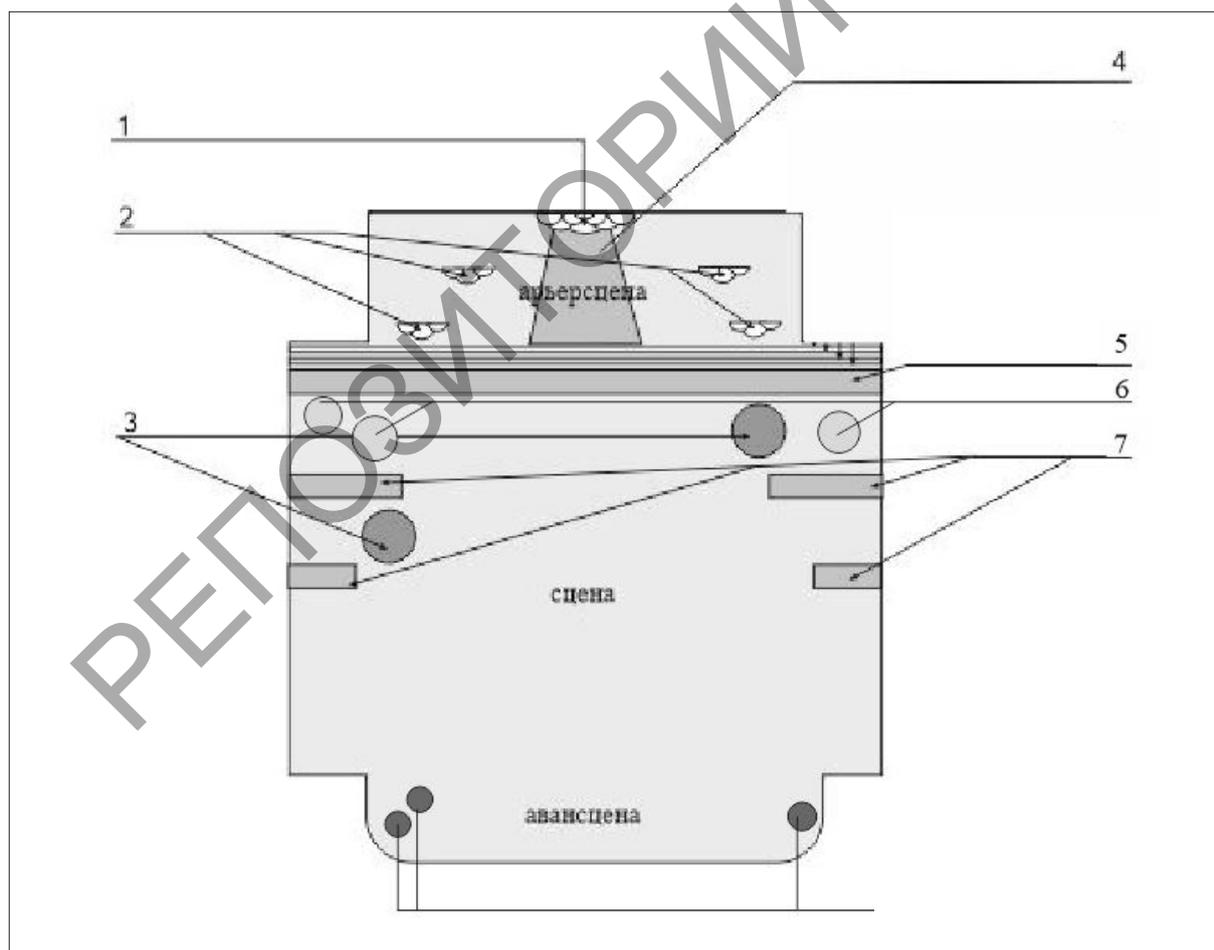


Рис. 11. Объекты в сценической композиции балетной постановки «Сотворение мира»:

1 – объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены; 2 – объемно-пространственные пулеобразные объекты, находящиеся на планшете сцены; 3 – «шары»; 4 – помост; 5 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 6 – конусы; 7 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции; 8 – библейские звери.

