

Малады даследчык прапануе

ТЫПАЛОГІЯ СЦЭНАГРАФІЧНЫХ РАШЭННЯЎ У БЕЛАРУСКІМ І ЗАМЕЖНЫМ ТЭАТРЫ КАНЦА ХХ ст.

У артыкуле разгледжаны асноўныя тыпы і асаблівасці афармлення спектакляў беларускіх драматычных тэатраў у 1990-я гг. у кантэксце сучаснай практыкі замежнага тэатра.

Ключавыя словы: *сцэнаграфія, спектакль, тыпалогія, тыпы, асаблівасці, тэндэнцыі, беларускі тэатр, замежны тэатр.*

In article the main types and features of registration of performances of the Belarusian drama theaters in the 1990th years of the XX century in a context of modern practice of foreign theater are considered.

Важным фактарам фарміравання беларускай сцэнаграфіі 1990-х гг. было сацыяпалітычнае становішча, якое паўплывала на агульную скіраванасць беларускага мастацтва, дзе сталі пераважаць нацыянальныя і этнічныя рысы. Гэтыя асаблівасці можна аднесці да ўнутраных фактараў уплыву, у той час як да знешніх – тэндэнцыі развіцця сцэнаграфіі замежнага тэатра. Працэс эвалюцыі сцэнаграфіі ў заходнееўрапейскіх тэатрах канца ХХ ст. адбываўся нераўнамерна. У розныя перыяды на першы план выходзілі розныя функцыі сцэнаграфіі, якія вызначаюць тыпы вобразнай выразнасці: сцэнаграфія як арганізацыя месца дзеяння, сцэнаграфія, што абумоўлівае ўдзел у ігры-дзеянні, сцэнаграфія, якая спрыяе стварэнню вобразаў персанажнай значнасці [1, с. 73]. Такая функцыянальная скі-

раванасць вызначыла наяўнасць дзвюх процілеглых узаемазамяняльных тэндэнцый, што характарызаваліся стаўленнем да сцэнаграфіі, з аднаго боку, як да асноўнага элемента спектакля, а з іншага – як да другараднага.

Прыкметы з'яўлення першай тэндэнцыі, а менавіта *вызначэнне сцэнаграфіі як найважнейшага элемента тэатральнага паказу*, назіраліся яшчэ ў канцы 1960-х гг. у спектаклях Д. Бароўскага, Д. Лідэра, Э. Качаргіна, С. Бархіна, І. Блумбергса, А. Фрэйбергса, Г. Гунія і іншых мастакоў савецкага тэатра [2, с. 104]. Сцэнаграфія набыла новы змястоўны ўзровень: увесь спектакль быў падпарадкаваны ёй. Створаныя мастаком вобразы сталі ўвасабляць у спектаклі галоўныя тэмы і матывы п'есы: карэнныя абставіны драматычнага канфлікту, сілы, якія супрацьстаяць

герою, яго ўнутраны духоўны свет і г. д. Такая сцэнаграфія загадзя, да пачатку п'есы, рэпрэзентавала настрой, эмоцыі, вобразны свет спектакля.

Тэндэнцыя супрацьлеглага характару, што вызначала сцэнаграфію як другасны элемент спектакля, які спрыяе арганізацыі прасторы герояў п'есы, так званая дзейсная сцэнаграфія, выявілася ў працах майстроў заходняга тэатра ў канцы 1970-х і заняла вядучае становішча ў тэатры канца ХХ – пачатку ХХІ ст. [2, с. 115], выбітнымі прадстаўнікамі якога былі мастакі Ё. Свобода (Чэхія), А. Мантэй (Германія), Д. Бары (Вялікабрытанія). Задачай мастака-пастаноўшчыка робіцца арганізацыя сцэнічнай прасторы, вольнага ад якіх-небудзь рэалій свету герояў п'есы, афармленне прасторы для драматычнага дзеяння і яго матэрыяльна-прадметнае забеспячэнне. Такая сцэнаграфія пачынае выконваць свае функцыі толькі падчас дзеяння п'есы. Пры гэтым у сваім зыходным стане прастора часта можа выглядаць зусім нейтральнай у адносінах да п'есы, яе стылістыкі і не змяшчаць ніякіх рэальных прыкмет часу і месца падзей, што адбываюцца ў творы.

