

жественной культуры. Зритель, легко «прочитывая» иносказания художественного текста, воспринимает многогранность образно-смысловых контекстов произведений живописи Л. Л. Щемелевой. Художница своим творчеством ярко иллюстрирует концепцию wide-awake («быть начеку»), к которой обращаются А. Шюц, Т. Лукман, П. Бергер, говоря об обыденной напряженности сознания человека, готового к внезапной событийности повседневной жизни.

1. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб. : Изд-во СПб. гос. ун-та культуры и искусств, 2002. – 320 с.

2. Свирида, И. И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве, XVIII – середина XIX в.: очерки / И. И. Свирида. – М. : ОГИ, 1999. – 360 с.

СЦЭНАГРАФІЯ Ё КАНТЭКСЦЕ ПРАЯВАЎ «РЭЖЫСЁРСКАЙ ОПЕРЫ» НА БЕЛАРУСКАЙ СЦЭНЕ 1990–2010-х гг.

К. П. Яроміна,

*малодшы навуковы супрацоўнік аддзела тэатральнага мастацтва
Цэнтра даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі*

Адной з характэрных рыс сучаснага музычнага тэатра з’яўляецца актыўная інтэрпрэтатарская пазіцыя пастаноўшчыкаў у адносінах музычна-тэатральнага твора, што выразна праяўляецца ў існаванні т. зв. «рэжысёрскай оперы». У якасці яе прыкладаў можна прывесці пастаноўкі Д. Чарнякова, Х. Нойенфэльса, П. Сэларса, В. Дэкера і інш. Навукоўцы і тэатральныя крытыкі нярэдка разглядаюць «рэжысёрскую оперу» як супрацьлегласць пастаноўкам, дзе асноўнай мэтай з’яўляецца раскрыццё сэнсаў, закладзеных у твор кампазітарам. У такіх спектаклях, як адзначае А. Шэдава, радыкальна змяняюцца не толькі пастановачныя сродкі, але нярэдка змены ўносяцца і ў музычна-літаратурны матэрыял [5, с. 317]. Для «рэжысёрскай оперы» характэрны перанос дзеяння ў часе, павышаная метафарычнасць, суб’ектывізм, эклектызм, ужыванне элементаў хэпенінгу, перформансу і г. д. [4]. Яе шырокае

распаўсюджанне, па меркаванні Ю. Дзімітрына, звязана з імкненнем пастаноўшчыкаў быць паўнаўтасным аўтарам спектакля, сцвярджаць у ім сваю творчую асобу [2]. Паводле Т. Адорна, адной з прычын з'яўляецца страх згубіць для рэпертуару агульнапрызнаныя класічныя творы, сюжэты, формы і сэнсы якіх сучасныя гледачы не ў стане адэкватна ўспрымаць [1, с. 72–73]. Д. Клаіч у якасці прычын адзначае таксама і развіццё выканальніцкіх мастацтваў, тэхнікі і тэхналогіі сцэны, што правакуюць імкненне рэжысёраў да нестандартных пастановачных рашэнняў [6, с. 73–78].

У пэўнай ступені ўсе названыя прычыны, а таксама творчая свабода, атрыманая мастакамі ў канцы 80 – пачатку 90-х гг. ХХ ст., абумовілі з'яўленне пастановак, у якіх прасочваліся прыкметы «рэжысёрскай оперы», на беларускай сцэне. Першыя спробы «драматызаваць оперу» ў беларускім тэатры былі зроблены яшчэ ў 1970-я гг., але сустрэлі супраціў [3, с. 104]. 1990-я гг. далі новы імпульс пераасэнсаванню класічных музычных твораў. Рэжысёры Ю. Аляксандраў, С. Цырук, М. Пінігін, М. Панджавідзэ, Г. Маторная і інш. імкнуліся да стварэння арыгінальных сцэнічных увасабленняў добра вядомых опер і аперэт і з гэтай мэтай звярталіся да рэтраспектывізму, унясення іншых змен у лібрэта, вылучэння не ўласцівых кампазітарскай задуме акцэнтаў і сэнсаў і г. д. Аднак у параўнанні з сусветным кантэкстам актуалізацыя класічных музычна-тэатральных твораў на беларускай сцэне не была асабліва радыкальнай і маштабнай, у чым выявілася схільнасць беларускага тэатра да традыцыйнасці.