струкции, обтянутые двуниткой, выкрашенные в охристо-коричневые цвета. Для создания более массивного вида использовалось папье-маше на деревянном каркасе).

В качестве основной костюмной ткани использованы «ликра» и трикотажная ткань, окрашенная анилиновыми красителями в различные цвета. В декоративных элементах – тонкая бечевка, шерстяная нить и полосы более плотного трикотажа.

Согласно инженерным технологиям, Е. Н. Лысик в постановке «Кармен-сюита» использует штанкеты, на которых размещаются: подвесные конструкции и задник. Художник создает в данной постановке задник-горизонт, но вносит в него новые элементы. (Горизонт – это чистое полотно, охватывающее сцену с трех сторон. Горизонты служат для обозначения воздуха, обширного пространства. Таким образом, если панорама является декорацией конкретного спектакля, то горизонт применим в любых постановках и является постоянным оборудованием сцены. Так же как и панорамы, горизонты могут передвигаться поперек сцены, но это движение преследует не художественные, а сугубо практические цели – в свернутом виде горизонт лучше предохраняется от загрязнения. Как правило, сцена оборудуется одним горизонтом). Отличительной чертой «лысиковского» горизонта становятся:

- Неподвижность конструкции.
- Живописность.
- Прорези в нижней части.
- Фактурность.

В соответствии с инженерными технологиями постановка «Сотворение мира» сложнее и более разнообразна по сравнению с вышеназванной. Е. Н. Лысик использует большое количество штанкетов. Причем штанкеты, на которых находятся задники, лежат на планшете сцены. Художник-постановщик использует прием «прорастания», поднимая полотна задников вверх, и создавая визуальное более драматическое восприятие полотна, при этом полотно супера имеет стандартное направление движения – вверх. К штанкетам также закреплены пулеобразные конструкции, находящиеся в верхней части сцены.

Так же, как и в постановке «Кармен-сюита», в произведении «Сотворение мира»

художник Е. Н. Лысик использует невысокий барельеф в оформлении задника, с помощью клея ПВА и гуашевых, анилиновых красителей.

Все малые объемно-геометрические конструкции имеют внутри себя деревянный каркас. Так, каркасы полусфер выполнены из плотного папье-маше и покрашены в серый цвет. Для придания металлического блеска использовался лак с металлической пылью (серебрянкой). Конструкции конусов выполнены по схожей технологии и из тех же материалов, что и шары.

Прямоугольные конструкции были выполнены из металлической трубы, зашитой металлическим листом, окрашенным белой краской, поверх которого прикреплялся лист оргстекла (только по боковым поверхностям).

В костюмной партитуре наблюдается большое разнообразие тканей. Основная масса костюмов пошита из плотного, но эластичного трикотажа. В отделке использовались кожа, льняная ткань, парча, двунитка, искусственный шелк, бархат. Костюмы Бога и Дьявола (только колет) были выполнены из льняной ткани с вставными элементами из бязи.

**Роль и значение костюма в спектаклях Е. Н. Лысика.** В костюмной партитуре балетных спектаклей открытия совершает Леон Бакст. 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 визуальным образом 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. 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» [1].

Е. Лысик создает собственную костюмную гармонию на сцене. В балетной постановке «Кармен-сюита» костюм является основным доминирующим образно-эстетическим элементом. В постановке Большого театра Белорусской ССР Е. Н. Лысик прибегает к новой трактовке сценического балетного костюма, отказываясь не только от классической пачки, но и от традиционного испанского женского костюма, который состоял из вакэро (закрытый лиф женского платья) и баскиньи (юбка, покрывающая каркас женского платья). Художник создает костюм кордебалета в единой стилистической манере – используя X-образную силуэтную линию, как основную визуальную доминанту в костюме.

В симбиозе типов костюма мастер обращается к эстетике испанского костюма. Так с точки зрения персонажного типа костюма, Е. Лысик заостряет внимание на движении воланов (складок) юбки, преобразуя их в движение вязаной бахромы. От представителей игрового типа костюма, таких как Л. Бакст, А. Экстер, художник сохраняет манеру работы над формой (рваный край, лоскуты, веревки; использовались природные мотивы: травы, цветов, солом, листьев).

