

(Концерт для альты с оркестром c-moll), П.И. Чайковского и многих других композиторов.

Таким образом, обзор современного репертуара тромбониста свидетельствует о наличии значительного количества произведений, изучение которых будет способствовать росту и приобретению профессионального уровня исполнителя-тромбониста, а также дальнейшему совершенствованию его творческого мастерства.

-
1. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : в 2т. / Г. Берлиоз. – М: 1972. – Т. 2. – 1972. – 386 с.
 2. Браудо, Е.М. Сжатый очерк истории музыки / Е.М. Браудо. – М. : Музыка, 1928. – 53 с.
 3. Марценюк, Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні / Г.П. Марценюк. – Київ : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. – 351 с.

Макаревич С.В., БГУКИ, студент

Научный руководитель – Малахова Л.О.

ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В СЦЕНОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

На сегодняшний момент репертуар музыкальных театров представлен жанровым разнообразием: от классического балета и оперы до мюзиклов, незатейливых музыкальных комедий и таких «жанровых модификаций», как рок-опера, «гусарский водевиль» и т. п. Таким образом, в репертуаре двух музыкальных театров Беларуси зритель практически любой возрастной категории и эстетической подготовленности сможет найти привлекательный для него «продукт». НАБТ является оплотом «академического» искусства, в его

репертуаре представлены только опера и балет, причем в значительной степени их лучшие классические образцы. БГАМТ более демократичен, обращен, в том числе, и к молодежной, детской аудитории.

Одной из важных составляющих любого спектакля является сценография. Согласно с Ю. Лотманом, музыкальный спектакль можно рассматривать как текст – целостность, сформированную совокупностью других текстов (музыкального, хореографического, драматургического, режиссерского, сценографического). Сценографический текст, как составляющая целостного текста спектакля, является результатом интерпретации художником одного из базовых по отношению к нему текстов (музыкального, хореографического, режиссерского, драматургического). Создавая сценографический текст, художник всегда должен подразумевать, что визуальный образ спектакля, созданный им, будет восприниматься зрителем, который, в свою очередь, выступит интерпретатором обращенного к нему послания. Поэтому крайне важной является степень «читаемости» сценографического текста, согласование используемых художником образов, метафор, символов и значений, вложенных в них, с существующей культурной традицией, к которой относится потенциальная аудитория спектакля.

В отношении музыкального театра и его сценографии у значительной части зрительской аудитории довольно устойчивым является представление о неперменной «красивости», сформированное образцами классического балета, оперы и оперетты, эстетика и постановочная традиция, когда «опера стремилась не убеждать, а ослеплять».

Наиболее рельефно роль постановочной традиции представлена в сценографическом решении классического балета, где существуют определенные иконографические образцы оформления отдельных спектаклей. Показателен здесь пример балета «Жизель», выдержавшего на белорусских сценах 6 постановок. На сегодняшний день на сценах НАБТ и БГАМТ параллельно идут спектакли «Жизель, или Вилиссы» в постановке Н. Долгушина и сценографии В. Окунева (2012 г.) и «Жизель» в постановке Н.

Дьяченко, сценографии О. Желонкиной (1998 г.). Стоит упомянуть и постановку «Жизели» И. Колпаковой в сценографии Э. Гедебрехта, которая шла на сцене НАБТ с 1987 г. по 2011 г. Здесь соблюдается следование изначальному иконографическому образцу декораций и костюмов, созданных в 1841 г. П. Сисери и Э. Лами. В работах всех трех художников сохраняется обусловленная драматургическим и хореографическим развитием действия планировка декораций. Показательно и присутствие изображения замка на заднике 1-го акта, которое также является традиционным, а также сохранено расположение могилы Жизели у левой передней кулисы.

Похожий пример дает и сценографическое решение «Спящей красавицы» П. Чайковского, постановка которой на музыкальных сценах Беларуси осуществлялась 5 раз. За последние 20 лет на сцене НАБТ «Спящая красавица» ставилась дважды: в 1990 г. И. Колпаковой в сценографии В. Окунева и в 2001 г. В. Елизарьевым также в сценографии В. Окунева. На сцене БГАМТ в 2005 г. балет поставила Н. Дьяченко под названием «Сказка про спящую принцессу», сценография принадлежала Е. Ждану. «Спящая красавица» традиционно оформляется с повышенной пышностью и роскошью: интерьеры и экстерьеры в стиле барокко и рококо, изысканные парки и павильоны являются неотъемлемыми элементами иконографии этого балета. Оба варианта сценографического решения В. Окунева обладают общностью не только с работой Е. Ждана, но и с декорациями, созданными еще С. Николаевым к постановке 1950 г.: барочная пышность и рокайльная утонченность, архитектурные мотивы, к которым обращаются художники, являются традиционными для постановочной эстетики «Спящей красавицы».