Імкненне рэжысёраў да актуалізацыі класікі выразна адлюстроўвалася ў сцэнаграфіі. Нярэдка менавіта на яе ўзроўні найбольш ярка выяўлялася канцэптואльнасць прачытання таго ці іншага класічнага твора. Мастакі (Л. Ганчарова, З. Марголін, А. Касцючэнка і інш.) на аснове рэжысёрскай ідэі і пастановачнага прынцыпу стваралі своеасаблівы сцэнаграфічны тэкст, часам звязаны з рэжысёрскім і музычным апасродкавана, на асацыятыўным узроўні, накіраваны на візуальнае ўвасабленне, перадачу і пашырэнне іх сэнсаў.

Адным з самых простых прыёмаў актуалізацыі, да якога звярталіся рэжысёры і які выяўляўся ў сцэнаграфічным рашэнні спектакля, быў рэтраспектывізм, перанос дзеяння ў часе і

прасторы (без унясення іншых значных змен у лібрэта) («Паяцы» Р. Леанкавала, НАВТ, 1999, рэж. С. Цырук, сцэн. Л. Ганчарова; БДАМТ, 2012, рэж. Г. Маторная, сцэн. Л. Сідзельнікава). Ён мог спалучацца і са стварэннем новага варыянта лібрэта, у якім замяняліся дзеючыя асобы, вылучаліся дадактовыя сюжэтныя лініі («Містар Ікс» І. Кальмана, 2013, «Баль у Савоі» П. Абрахама, 2016, БДАМТ, рэж. Г. Маторная, сцэн. Л. Сідзельнікава, А. Меранкоў). У частцы выпадкаў гэты прыём службы набліжэнню падзей да гледача, наданню пастаноўцы большай прывабнасці. Сцэнаграфія ў такіх спектаклях пераважна стварала візуальны вобраз, адпаведны прасторава-часавай лакалізацыі дзеяння, вызначанай рэжысёрам, праз яго пабудову на выкарыстанні элементаў, якія суадносяцца з пэўным часам і месцам (увядзенне А. Меранковым твораў А. Мухі ў афармленне «Балю ў Савоі»). Сцэнаграфія, такім чынам, адлюстроўвала характар прачытання музычна-тэатральнага твора рэжысёрам на знешнім узроўні. Больш складаныя прыклады выяўлення рэжысёрскай канцэптуальнасці мастацкае афармленне спектакля дэманстравала ў выпадку, калі зварот да рэтраспектывізму з'яўляўся не механічнай зменай прасторава-часавых характарыстык дзеяння, а абгрунтаваным прыёмам, неабходным для раскрыцця сэнсу рэжысёрскай інтэрпрэтацыі твора. Так, у «Трубадуры» Дж. Вердзі М. Берглёф (НАВТ, 2009) перанесла дзеянне прыблізна ў 1940–1950-я гг. і вырашыла пастаноўку ў эстэтыцы *film noir*, «дзе падзеі часта разгортаюцца ў вялікім ананімным горадзе»*, вылучыўшы ў спектаклі тры вузлавыя моманты – вайна–каханне–помста. Гэта абумовіла візуальнае рашэнне А. фон Шліпэ, якое стварала вобраз «ананімнага горада», адпаведны эстэтыцы, абранай рэжысёрам, і напружаную, трагічную атмасферу дзеяння. Рэтраспектывізм як неабходны для стварэння выразнага мастацкага выказвання прыём быў выкарыстаны М. Панджавідзэ ў пастаноўцы «Паяцы» (НАВТ, 2014). Рэжысёр у дадзеным выпадку з'яўляўся і аўтарам сцэнаграфіі, пабудаванай як сістэма спасылак на яго спектаклі. У пастаноўцы раскрываліся тэмы мастацтва (сапраўднага і псеўда), паўсядзённага жыцця тэатра, масавай культуры, якія дзякуючы сцэнаграфіі і самацытаванню атрымлівалі падкрэслена асабісты характар. Значным у паста-

* Цытуецца па праграме спектакля.