Костюм Кармен построен по принципу корсета (облегающий фигуру лиф без рукавов, который носили как верхнюю одежду), тем самым обнажая особую красоту этой девушки и подчеркивая идею В. Елизарьева: «Кармен не кукла, не красивая игрушка, не уличная девка, с которой многие не прочь бы позабавиться. Для нее любовь – суть жизни. Никто не смог оценить, понять ее внутренний мир, скрытый за ослепительной красотой...»

Визуально-пластическое решение костюма Хозе созвучно с визуально-пластическим решением костюма Кармен, в нем художник переносит объемно-декоративную накладку с бедер на плечевой сустав, тем самым акцентирует внимание на мужественности главного героя.

В декоративных накладках ярко выражена орнаментальная основа. В качестве главного мотива художником было вы-

брано плетение, переходящее в бахрому во всей костюмной партитуре балетной постановки. В женском костюме плетение дополнялось полосой с объемным плетеным рисунком петли. В общей орнаментальной структуре костюмной партитуры выделяется костюм Тореро – он расширен стеклянными листообразными элементами, которые были выложены структурированно в форме венка по вырезу горловины. Костюм Тореро был дополнен большими по отношению к пропорции тела кистями из нити, что подчеркивало своеобразное благородство, но при этом шаржировало его образ.

Костюм Тореро художник выделяет не только в цвето-тоновом решении, но и работает над самой пластикой костюма – создавая четко выраженную силуэтную линию путем ухода от бахромы, одевая его в стилизованный колет тореадора. Костюм Тореро Е. Н. Лысик дополняет белым плащом из легкой ткани, которая находится в свободном движении – что позволяет художнику отделить этот костюм не только по линии кроя, но и по характеру движения ткани.

Так же как и в постановке «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик отводит большое внимание костюму для балета «Сотворение мира». Костюмная партитура этой постановки пестра и разнообразна, так в одном спектакле художник совмещает в единое целое простоту и лаконичность формы, космос, урбанистические мотивы и исторические костюмы.

Костюм Бога и его свиты – это укороченная льняная туника с белыми колготами. Туника Бога выполнена из льняной ткани, светло охристо-серого цвета с бахромой внизу. Костюм имеет четко выраженный прямоугольный объем в верхней части и более тонкий в нижней. Костюмы свиты трапециевидны, с легкой приталенностью, выполнены из легкого шифона. Они дополнены металлическим ободком с дополнительным незакрепленным эллипсом из проволоки с закрепленными на ней камнями. Костюм Бога завершился головным убором из грубой льняной ткани, сделанного по образу тернового венца.

Костюм Адама состоял из облегающего трико телесного цвета с широким охристо-бежево-золотым поясом, что

создавало Y-образный силуэт, который ассоциируется с мужественностью и силой. Трес Евы схож с костюмом Адама по цвету и крою – он также максимально прилегает к телу, создавая X-образный силуэт. Так художник добивается легкости и ощущения обноженности в костюмах этих героев.

Костюмы Дьявола и его свиты состоят из серого трико и белого, с легким оттенком серого, жилета. Они отличны от общей костюмной партитуры тем, что строго разделены на две части: верхнюю и нижнюю. Художник Е. Н. Лысик дробит общую массу костюма, дополняя ее металлическими элементами, шлейками и контрастными по тону нашивками.

В общей костюмной партитуре постановки «Сотворение мира» большое внимание отведено костюмам ада. Е. Н. Лысик разделяет их на три группы: «многоцветная», «черная», «красная».

В «многоцветной» группе художник использует игровой тип костюма, воплощая пестроту и многоликость жителей ада. В этой группе использовано большое количество крупной бижутерии. В данном случае стоит обратиться к костюмам «Русских сезонов» С. Дягилева в обилии декоративных элементов.