Сярод існуючых тэарэтычных падыходаў да вывучэння тыпаў, функцый і тэндэнцый сцэнаграфіі найбольш апраўданым і прымяняльным як да замежнай, так і да беларускай сцэнаграфіі нам уяўляецца тыпалогія, прапанаваная расійскім гісторыкам тэатра, мастацтвазнаўцам В. Бярозкіным. Сцэнаграфія ўмоўна класіфікуецца паводле яе трох асноўных функцый, адпаведна якім вызначаюцца і тры асноўныя тыпы: сцэнаграфія як арганізацыя месца дзеяння, сцэнаграфія як непасрэдны ўдзельнік ігры актёраў і сцэнаграфія як самастойны паўнаважны персанаж (у асобных прадметных элементах).

Першы тып сцэнаграфіі, які адпавядае функцыі абазначэння месца дзеяння – гэта сцэнаграфія як арганізацыя месца, асяроддзя і прасторы, дзе гэтае дзеянне адбываецца. Такі сцэнаграфічны тып мае разнавіднасці: “канкрэтнае” і “абагульненае” месца дзеяння, якія, у сваю чаргу, падзяляюцца на падвіды. Пад “канкрэтным месцам дзеяння” разумеецца сцэнаграфічнае рашэнне, якое можна так ці інакш ідэнтыфікаваць з пэўнай гістарычнай эпохай, мастацкім стылем ці хоць бы з дакладным месцам у прасторы (дом, сад, вуліца і г. д.). У адпаведнасці з гэтым і вызначаюцца разнавіднасці сцэнаграфічнага падвіду “канкрэтнага месца дзеяння”: сцэнічны дызайн, арт-дызайн, рэальнае жыццёвае асяроддзе, навакольнае асяроддзе, перанос месца дзеяння.

Сцэнічны дызайн развіўся як разнавіднасць тыпу афармлення “канкрэтнае месца дзеяння” і

адначасова як самастойная плынь, што ўтварылася ў канцы 1970-х гг. на аснове адной з тэндэнцый, а менавіта стаўлення да сцэнаграфіі як да другаснага элемента спектакля. На першы план выходзяць фармальныя праблемы канстрування і праектавання прасторавых кампазіцый, абумоўленыя функцыянальнымі запатрабаваннямі рэжысёрскага рашэння дзеяння [1, с. 545]. Прыкладам могуць служыць працы нямецкіх сцэнографаў Х. Маера і Ф. Хёніга. Асаблівасцю спектакляў, аформленых Х. Маерам, з'яўляецца адмысловая прастора, абстрагаваная ад рэалій навакольнага свету. Дэкарацыйныя элементы заменены абстрактнымі плоскасцямі і аб'ёмамі няправільных геаметрычных формаў: усечаных, скошаных, выгнутых. Кампануючы іх у розных камбінацыях, мастак дамагаўся эфекту драматызму пластычных рытмаў. Нягледзячы на адлучанасць такой прасторы ад сапраўднай рэчаіснасці, сцэнаграфія ўсё ж накіравана на раскрыццё сцэнічнага дзеяння.

Франк Хёніг аформіў сцэнічную прастору для спектакля “Трохграшовая опера” Б. Брэхта (1991) з дапамогай плоскасці з выявай цаглянай кладкі, якая перасякае сцэну па дыяганалі. Сцэнічны дызайн ствараў тут абагульнены вобраз гарадской вуліцы, функцыянальна прыдатны не толькі для названай п'есы, але і для любой іншай з аналагічным месцам дзеяння. У спектаклі “Рэйнскія мяцежнікі” паводле А. Бромена мастак пабудаваў на пустой сцэне нахіленую па дыяганалі пляцоўку, падсветленую чырвоным, з-за чаго здавалася, што яна лунае. На гэтым памосце і адбывалася асноўнае дзеянне спектакля. Персанажы чытаюцца графічнымі сілуэтамі, скочваюцца ўніз, слізгаюць услед за скінутымі падчас дзеяння п'есы прадметамі [1, с. 546].

У спектаклі “Прынц Гамбургскі” паводле Г. Клейста Ф. Хёніг распрацаваў серыю фрагментарных сцэнаграфічных кампазіцый, якія выконваюць пэўныя функцыі (зьялёная сцяна – для пабудовы мізансцэн, мост – для знаходжання там галоўных дзейных асоб, узгорак – для месцаў бітвы, белы квадрат, што пазначае дзвярны праём, – экстэр'ерная прастора). Яшчэ больш абстрагаваным ад рэалій п'есы было вырашэнне спектакля “Амфітрыён” паводле Г. Клейста (1990). Сцэнограф стварыў адкрытую, экстэр'ерную прастору, дзе быў змешчаны зусім пусты куб, што паказваў інтэр'ер.