ноўцы было пашырэнне сцэнічнай прасторы за кошт уключэння ў яе глядзельнай залы, што стварала ілюзію знікнення межаў паміж выканаўцамі і глядачамі, ігравой пляцоўкай і зонай сузірання. Цікавы прыклад актуалізацыі, заснаваны на ідэі аб'яднання некалькіх часавых пластоў з мэтай звароту да тэмы халакосту, уяўляе сабой пастаноўка М. Панджавідзэ «Набука» Дж. Вердзі (НАВТ, 2010). Праведзеная ў ёй паралель паміж вавілонскім палонам VI ст. да н. э. і падзеямі Другой сусветнай вайны, падкрэслівалася ў сцэнаграфічным рашэнні А. Касцючэнкі (з'яўленне выяў ахвяр нацысцкіх лагераў смерці падчас сцэны пакарання іўдзеяў) і касцюмах К. Булгакавай (стылізацыя гістарычнага касцюма з прыўнясеннем мілітарызаваных элементаў).

У пастаноўках «Viva la mamma! альбо Пікантныя кашмары тэатральнага жыцця» Г. Даніцэці (БДАМТ, 1993, рэж. Ю. Аляксандраў, сцэн. У. Жданаў), «Шлюбны вэксаль» і «Севільскі цырульнік» Дж. Расіні (НАВТ, 1998, рэж. С. Цырук, сцэн. Л. Ганчарова; 2011, рэж. М. Панджавідзэ, сцэн. А. Касцючэнка) зварот да рэтраспектывізму спалучаўся з прыёмам тэатра ў тэатры, выкарыстаннем буфанады, падкрэсленай гульнявым пачаткам дзеяння. Сцэнаграфія ж акцэнтавала не прасторава-часавую лакалізацыю дзеяння (акрамя «Севільскага цырульніка»), а рэжысёрскую ідэю: эклектычныя дэкарацыі – мастацкі хаос у «Viva la mamma!», вобраз дзіцячай пляцоўкі, «цацачныя» элементы дэкарацый – гульні ў «Шлюбным вэксалі», вобраз венецыянскага дворыка і касцюмы, створаныя па ўзорах камедыі масак (Э. Грыгарук), – карнавальны характар, стыхію гульні камедыі дэль артэ ў «Севільскім цырульніку».

Варыянт сцэнаграфічнага рашэння, дзе практычна кожны элемент меў метафарычнае гучанне, а візуальны вобраз развіваўся, раскрываючы ва ўзаемадзеянні з рэжысурай і музыкай новыя сэнсы, даюць работы Л. Ганчаровай да опер «Травіята» Дж. Вердзі (НАВТ, 1997, рэж. С. Цырук) і «Багема» Дж. Пучыні (НАВТ, 2002, рэж. Г. Ісаакян). Рэжысёры, як і ў папярэдніх выпадках, змянялі час дзеяння, аднак прынцыповай ролі гэтыя змены не мелі, таму галоўным для сцэнаграфіі было стварэнне вобразнага тэксту, які б раскрываў у дынаміцы сэнс пастаноўкі, дапамагаў яго счытваць. У «Травіяце» гэтая функцыя ажыццяўлялася больш проста праз цэнтральны вобраз

«пудраніцу-ракавінку», трансфармацыі якой перадавалі лёс гераіні, тады як у «Багеме», нягледзячы на абумоўленасць пабудовы сцэнічнай прасторы канцэпцыяй рэжысёра, згодна з якой дзеянне расслойвалася на два планы, вобразы, створаныя Л. Ганчаровай (перакуленае дрэва і сабор Сакрэ Кёр, павялічаныя ў памерах ступня і кісць, створаны як калаж фатаграфічны партрэт жанчыны, што паступова разбураўся), валодалі пэўнай аўтаноміяй і давалі шырокія магчымасці для інтэрпрэтацыі.