Е. Н. Лысик использует схожие приемы с подходами Л. Бакста. «Театральная политика Дягилева основывалась на постоянной смене острых зрелищных эффектов, чувственной новизне сценических впечатлений. Баксту, как никому другому, были близки эти идеи. Его богатейшая фантазия, изощренный вкус и огромный декоративный талант позволяли ему каждый раз удивлять прямой красочностью своих декораций» [2]. Е. Н. Лысик в «многоцветной» костюмной группе использует ассиметричный X-образный силуэт, что заключалось в неравномерном распределении декоративных элементов: художник основную массу бижутерии размещает в левой части костюма, при этом на правой стороне – красное акцентное пятно рукава, абсолютно лишённое декоративных элементов.

Следующая большая масса в костюмной партитуре – это «черно-серая». Образно-пластическое решение этих костюмов схоже с одеждой космонавтов, их столпообразная форма является художественной

интерпретацией скафандра, с массивными шарообразными элементами-нашивками. В качестве головного убора, переходящего на лицевую часть, Е. Н. Лысик использует цилиндробразную и яйцеобразную формы с прозрачными красными вставками в области глаз. Красный цвет поддерживался элементами в области рук и ступней, общее восприятие костюма казалось сюрреалистичным и агрессивным.

Третья группа костюмов ада – это «красная». Она представляет X-образный силуэт, цвет – насыщено красно-алый, фактура – гладкая, матовая, на талии находился широкий, красный, глянцевый ремень с металлической бляхой. В качестве головного убора была использована глянцевая каскообразная форма, выкрашенная в красный цвет. Она была дополнена красной тканью, которая находилась в зоне лица и имела три прорези: две в зоне глаз и одну в зоне рта, что создавало впечатление обезличивания масочности.

#### **Роль цвета в произведениях Е. Н. Лысика.**

В отличие от классической постановки, где цвету в сценографии отведена роль констатации в изображении места действия, Е. Лысик работает с цветом, наделяя его новыми функциями: психологического и философского воздействия, тем самым выводя цвет в сценографии на одну из ведущих ролей. Цвет для художника сопоставляется не только с областью визуального восприятия, а с психологией, поэтому можно вывести закономерность, что сценография балета – это цветовая система, с помощью которой художник воздействует на подсознание зрителя. Е. Н. Лысик в работах над постановками В. Н. Елизарьева в основном использует две цветовые партитуры – это голубо-синию в постановках «Сотворение мира», «Щелкунчик», «Кармен-сюита», «Тиль Уленшпигель» и охристо-коричневую в постановке «Спартак».

В постановке «Кармен-сюита» цвет является основным средством выразительности. Отделяя второстепенных персонажей друг от друга, цвет несет в себе основную идею многообразия характеров и пестроты испанского общества. Многоцветие соотносено с народным испанским костюмом. Тем самым художник работает не над детализацией костюма, а над его образно-визу-

альным решением, что позволяет наиболее полно раскрыть суть истории заложенного в либретто В. Н. Елизарьевым.

Стоит обратить внимание на то, что каждый костюм кордебалета имеет свою цветовую пару (каждый цвет продублирован дважды, в женском и мужском костюме), с которой он работает на протяжении всего спектакля. Однако в ключевых эпизодах происходит перестроение персонажей по способу смешения цветовых пятен, что создает диссонанс в пространстве, т. к. цвета костюмов являются контрастными по отношению друг к другу. Таким образом, строится кульминация не только в хореографии и музыке, но и в визуальном отражении, т. е. цветовая партитура костюма кордебалета выступает как средство визуального воздействия и отражения происходящего на планшете сцены.

В общей костюмной партитуре спектакля выделено три костюма: Кармен, Хозе и Тореро. Они лишены цвета. Костюмы Кармен и Хозе схожи по мотиву и построению, цветовому решению, они решены в бежево-телесных тонах. Бежевый символизирует умиротворение. Это цвет внутренней гармонии, грусти, печали. Костюм Тореро – белый, что является символом любви к Кармен.

Многоцветие в сценическом оформлении прослеживается и в балетной постановке «Сотворение мира». Здесь Е. Н. Лысик создает шесть полотен: одно для суперзадника и пять в качестве задников. В постановке «Сотворение мира» все места происходящего слиты воедино и представляют собой единое целое. Это достигается за счет цветовых сочетаний и взаимодействия одного цвета с другим. Пять полотен задников отмечены единым композиционным центром, они строятся по общему принципу, что и дает нам право объединить их в единую логическую систему.