Расійскі мастак М. Кітаеў у спектаклі “Гора ад розуму” паводле А. Грыбаедава (Тэатр юных глядачоў імя А. Бранцава ў Санкт-Пецярбургу) стварыў дэкарацыйнае афармленне, пагружанае ў прыцемак. Цёмныя, нібы апаленыя калоны з бронзавымі кандэлябрамі фарміравалі інтэр'ернае асяроддзе. У спектаклі “Маскарад”

паводле Ю. Лермантава (МХАТ імя А. П. Чэхава, рэжысёр Н. Шайко, 1995) той жа мастак у якасці асноўнага дэкарацыйнага элемента выкарыстоўваў белую тканіну. Па сваіх характарыстыках яна нейтральная і сама па сабе не абазначае нічога, але ў кантэксце твора дапамагае перадаць гармонію прапорцый рускага класіцызму і адначасова адчуванне трылогі, характэрнае для названай п'есы. Тканіна, з асвятленнем, якое ўвесь час змяняецца, уздымаецца і калышацца па дыяганалі і пад рознымі вугламі, ствараючы асаблівую "візуальную музыку" [1, с. 558].

У рэчышчы сцэнічнага дызайну працуюць і такія расійскія мастакі, як У. Боер, А. Арлоў, С. Заграбян. Так, У. Боер у афармленні спектакля "Лаліта" паводле У. Набокава (Тэатр Рамана Вікцюка, рэжысёр Р. Вікцюк) у якасці дэкарацыйнага афармлення ўзводзіць на сцэне металічную канструкцыю ў форме піраміды. Сваёй знешняй формай яна нагадвае клетку ці павуцінне і дае шырокую прастору для розных сімвалічных трактовак гэтага аб'екта (напрыклад, мадэль замкнёнага свету і г. д.).

Прыклады сцэнічнага дызайну ў сцэнаграфіі драматычных тэатраў Беларусі 1990-х гг. можна было сустрэць не часта. Гэта адбывалася найперш таму, што беларускае мастацтва, у тым ліку і тэатр, перажыўшы працяглы перыяд характэрнай мяккай жывапіснасці і "рамантызацыі" любых выяў, яшчэ не былі падрыхтаванымі да выкарыстання жорсткіх канструктыўных формаў. Аднак час дыктаваў свае правілы, і тэндэнцыі развіцця заходнееўрапейскага мастацтва вельмі павольна, але ўсё ж пачыналі ўплываць на творчасць беларускіх мастакоў. У якасці прыкладу можна прывесці спектакль "Пісьменныя" паводле М. Чокэ Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа (рэжысёр В. Баркоўскі, мастакі В. Грушоў і В. Баркоўскі, 1998). Прастора сцэны будавалася на скрыжаванні гарызантальных шклянных плоскасцей, упісаных у чорныя кубы. Такое мінімалістычнае афармленне надавала графічную выразнасць створанай у спектаклі рэальнасці [3, с. 76]. Геаметрычнасць і статычнасць усіх элементаў афармлення, а таксама манахромная колеравая гама спрыялі кампазіцыйнай цэласнасці спектакля, ператвараючы яго ў своеасаблівую формулу з мноствам схаваных сэнсаў.

Яшчэ адной разнавіднасцю сцэнаграфічнага тыпу "канкрэтнае месца дзеяння" з'яўляецца *арт-дызайн*. Гэты від афармлення мае на ўвазе праектаванне і арганізацыю сцэнічнай прасторы як асяроддзя пэўнага мастацкага стылю, стварэнне ігравой, іранічна стылізаванай прасторы персанажаў класічнай ці гістарычнай п'есы, оперы, балета. Напрыклад,

для спектакля "Ідыёт" паводле Ф. Дастаеўскага (маскоўскі Тэатр на Малой Броннай) сцэнограф Ю. Гальперын пабудоваў дэкарацыю з аркавых парталаў вохрыстага колеру з залацістым арнамантам, класічныя прапорцыі якіх нагадвалі архітэктурную Пецярбурга. Мастак А. Шэйніц спраектаваў арт-дызайн прасторы "Жаніцьбы Фігара" паводле П. Бамаршэ (Маскоўскі дзяржаўны тэатр "Ленком") пры дапамозе арнаментальных элементаў у залаціста-чырвоным каларыце ў стылі камедыі дэль артэ. Спектакль "Гарачае сэрца" паводле А. Астроўскага (Дзяржаўны акадэмічны Малы тэатр у Маскве) быў стылізаваны мастаком Э. Качаргіным пад лубачную карцінку стараўскай правінцыі з выявай кучаравых дрэў, пернікавых хатак і сонца ў выглядзе залатога твару з чырвонымі шчокамі [1, с. 562].