Яшчэ адзін варыянт актуалізацыі пры пастаноўцы класічных музычна-тэатральных твораў уяўлялі спектаклі, у якіх рэжысёры акцэнтавалі ўвагу на маральна-этычнай і філасофскай праблематыцы, імкнуліся надаць ёй пазачасавы характар, і таму па магчымасці пазбягалі ярка акрэсленай прывязкі да канкрэтнага часу і месца дзеяння. У такіх пастаноўках сцэнаграфічны вобраз часта з'яўляўся ананімным у сэнсе прасторава-часовай лакалізацыі. Рэжысёрская ідэя ў іх служыла асновай для візуальнага рашэння, адлюстроўвалася ў ім, аднак адбывалася гэта пераважна на асацыятыўным узроўні. Сцэнаграфія валодала пэўнай аўтаноміяй, на першы погляд нейтральныя вобразы, створаныя мастаком, набывалі новы сэнс і раскрывалі сваю ўзаемасувязь з рэжысёрскай ідэяй падчас сцэнічнага дзеяння. Да такіх работ можна аднесці афармленне Л. Ганчаровай да оперы «Рыгалета» Дж. Вердзі (1994, рэж. Ю. Аляксандраў) і З. Марголіна да «Барыса Гадунова» М. Мусаргскага (2001, рэж. М. Пінігін) у НАВТ.

Такім чынам, у 1990–2010-я гг. імкненне рэжысёраў да стварэння канцэптуальных, сучасных па форме і гучанню спектакляў знайшло сваё адлюстраванне ў сцэнаграфіі, якая магла выяўляць рэжысёрскую канцэпцыю на знешнім (стварэнне адпаведнага вобраза месца дзеяння пры звароце да рэтраспектывізму) альбо ўнутраным узроўні, зыходзячы з пастановачнага прынцыпу, звяртаючыся да метафарычных вобразаў, што апеліравалі да асацыятыўнага мыслення глядача. Сцэнаграфія з'яўлялася неад'емнай часткай рэжысёрскай канцэпцыі, дапамагала яе раскрыццю і паглыбленню; часам стварала самастойнае семантычнае поле, якое актуалізавала свае сэнсы і выяўляла ўзаемасувязі з астатнімі элементамі пастаноўкі толькі ў працэсе разгортвання сцэнічнага дзеяння.

1. *Адорно, Т.* Избранное: социология музыки : пер. с нем. / Т. Адорно. – 2-е изд. – М. : Росспэн, 2008. – 444 с.

2. *Димитрин, Ю.* Опера на операционном столе [Электронный ресурс] / Ю. Димитрин // OperaNews.ru. – Режим доступа : <http://www.operanews.ru/13092209.html>. – Дата доступа : 14.04.2016.

3. *Куляшова, Г. Р.* Музыкальный театр Беларуси 1960–1990: Оперное искусство. Музыкальная комедия и оперетта : подручник / Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдивани, Н. А. Юйчанка ; Акад. наук Беларуси, И-т музыкального искусства, этнографии и фольклора, М-ва культуры Респ. Беларусь ; наук. ред. Г. Р. Куляшова. – Минск : Беларус. навука, 1996. – 468 с.

4. *Цодоков, Е.* Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] / Е. Цодоков // OperaNews.ru. – Режим доступа : <http://operanews.ru/history55.html>. – Дата доступа : 14.04.2016.

5. *Шедова, Е. В.* Музыкальный спектакль в современном белорусском театре: проблемы сценического воплощения / Е. В. Шедова // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 3 снеж. 2010 г. : у 2 т. / рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 315–320.

6. *Klaić, D.* Gra w nowych dekoracjach : teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją / D. Klaić, E. Kubikowska. – Warszawa : Inst. Teatralny im. Z. Raszewskiego ; Lublin : Konfrontacje Teatralne / Centrum Kultury, 2014. – 178 s.