Художник работает с цветом, наполняя его символистским значением, опираясь на визуальное влияние цвета на человека. Каждому цвету он отводит определенное место.

Белый – есть синтез всех цветов, он является «идеальным» цветом. Это цвет чистоты и божественного начала. Художник отводит ему особо значение. В этот цвет

облачен Бог и его свита. Е. Лысик в работе часто использует белый цвет, тем самым выделяя образы, проводит четкую границу между добром и злом.

Тема добра и зла в сценографии балетной постановки «Сотворение мира» является одной из главенствующих. Художник работает как над противопоставлением героев друг другу, так и над общим образом спектакля, создавая образы рая и ада, любви и ненависти путем раскладки цветовой партитуры по сценам.

Голубому цвету отведено особое место в цветовой партитуре спектакля. В восприятии человека голубой цвет связан с небом и покоем, невинностью и спокойствием. Поэтому художник применяет его как основную цветовую доминанту всего спектакля в эпизодах «Рай», «Бог», «Детство», «Любовь», «Плач Евы». В психологии голубой связывают с чувством привязанности и верности. Голубой, также как и синий, создает предпосылки для размышления. Для семантики постановки этот цвет имеет принципиальное значение, он подчеркивает событийный ряд и в сцене «Возрождение» раскрывается в полной мере. Художник изображает парящий в голубо-синем пространстве образ скорбящей Мадонны, тем самым обращаясь к еще одной трактовке цвета, синий цвет связывают с «высшим разумом», мудростью.

Постепенное нагнетание в цветовой партитуре спектакля идет по принципу подмешивания черных и красных тонов, вначале им отведено место акцента. Черный цвет в данном случае символизирует мрачное восприятие окружающего мира. Этот цвет считается самым таинственным, во многих религиях он несет символ смерти и скорби. Красный (алый) – это цвет жизни и смерти. Он ассоциируется с кровью и огнем. Опираясь на символику цвета, художник достигает цветовой кульминации в сцене ада. Отводя красному основную цветовую доминанту, усугубляя восприятие картины ада, художник создал символ infernalного огня.

Для создания образов Адама и Евы использует бежевый цвет. Цвет обнаженного тела и открытости миру. Так художник добивается чистоты и лаконичности образа, он приближает эти костюмы по тоновому

звучанию к костюму Бога, тем самым отсылая зрителя к словам композитора Андрея Петрова, которые он предпослал к своей партитуре: «...Сотворение мира – дело рук человека и его разума. Сам человек творит в мире добро и зло. И только от людей зависит, что будет торжествовать на земле: гармония и свет или хаос и тьма».

**Свет в балетных постановках Е. Н. Лысика.** Художник решает в постановке множество световых задач. Освещение костюмов позволяет ему выявить объем и фактуру декораций, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты, трансформировать их цвет. Е. Н. Лысик передает тончайшие цветовые переходы, обогащая цветовое решение как спектакля в целом, так и отдельных актов, картин и эпизодов. Свету в сценографическом оформлении отводится символическое значение: подчеркивается атмосфера войны, мира, тревоги, угрозы и пр. Светом художник усиливает драматургическое развитие сценического произведения, сюжетные повороты, а также композиционные построения сценического действия (появление главных героев, новых лиц). При помощи театрального света усиливается оптическая иллюзия глубины и ширины сцены, смещения планов, движения.

В балетной постановке «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик использует большое количество бокового освещения. Это переносные софиты, установленные в боковые арьеры сцены и зафильтрованные в красные, синие, белые цвета. Боковому освещению художник отводит две основных функции: освещение сцены и подсвечивание полотна задника. При помощи бокового освещения художник меняет не только общее цветовое решение сценического пространства, но и цветовую партитуру задника. Для освещения авансцены Е. Н. Лысик использует контросвещение (световую рампу, установленную вдоль оркестровой ямы). Это же освещение используется для общей световой заливки сцены.