Да тыпу сцэнаграфіі "канкрэтнае месца дзеяння" адносіцца і "рэальнае жыццёвае асяроддзе" – разнавіднасць афармлення сцэны, асновай якога таксама з'яўляецца стылізацыя, часцей за ўсё ў духу пэўнай эпохі, стылю ці этнакультурных асаблівасцей вызначанай краіны. Так, сцэнаграфія спектакля "Малочны фургон тут болей не спыняецца" паводле Т. Уільямса (МХАТ імя А. Чэхава), распрацаваная мастаком Б. Месэрэрам, уяўляе сабой вытанчаны, філігранны дэкаратывізм. Для гераіні спектакля было створана зручнае і прыгожае асяроддзе з прадуманымі архітэктурнымі элементамі, нібыта замест дэкарацый праектаваўся рэальны будынак: у ім прысутнічалі сцены-жалюзі, ажурныя лесвіцы, пляцоўкі на розных узроўнях з элементамі мэблі. Мастак У. Сераброўскі пры афармленні спектакля "Лес" паводле А. Астроўскага (МХАТ імя М. Горкага) увасобіў на сцэне рускі інтэр'ер і пейзаж на аснове матываў выяўленчага мастацтва, якія асацыятыўна нагадваюць жывапісны стыль А. Куінджы.

У беларускім тэатры спробай унесці ў дэкарацыйнае афармленне даследаванага тыпу сэнсавы алегарызм стала пастаноўка "Касатка" паводле А. Талстога ў Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа (рэжысёр Ю. Ліянgevіч, мастак А. Пронін, 1992). Аснову дэкарацый склалі дзве палярныя мадэлі жыццёвай прасторы: нумар гатэля (яго атмасферу вызначае змрочная чорная драпіроўка, вузкая пляцоўка каля авансцэны – метафара заганнасці і "няправільнасці") і пейзаж з сядзібай, дзе бязмежны сонечны абшар увасабляе чысціню імкненняў і думак, шчырасць пачуццяў. Прыём кантрасту робіцца асновай кампазіцыйнага рашэння. Такі, хоць у нечым і прымітыўны, падзел мадэлей стварае, тым не менш, пэўны настрой і абстрае драматызм твора.

Стылізацыяй у духу немудрагелістага малюнка ў яркіх фарбах вылучаецца сцэнаграфія спектакля “Смак яблыка” Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы па п’есе А. Дзялендзіка (рэжысёр Г. Давыдзька, 1999 г.). Сцэнограф М. Баглова-Петэрсон пры афармленні спектакля кіравалася агульным рамантыка-лірычным настроем камедыі. Асновай дэкарацыйнага рашэння стаў далікатна-зялёны фон, які нагадвае зеляніну лістоты. У цэнтры двума паўкруглымі радамі падвешаны румяныя яблыкі з пап’е-машэ. Самыя буйныя з іх выкарыстоўваюцца ў якасці ліхтарыкаў, калі ў прыцемку “вячэрніх” сцэн яны загарваюцца цёплым ружаватым святлом. Злева і справа на авансцэне размяшчаліся абцягнутыя тканінай шырмы з прамалёванымі сілуэтамі яблыневых дрэў. Прадметны антураж – лаўкі, драўляная агароджа – таксама закліканы ствараць утульную атмасферу вясковага дворыка. Колеравае асвятленне пераважна цёплых адценняў пакідае адчуванне прысутнасці ў садзе ў ясны летні дзень.