Если сценография балета является сама по себе более традиционной, а обращение к стандартной эстетике и иконографическим типам оформления в отдельных случаях классического балета продиктовано необходимостью сохранения стилистического единства спектакля, то ситуация в сценографии оперетты иная. Оперетта изначально была зависима от вкусов публики, рассчитана на широкие слои населения и сориентирована на окупаемость. Это

определило формирование определенных шаблонов и штампов. Ограниченный круг сюжетов и действующих лиц определял достаточно небольшой набор мест действия: дворцы, парки, кафе и т. п. При этом обязательной составляющей была пышность, «красивость» сценографии и костюмов, призванная поразить зрителя. В подавляющем большинстве случаев использовались живописно-объемные декорации, дополненные станками, воссоздающие балльные залы, павильоны, парки и т. п.

Наиболее гибкой в плане традиции оказалась опера и, как следствие, сценография оперного спектакля. В 1990-е - начале 2000-х гг. на сцене НАБТ режиссерами Ю. Александровым, С. Цирюк, Н. Пинигиным и др. были осуществлены оригинальные постановки-интерпретации классических опер. Концептуальное видение режиссеров и стремление к актуализации классики нашли отражение в сценографии, которая практически отказалась от живописи, стала монохромной, метафорической, обращенной к интеллектуальному восприятию зрителя, его ассоциативному мышлению. Работы отдельных художников, такие как сценография З. Марголина к «Борису Годунову» М. Мусоргского в постановке Н. Пинигина (2001 г.) и Л. Гончаровой к «Богеме» Д. Пуччини в постановке Г. Исаакяна (2002 г.) по своей эстетике могут быть даже отнесены к своеобразному авторскому варианту «postmodern design, с характерной коллажностью и дефрагментацией реальности.

Возврат к традиционной эстетике либо ее сохранение в сценографии классических жанров музыкального спектакля в практике белорусских театров очевиден. В одних случаях это обусловлено необходимостью сохранения стилистического единства спектакля, в других - особенностями природы жанра, но эти факторы являются «внутренними», тогда как есть и «внешний». Этот «внешний» фактор - зритель и его ожидания. Аудитория ожидает от музыкального спектакля, прежде всего зрелища, поэтому основной задачей художника становится «удивить» и «удержать внимание», чему как нельзя лучше способствует обращение к традиционной постановочной эстетике, предполагающей роскошь, монументальность и особый «театральный» размах.

Весь комплекс обозначенных причин, от природы жанра до необходимости привлечения и удержания зрительской аудитории, определил значительность роли постановочной традиции в сценографическом решении музыкального спектакля в практике белорусских театров. Определенные иконографические типы и эстетика оформления либо остаются практически неизменными, как в случаях сценографии классического балета и оперетты, либо трансформируются под воздействием ожиданий аудитории. Режиссура и сценография, обращавшиеся в 1990-е гг. к интеллекту зрителя, требовавшие осмысления, построенные на основе метафор и ассоциативных рядов, в начале 2010-х гг. стали все больше ориентироваться на удовлетворение ожиданий и потребностей зрителя, обращаясь к эмоциональному воздействию на него и прибегая для этого к традиционным по своей сути способам.

-
1. Бассехес, А. И. За сорок лет. М. : Совет. худож., 1976. С. 43.
 2. Белорусское телеграфное агентство: сайт. Минск, 2014. URL: <http://belta.by> (дата обращения: 25. 03. 2014).
 3. Гонзаго, П. Литературные труды: письма. СПб. : Балт. сезоны, 2011. – 182 с.
 4. Горович, Б. Оперный театр. Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. С. 76.
 5. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: романтизм. М. : АРТ СТД РФ, 1996. С. 109.
 6. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве / вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля. СПб. : Искусство, 1998. С. 596.
 7. Юдчиц, Г. В. Театральное пространство. Минск : Право и экономика, 2007. С. 190.