В первой сцене «Кармен-сюита» освещение приглушено, действие происходит в полумраке и лишь с появлением Кармен свет начинает набирать свою силу, за счет ведущего (белого) луча. В последствии, когда Кармен находится на авансцене, ведущий

луч гаснет, включается передняя рампа, все сценическое пространство заливается белым светом, при этом кордебалет находится вне зоны освещения – этим художник выделяет Кармен из толпы, создавая и подчеркивая образ главного героя.

В следующей сцене автор возвращается к теме полумрака, оставляя лишь белый ведущий луч для Хозе. Е. Н. Лысик подводит к третьей сцене – встрече, где сцена остается в полумраке, но на ней присутствуют два ведущих луча – Кармен и Хозе. Четвертая сцена – карнавал, праздник любви, окрашена красным светом, красный как символ любви и страсти.

Все освещение балетной постановки «Кармен-сюита» приглушено, лишь в поворотных моментах появляется яркий свет. В постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик использует большое количество верхнего освещения, фильтруя его в различные цвета. Основное освещение сцены – это теплые тона, которые освещают задники и арьерсцену (от тепло-желтого к холодно-синему). Аррьерсцена слегка затемнена на протяжении всего действия, но при появлении в ней Адама, включается ведущий луч, который задает большое по массе световое белое пятно.

Основным освещением авансцены служила световая рампа и контровое освещение. Верхнее освещение Е. Н. Лысик использует в качестве общей сценической световой заливки. Боковое освещение, установленное в карманах сцены (так называемые «прострелы»), работает для выделения планов сцены и светового сопровождения кордебалета.

При появлении на сцене солистов включался ведущий луч, который акцентировал основное внимание на их партии. В каждой солирующей партии имелся свой цветовой тон и сила освещения. Так, к примеру основной тон ведущего луча Адама – яркий светло-голубой, Бога – ярко-белый, Дьявола – менее яркий, глубокий синий.

**Согласование сценографической и хореографической партитур.** В сценографии балетных постановок В. Н. Елизарьева в период работы с Е. Н. Лысиком можно проследить и выявить общие взаимосвязи в сценографических и хореографических партитурах. В связи с этим необходи-

мо определить основные постановочные принципы балетмейстера и то, как они согласовываются с визуальной средой и образами, созданными Е. Н. Лысиком. В совместных спектаклях появляется такое понятие как авангардизм в сценографии балетной постановки, что давало возможность развития философской мысли в оформлении спектакля. Диалог между художником и зрителем велся языком метафор и символов как в живописном оформлении, так и в хореографии постановки. В этом ощущался первый шаг нового балетного искусства (как в хореографическом, так и в сценографическом) на белорусской сцене.

В связи с этим komponуется и появляется сценографическая партитура постановки, в которую закладываются как философия постановки, так и символы. В первой постановке на белорусской сцене «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик отражает в многоцветии костюмов кордебалета эстетику испанского общества. В свою очередь, балетмейстер В. Н. Елизарьев в хореографической пластике использует элементы испанского танца. Строгость линии костюма соответствует четко-выверенной линии движения в танце, а многоцветие и открытость цвета – пестроте хореографического движения.

Бежево-белый костюм Кармен как символ легкости, нежности, любви в хореографическом движении соотносится с легкими, плавными движениями. Образ Кармен – это образ птицы, которая не может жить в клетке, и как напоминание об этом в верхнем пространстве сцены висят две конструкции, их решетчатое строение соотносится с образом клетки.

В постановке «Кармен-сюита» все костюмы парные: партия Хозе и костюм Хозе вторит костюму Кармен. При этом хореографический язык партии Хозе является полной противоположностью Кармен. Он скован, находясь постоянно в центре планшета сцены, работает в небольшом круге.

Танец Тореро охватывает весь планшет сцены, что отражает открытость миру, что делает его противостоящим Хозе. Пластика Тореро схожа с Кармен, легкая, парящая над сценическим планшетом. Этой же идее вторит и костюм. Он белый, что подчеркивает образ полета.

В постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик создает особый мир. Сценография данной постановки сложна и многослойна, так же, как и хореографический язык В. Н. Елизарьева:

- Сценография отражает философско-символический аспект постановки и диктует определенные схемы передвижения во внутрисценическом пространстве, тем самым задавая геометрию хореографии и ее линии.