Пастаноўка драматычнымі тэатрамі Беларусі твораў айчыннай класікі часта характарызуецца сцэнаграфіяй, якая ўяўляе сабой стылізацыю матываў беларускай народнай культуры (што мае на ўвазе сцэнаграфічны тып “рэальнае мастацкае асяроддзе”). Такім стаў спектакль “Залёты” паводле п’есы В. Дуніна-Марцінкевіча (рэжысёр Ю. Лізангевіч, мастак У. Жданаў, 1992 г.) Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа. Унікальнасцю пастаноўкі гэтай камедыі з’яўляецца ўвядзенне новага дзейнага героя – смеху, гумару як паўнаважнага персанажа і адначасова як метафары. У падтрымку такога рашэння выступае сцэнаграфія спектакля, якая складаецца ў дадзеным выпадку з двух важных элементаў: дэкарацыі (празрысты лубачны малюнак у якасці фону) і музычнае афармленне (для падкрэслівання іранічнасці сітуацыі ці абвастрэння характарыстык персанажаў выкарыстоўваецца прыём цытавання, уключэння фрагментаў сучаснай музыкі ці рэвалюцыйнай песні) [5, с. 17].

Сцэнаграфія спектакляў, якія адносяцца да тыпу “рэальнае жыццёвае асяроддзе”, характарызуецца не толькі стылізацыяй у духу пэўнай гістарычнай эпохі. Так, месцам дзеяння пастановак пра сучаснае жыццё часта рабілася прастора інтэр’ераў у асаблівай стылістыцы, што нагадвала лабараторыю ці бальніцу, падкрэслівала халоднасць адносін і іх сталае даследаванне ў імкненні адшукаць праўду. Напрыклад, у спектаклі “Soggy” паводле п’есы А. Галіна (Маскоўскі дзяржаўны тэатр “Ленком”) мастак Д. Бароўскі ўзнаўляе атмасферу бальнічнага морга; сцэнограф А. Вібрэк у пастаноўцы “Хмары. Ачаг” па-

водле Э. Елінэк (Гамбургскі тэатр) будзе замкнёны свет, які нагадвае бункер (чацвёртыя актрысы, апранутыя ў шэрыя дзелавыя гарнітуры, вядуць ажыўлены дыялог, паступова распальваюцца і раз’юшана спрачаюцца, перакідваючыся цытатамі з Ф. Ніцшэ, Ф. Шылера, І. Гётэ). Ідэю замкнёнасці прасторы як месца знаходжання героя, які існуе ў вечным пошуку, увасобіў польскі мастак К. Лупа ў спектаклі “Калкверк” па матывах прозы Т. Бернхарда. Уся сцэна і нават святло і гукі стваралі вобраз адзіноты і пустаты, падкрэсленыя хаатычнасцю прадметаў, выкарыстаных у якасці дэкарацыі: кубоў, вострых граняў, неахайна кінутых рэчаў. Прастора адначасова з’яўлялася і канкрэтным месцам дзеяння, і спалучэннем усіх магчымых месцаў дзеяння ў цэлым. Патрэбны ў пэўны момант фрагмент выхопліваўся промнем пражэктара, а потым ізноў апускаўся ў цемру. Кожны эпізод, што ўзнікаў перад глядачом, уяўляўся ў выглядзе графічных “стоп-кадраў”: група за сталом, двое на лаўцы, фінальная мізансцэна герояў, якія сядзяць на ложку [1, с. 571]. Іншыя прыклады: сцэнаграфія Ю. Гальперына ў “Трох сёстрах”, С. Марозава ў “Вішнёвым садзе”, А. Шэйніца ў “Чайцы”.

Тэма адзіноты і адлучанасці, пошукаў сябе ў перыпетыях жыцця часта рабілася асновай сцэнаграфічнага рашэння і для беларускіх тэатральных мастакоў 1990-х гг. Безаблічная прастора паглынае чалавека, ператвараючы свет яго душы ў маленькі, ледзь асветлены куток пясчарод бурнага жыццёвага акіяна. Прыкладам сцэнаграфіі падобнага тыпу можа служыць спектакль “Піраміда Хеопса” паводле Ю. Ломаўцава Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы (рэжысёр В. Раеўскі, мастак Б. Герлаван, 1999). Асновай сцэнічнага афармлення стала зацемненая прастора, аздобленая драпіроўкамі ў выглядзе шатра. Асвятленне выхоплівала толькі вузкі круг у цэнтры сцэны, высланы кавалкамі светлай тканіны, што ўвасабляў дзіцячую пясочніцу ў глыбіні нябачнага двара. Гэты маленькі адасоблены свет робіцца асноўнай “арэнай” для жыцця герояў п’есы, месцам пабудовы ключавых мізансцэн. Прадметы антуражу, якія з’яўляюцца час ад часу (старая кухонная пліта, крэсла, дзіцячая цацка-качалка), як і манахромныя, шэрыя гарнітуры герояў, толькі ўзмацняюць атмасферу разгубленасці і нуды.

