

ЦВЕТОВЫЕ ПАРТИТУРЫ В ТЕАТРЕ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА

А. А. Малей,

*аспирант Центра исследований белорусской культуры,
языка и литературы НАН Беларуси*

Сценография спектакля в неклассическом театре не соотносима с фрагментами реальности. Ее задачи – способствовать созданию общего визуального образа спектакля. Такая сценография имеет достаточную независимость, хотя и согласуется со всей остальной целостностью, у нее есть собственные пластические задачи и собственный семантический потенциал. Цветовая партитура такой постановки обязательно имеет большое, а часто и главное значение в создании общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен собственным законам. Его организация соотносима со значением цвета в неклассическом изобразительном искусстве.

В. Кандинский, работавший над своими сценическими композициями в Баухаузе (Германия), особое значение придавал созданию активности сценического пространства: «Пролетает неопределенных очертаний красное существо, несколько напоминающее птицу с большой головой, отдаленно похожей на человеческую» или «в самом центре холста появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость», «справа вверху крохотная красная точка разгорается и пухнет, красное переходит к центру и образует большой круг», «ярко-зеленый овал мечется по синему полю во всех направлениях», «белые нити содрогаются и частью убегают в углы».

В понимании В. Кандинского, сценическая композиция представляет собой синтез цвета, звука и движения. Абстрактный цвет, делающий ее оживающей динамической живописью, виделся ему наиболее существенным ее элементом. Семантика цвета позволяла проявить различные эмоциональные состояния и сложнейшие переlivы души. Желтое воспринималось В. Кандинским как символ земли, а синее – как зов к бесконечности, зеленый цвет обозначал покой и неподвижность, а черный – признак глубокой печали. Красное – это живая и беспокойная краска [4, с. 49].

А. Таиров в Москве в своих сценических принципах приближался к идеям А. Аппиа в плане разработки планшета сцены. Это

напрямую соотносилось и с пластическим мировоззрением кубизма. В театральной практике и теоретических высказываниях А. Таиров искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты. Первой создательницей подобных декораций в театре А. Таирова стала А. Экстер. В 1916 г. была поставлена «Фамира Кифареда» И. Анненкова в ярком декоративном цвете. По замечанию Д. Боулта, «Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности в их взаимодействии с пространством» [3, с. 46]. Главная задача А. Экстер – передача ритма стихотворной драмы – была осуществлена с помощью построения единой сценической установки. Синие ступени в ее центре плавно опускались из глубины сцены и соответствовали темпу поэзии. По обеим сторонам в беспорядке громоздились черно-золотые кубические камни, которые своей громадой противостояли порядку ступеней. Это визуальное столкновение довершали черные конусообразные кипарисы. Отчетливо кубистическое решение формы и цвета было подчеркнуто светом, который отмечал скульптурность формы актера на сцене и трехмерность декораций. Специалист по свету, работавший с А. Аппиа у Э. Жак-Далькроза, А. Зальцман, оказавшийся в театре А. Таирова, отменил рампу, прожектора и прочую театральную технику. Он стал пользоваться рассеянным светом на сцене, позволившим менять цвет декораций как бы изнутри и делать их объемными.

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

«Принцессу Брамбиллу» по Гофману в 1920 г. оформлял Г. Якулов, выдающийся колорист. Лестницы, спирали, раковины и прочие фантастические формы он смешивал в единой сценической установке. При этом на сцене у него переплетались разноцветные плоскости в неожиданном карнавальном освещении. Танцевальные ритмы итальянских плясок подчеркивались пластикой сценографии. Особенностью такого решения была игра с тканями. Всевозможные разноцветные стяги опускались из-под колосников, возникали в руках персонажей, стелились по планшету. Невероятные формы костюмов самых разных цветов дополняли стихию превращений, динамичных движений, шутовства и трюкачества. Логика подобного театра двигала Г. Якулова к лоскутной структуре визуального образа постановки. Об

оформлении спектакля писали как о «кубофутуристическом барокко», настолько пышным и ярким было его решение [5, с. 97]. По словам Д. Боулта, «Якулов привнес в театр игру и легкость, резко отличавшиеся от более классических стилей. Таиров наверняка был вне себя от радости, когда увидел воплощенными оформительские идеи Якулова в трех постановках Камерного театра...» [3, с. 51].

В театральном искусстве 1910–1930-х гг. работали выдающиеся мастера живописи. Свое представление о цвете они приносили на сцену, реформируя само назначение цвета в спектакле.

К. Коровин считается основоположником нового типа сценографии в театральном искусстве. Он работал для музыкального театра, и это позволяло ему создавать баланс статических и динамических форм. Принеся на сцену красоту настоящей живописи, художник дал возможность зрителям наслаждаться оживающей живописной симфонией и ее самоценностью. По определению В. Березкина, К. Коровин передавал солнце, воздух и «цветодыхание» окружающего мира [2, с. 76]. Это означало, что именно стихия цвета становилась первостепенной на сцене, цветом он выражал природу, архитектуру и предметы. Именно у К. Коровина цвет впервые в театральном искусстве становится инструментом создания новой сценографии, которая отображает уже не место действия, а главную тему спектакля.

В 1911–1912-е гг. предложил иную систему оформления спектакля Л. Бакст. Он использовал декоративное панно, раскрывающее общий смысл постановки. Так, для балета К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» он предложил декоративное панно с яркими пятнами контрастных цветов – желтого, зеленого, синего. Орнамент представлял собой тему природного круговорота. Узкая полоска сцены перед панно была предоставлена для игры актеров, благодаря чему создавалось впечатление, что персонажи являются движущимися фрагментами этого панно. Пластика артистов подчеркивала ритмы композиции, линия и цвет костюмов сочетался с текучестью форм на панно. Славу принесла Л. Баксту работа над «Шехеразадой», по поводу которой А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? ...Я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого “благозвучия” в своей слаженности красочного оркестра» [1].

Л. Бакст совершил открытие и в костюмной партитуре спектакля. Он деформирует посредством костюмов фигуры актеров, придавая им изысканно-стилизированные, фантастические очертания. Суть творческой находки заключалась прежде всего в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т.е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета.

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

Таким образом, цветовая партитура в постановках неклассического типа театра берет на себя больший, чем в классическом типе театра, акцент в структуре сценического произведения. Цвет выступает как один из наиболее значительных элементов спектакля, организуя его визуальное восприятие и структуру пространства.

Если в сценографии используются архитектурные детали, они акцентированы, как и фрагменты живописного ряда, для выявления

задач изобразительного плана. В том же положении находятся предметы реквизита, бутафории и других элементов сценографии. Одежда сцены соотносится с изобразительными задачами. Костюмные цветовые партитуры в таком спектакле соотносимы с общими сценографическими смыслами и не имеют четкого исторического значения. Цвет в неклассическом типе театра приобретает символическую роль.

1. *Бенуа, А. Н.* Мои воспоминания / А. Н. Бенуа // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Наука, 1980. – Т. 2, кн. 4–5. – С. 519–520.

2. *Березкин, В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера 17–20 вв. / В. И. Березкин. – М. : УРСС, 2002. – 296 с.

3. *Боулт, Д.* Художники русского театра. 1880–1930 / Д. Боулт. – М. : Искусство, 1990. – 268 с.

4. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 109 с.

5. *Сидорина, Е. В.* Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика / Е. В. Сидорина. – М. : Сов. художник, 1995. – 240 с.