- Костюм в постановке «Сотворение мира» поддерживает визуальный образ героя, создавая полную его характеристику.

- Впервые в музыкальном белорусском театре арьерсцена используется в качестве места действия, тем самым художник Е. Н. Лысик делает возможным использование авансцены в качестве полноценного рабочего места для танцовщиков.

Сценография к постановке «Сотворение мира» представляет собой сценическое пространство, которое способствует максимальному визуальному восприятию хореографии, при этом являясь абсолютно самостоятельным произведением предметно-пространственной среды. Е. Н. Лысик работает над визуальным образом костюма, тем самым проводя четкую грань между героями, то же происходит в хореографии. Основным визуальным аспектом восприятия хореографии является: хореографическая пластика героя или массы, также линии передвижения в сценическом пространстве.

Основной действующий герой в постановке «Сотворение мира» – Адам. Хореограф-постановщик В. Н. Елизарьев использует в его визуально-пластическом образе элементы схожие с поведением ребенка – это определенного рода неловкость, осторожность, ребячество. Образ ребенка в данном случае является символом чистоты и открытости миру. Эти же образы заложены и в костюме этого героя, который на фоне темного пространства сцены выделяется благодаря светло-телесной цветовой партитуре данного костюма.

Линия Бога и его свиты в хореографии к постановке «Сотворение мира» – это прямая параллельно проходящая авансцена. В костюмной партитуре и в хореографии наблюдается ощущение полета: легкие дра-

пировочные складки в одежде, а в хореографии – раскрытые позы рук.

Костюм Дьявола художник создает в бело-серых тонах. Он как бы разорван на две части (верхнюю и нижнюю), тем самым художник показывает многоликость образа и создает внутреннее движение по горизонтали в костюме. В хореографии этот образ выделен особой пластикой. Его движения разнообразны и немного хаотичны. Основная линия его движения – это диагональ из правого верхнего угла сцены в нижний левый.

Тема любви Адама и Евы выделена как в хореографии, так и в решении костюмов этих героев. В данном случае геометрия планшета сцены разбивается на две окружности: малую и чуть больше, с единым центром. В момент разлучения Адама и Евы эти окружности разбиваются на две более мелких, образованные массой кордебалета в красных одеждах.

В постановке большое внимание отведено расположению кордебалета в пространстве сцены, основное членение масс распределено на прямоугольные блоки, среди которых находились и солисты. Массовыми сценами являются сцены ада. Художник разделяет их на три визуальных ряда: «Многоцветный», «Черно-бело-серый» и «Красный», при этом хореограф-постановщик также использует эти цветовые отношения при расстановке кордебалета на сцене.

Самой массовой сценой в постановке «Сотворение мира» является сцена «лю-

дей». Здесь костюмы кордебалета схожи по структуре с костюмами Адама и Евы, также и в хореографии движения кордебалета идентично с движениями солистов. Е. Н. Лысик и В. Н. Елизарьев в данном номере раскрывают общий символы постановки, наглядно проведена параллель между Адамом и Евой, как символами всего человечества. Схема расстановки и передвижения кордебалета в этом номере сложна и многоступенчата, также хореограф-постановщик работает с расположением в пространстве сцены главных героев (Адама и Евы), располагая их по центральной оси.

**Заключение.** Работая как архитектор и даже как драматург в своих решениях, сценограф Е. Н. Лысик, «ломал» пространство сцены для усиления драматизма действия и выразительности хореографического рисунка. Философ и символист, Евгений Лысик всегда искал главный символ произведения и на нем основывал целостную визуальную композицию и умело применял элементы основного символа во всех структурных частях произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бонуа, А. Н. Мои воспоминания / А. Н. Бонуа // Собр. соч.: в 5 кн. – М., 1980. – Т. 2. – Кн. 4-5. – С. 519-520.
2. Ведерникова, М. Балет как социокультурный феномен – К 100-летию русских балетных сезонов С. П. Дягилева / М. Ведерникова. – М., 2010 – С. 88-89.
3. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – С. 108.

*Поступила в редакцию 24.05.2016 г.*