У іншым ключы была створана мастаком М. Волахавым сцэнаграфія спектакля “Паляванне на пацукоў” паводле П. Турыні (няздзейсненая пастаноўка 1991 г.). Дэкарацыйнае афармленне адрозніваецца гратэскава-фарсавай манерай выканання, гіпербалізацыяй памераў элементаў дэкару, што сімвалізавала іерархію ўзаемаадносін чалавека і рэчаў, а таксама ча-

лавека і навакольнага свету, дзе чалавек знаходзіцца далёка не на першым месцы [4, с. 13]. Ствараючы фонавую дэкарацыю з выявай сметніка, М. Волахаў меў на ўвазе магчымасць яе метафарычнага прачытання глядачом.

Разнавіднасць сцэнаграфіі “канкрэтнае месца дзеяння”, вызначаная як “*навакольнае асяроддзе*”, сімвалізуе ператварэнне самой сцэны ў навакольнае асяроддзе, гэта значыць мастацкае засваенне прастораў, што знаходзяцца ў межах тэатральных будынкаў. Г. Гумель у спектаклі “Парыжскае жыццё” Ж. Афенбаха (Маскоўскі тэатр “Эрмітаж”) узвёў у цэнтры глядзельнай залы канструкцыю Эйфелевай вежы, пад якой апынуліся глядачы і тым самым далучыліся да агульнага з персанажамі прасторавага асяроддзя. Мастак Д. Бароўскі, працуючы над пастаноўкай “Вішнёвага саду” паводле А. Чэхава ў афінскім Тэатры Дыяніса, выкарыстаў архітэктурныя асаблівасці самога тэатральнага памяшкання. Ён пафарбаваў у белы колер ніжнія часткі калон (падобна да вішнёвых дрэў), і ў выніку ўся зала стала “садам”, што акружыў глядачоў, у той час як на сцэне ідэя кампазіцыйна падтрымлівалася дэкарацыйнымі элементамі з такіх жа ствалоў, а персанажы былі апрануты ў чорна-белыя касцюмы.

“*Перанос месца дзеяння*” ў тыпалогіі сцэнаграфічных рашэнняў “канкрэтных месцаў дзеяння” мае тры варыянты: стварэнне мастаком асяроддзя, якое адносіцца да часоў п’есы, нават калі яно адрозніваецца ад прапанаванай драматургам; перанос месца дзеяння ў зусім іншую эпоху ці геаграфічны рэгіён; наданне класічнай п’есе сучаснага аблічча.

Напрыклад, расійскі мастак С. Марозаў сцэнаграфію спектакля “Вішнёвы сад” паводле А. Чэхава вырашыў праз вобраз паходнага лагера і дарогі, што павінна было сімвалізаваць “качавое” існаванне чэхаўскіх герояў (першы варыянт пераносу). Я. Біручоў у сцэнаграфіі спектакля “Хітрыкі Скапэна” паводле Ж. Б. Мальера перанёс дзеянне ў атмосферу традыцыйнага японскага саду (другі варыянт пераносу). А. Шэйніц у “Чайцы” паводле А. Чэхава паказаў пейзаж такім, якім ён мог бы стаць пасля атамнай катастрофы, апісанай у маналогу аднаго з герояў п’есы. А сцэнограф Д. Бароўскі вырашыў прастору пастаноўкі “Электра” паводле Сафокла ў выглядзе сучаснай вуліцы з ілюмінацыяй (трэці варыянт пераносу), але пры гэтым захававанне водгукі эпохі, пра якую ішла гаворка ў творы: ігравая пляцоўка нагадвала аркестру*,

* Аркестра (ад ст.-грэч. *orchestra* ‘танцаваць’) – у антычным тэатры круглая (затым паўкруглая) пляцоўка для выступленняў акцёраў, хору і асобных музыкантаў. – *Заўвага рэд.*

а архітэктурна – старажытнагрэчаскі храм [1, с. 580].

У драматычных тэатрах Беларусі даследаванага перыяду, якія ставілі творы класікі, часта звярталіся да падобнага тыпу афармлення – стварэння асяроддзя, што адносілася да часу п’есы, але крыху адрознага ад задумы аўтара. Так, у спектаклі “Тры сястры” паводле А. Чэхава ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы (рэжысёр В. Раеўскі, мастак Б. Герлаван, 1992 г.) заўлечана ў рэмарках першага дзеяння прасторавае акружэнне (“гасціная з калонамі, за якімі бачна вялікая зала”) Б. Герлаван ператварае ў стылізаваны дваранскі дом са змрочнай і панурай атмасферай, што адпавядае настрою п’есы. Двух’ярусныя балюстрады, велізарныя, драпіраваныя тканінай люстры, якія звісаюць са столі і нагадваюць захутаныя павуціннем коканы, увасабляюць, паводле А. Чэхава, “бездухоўнасць і пошласць правінцыйнага побыту”, што так прыгнятаюць сяцёр, якія мараць збегчы ў Маскву.

Нароўні з тыпам сцэнаграфіі “канкрэтнае месца дзеяння”, што адпавядае функцыям абазначэння месца дзеяння і разгледжана намі ва ўсіх яго разнавіднасцях, існуе іншы тып сцэнаграфіі месцаў дзеяння, вызначаны як “*абагульненае месца дзеяння*”. У адрозненне ад “канкрэтнага месца дзеяння”, гэты тып сцэнаграфічнага афармлення характарызуецца абстрагаванасцю, умоўнасцю прасторы. Напрыклад, латвійскі сцэнограф А. Озаліньш у спектаклі “Чужы” паводле А. Камю стварыў адкрытую пляцоўку і “акіяны”, што яе акружыў (пры дапамозе жывапісных дэкарацый), як сімвал асяроддзя героя. С. Бархін у “Цару Іўдзейскім” паводле К. Раманава (маскоўскі Дзяржаўны акадэмічны Малы тэатр) выкарыстоўвае абагульнены да знака-сімвала архітэктурны стыль старажытнага Іерусаліма (ярусныя архітэктурныя формы). Сярод іншых прыкладаў можна адзначыць сцэнаграфію спектакляў “Рамэа і Джульета” паводле У. Шэкспіра, дзе па задуме мастака І. Ульяновіча былі сканструяваны збітыя з дошак пляцоўкі, “Тора ад розуму” паводле А. Грыбаедава, дзе ўсе дэкарацыйныя элементы сілуэтна прамалюваны на разгорнутым паўкругам палатне (мастак Б. Месэрэр).

Мастакі Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа выкарыстоўвалі падобны падыход да сцэнаграфіі ў афармленні драмы абсурду “Шчаслівае здарэнне” С. Мрожака (рэжысёр Б. Эрын, мастак А. Апарын, 1992 г.). Асаблівасць названага твора ў тым, што рэмаркі аўтара даволі выразна апісваюць прадметны свет п’есы, і ўнесці ў іх змены досыць складана, аднак пры гэтым колеравая га-

ма ніяк не акрэсліваецца. Менавіта таму асноўным элементам сцэнаграфіі мастак зрабіў колер. Нябесна-блакітнае адценне сімвалізавала сабой вяршыню гары Манблан, таямнічую і эфемерную, і падкрэслівала сумненні ў рэальнасці яе існавання ў свеце героя п'есы (Госця).

Другі тып сцэнаграфічнага рашэння, які адпавядае персанажнай функцыі, – сцэнаграфія, што ў асобных элементах робіцца непасрэдным удзельнікам ігры акцёраў. Гэта могуць быць:

– *рэчыўныя элементы* – прадметы антуражу, якія выконваюць ролю дэкарацый. Літоўскі сцэнограф А. Яцоўскіс у спектаклі “Тры сястры” паводле п'есы А. Чэхава галоўным элементам дэкарацыйнага афармлення зрабіў прадметы, а менавіта гімнастычныя снарады (напрыклад, “конь”). Яны абыгрываюцца акцёрамі ў розных сцэнах і робяцца крэслам, ложкам ці нават галінкамі дрэва;

– *мабільныя элементы* ўяўляюць сабой які-небудзь рухомы, мабільны прадмет, што складае аснову сцэнаграфіі спектакля. Прыкладам можа служыць пастаноўка “Жаніцьба” М. Гогаля, у афармленне якой мастак Ю. Кананенка ўключыў падвешанае на ланцугах бярвяно, яно выкарыстоўвалася акцёрамі падчас развіцця дзеяння ў якасці месца для сядзення, арэляў і г. д. У спектаклі “Велікадушны раганосец” паводле Ф. Кромелінка мастак С. Марозаў усе дэкарацыйныя элементы замяніў вечкам ад велізарнай бочкі;

– *масачна-касцюмныя элементы*, выкананыя мастаком, становяцца важнай, а часта і галоўнай часткай сцэнаграфіі, бяруць на сябе ўсю ўвагу глядача і ствараюць кампазіцыйны цэнтр, як, напрыклад, персанажы ў смокінгах і чорных масках, прыдуманых чэшскім сцэнографам М. Карасекам для спектакля “Шекспіраманія III”.

Трэцім асноўным тыпам сцэнаграфіі, які адпавядае ігравой функцыі, з'яўляецца стварэнне выяўленча-пластычных, матэрыяльна-прадметных вобразаў як самастойных персанажаў сцэнічнага дзеяння. У іх ролі могуць выступаць фатаграфічныя выявы, скульптуры, лялькі, абстрактныя арт-аб'екты. Народжаны фантазіяй мастака нечаканы ці дзіўны вобраз робіцца цэнтрам усяго афармлення (так, падвешаная дагары нагамі туша каня як арт-аб'ект у спектаклі “Гульні сноў” паводле А. Стрындберга па задуме літоўскага мастака Ё. Арчыкаўскага сімвалізуе трагізм чалавечага жыцця; у Ю. Харыкава асіметрычная белая форма, якая аддалена нагадвае птушку, у спектаклі “Каралеўскія гульні” паводле Г. Горына сімвалізуе здольнасці чалавека да самаўдасканалення і духоўнага росту). Мастакі 1990-х гг. выкарыстоўвалі гэты тып сцэнаграфіі як у абсурдысцкіх, так і

ў класічных пастаноўках (праца Г. Шлікера ў “Кар'еры Артура Уі” паводле Б. Брэхта, І. Папова ў “Маскарадзе” паводле М. Лермантава, Ф. Хёніга ў “Фрэкен Юліі” паводле А. Стрындберга).

Такім чынам, тыпы афармлення спектакляў, якія склаліся да канца ХХ ст., узабагацілі сцэнаграфічны досвед беларускіх мастакоў 1990-х гг.; беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва даследаванага перыяду не было адасобленай з'явай, што развівалася па ўласных законах, яно ўбіралася ў сябе тэндэнцыі заходнееўрапейскага мастацтва. Традыцыйнасць беларускага мастацтва і яго падкрэсленая жывапіснасць не дазвялялі раптоўна ўжыць на практыку наватарскія сцэнаграфічныя прыёмы, што даўно выкарыстоўваліся замежнымі майстрамі, аднак гэты працэс у 1990-я гг. набыў ужо цалкам выразны характар. Зыходзячы з рэпертуарнай палітыкі тэатраў названага часу, а таксама дзякуючы асаблівасцям мастацкай школы беларускіх тэатральных мастакоў, на тэатральнай сцэне Беларусі найперш прыжыліся і выкарыстоўваліся такія тыпы сцэнаграфіі, як “рэальнае жыццёвае асяроддзе” (існаваў і раней, але ў больш прамалінейным выглядзе), “перанос месца дзеяння”, “абагульненае месца дзеяння”; у меншым аб'ёме, але ўсё ж сустракаўся “сцэнічны дызайн”. Некаторыя з заўлечаных тэндэнцый зусім не знайшлі прымянення на беларускай сцэне 1990-х гг. або насілі фрагментарны характар (напрыклад, сцэнаграфія як самастойны элемент п'есы). Тым не менш у даследаванні перыяд актыўна ішлі працэсы далучэння тэатральнай культуры Беларусі да новых павеваў замежнага мастацтва, якія паўплывалі на развіццё сцэнаграфіі драматычных тэатраў не толькі ў канцы ХХ стагоддзя, але і ў далейшым.

Спіс літаратуры

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2 : Вторая половина XX века : В зеркале Пражских Квадриеннале 1967 – 1999 годов. – 807 с.
2. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – М. : Красанд, 2011. – Т. 12 : Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. – 656 с.
3. Катович, Т. В. Сцэнаграфія : Віцебск / Т. В. Катовіч. – Віцебск : БДУ імя П. М. Машэрава, 2011. – 112 с.
4. Мальцаў, У. У майстэрні тэатральнага мастака / У. Мальцаў // Мастацтва. – 1994. – № 1. – С. 10 – 14.
5. Савицкая, А. Выйсце з тупіка – творчасць / А. Савіцкая // Мастацтва. – 1993. – № 10. – С. 16 – 23.

Святлана КРЫВАШЭВА,

магістр мастацтвазнаўства,
аспірантка кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 17.01.2013 г.