

камунікацыі і сучаснай культуры. Чалавек, які не саромеецца і не мае нічога ў сваіх дзеяннях, што было б неабходна схаваць ад іншых, аказваецца празрыстым і крохкім, як шкло. Адной з магчымых прычын гэтай трансфармацыі могуць быць адсутнасць механізму кантролю ўласных дадзеных ці электронныя сляды нашай дзейнасці, якія больш не належаць нам. Кожная хвіліна выкарыстання Інтэрнэту спрыяе стварэнню ідэнтычнасці «шклянога чалавека», яна не ўзнікае раптоўна, а з'яўляецца вынікам нашай культурнай практыкі.

## **СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ 1990-х гг. В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

***С. В. Кривошеева,***

*кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры  
народного декоративно-прикладного искусства*

*Белорусского государственного университета культуры и искусств*

1990-е гг. принесли с собой множество перемен, отразившихся на всех аспектах жизни страны. Трудности, проявившиеся вследствие смены общекультурных парадигм и системы ценностей, оказали заметное влияние на культуру в целом и на театральное искусство в частности. Отечественное искусство развивалось под влиянием двух основных факторов: с одной стороны, усиления интереса к национальной культуре и традициям, а с другой – под влиянием зарубежных тенденций. Постепенно на белорусской сцене прижились как нетрадиционные для белорусской сценографии типы оформления («сценический дизайн», «арт-дизайн», «обобщенное место действия»), так и более привычные, в отдельных элементах сохраняющие «реалистические» традиции отображения окружающей среды («реальная окружающая среда»). Язык сценографии становится образным и лаконичным, как язык поэзии [5, с. 77].

К сценографическому типу «реальная жизненная среда» относится декорационное решение спектакля «Хам» по роману Э. Ожешко (реж. Б. Эрин, худ. Б. Краснов, Национальный академический театр имени Якуба Коласа, 1989 г.). Все объекты, включенные в сценическое пространство (деревья, мо-

гильные кресты, придорожные часовенки) «позаимствованы» из реальной жизни, но скомпонованы таким образом, что создают ирреальное пространство в поэтической тональности. Среди них крупным планом выделяются традиционный колодец с «журавлем», игрушечная деревянная лошадка и плетеная корзина. Рисованный задник с живописным изображением озера замыкает сцену [2, с. 28]. Посредством сценографии с применением символического обобщения на сцене воссоздается атмосфера патриархальной белорусской деревни.

Декорационное решение спектакля «Звон – не малітва», поставленного на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы (по роману И. Чигринова «Плач перапёлкі», реж. Г. Давыдько, худ. Б. Герлован, 1992 г.), также построено согласно типу «реальной жизненной среды» и призвано воссоздать атмосферу дохристианских времен с ее мистическими образами и древними обрядами. Сценография, призванная отобразить сложную судьбу целого народа, подчеркнута монохромна (землисто-бежевый колорит), используется также фактура натуральных материалов (дерево, ткань, веревки). Пространство, состоящее из нескольких мест действия (замок, священный лес) затемнено, что не позволяет действию опуститься на уровень подробного этнографизма, а зрителю однозначно прочесть те или иные образы [4, с. 71].

Постановка произведений национальной классики, ставшая актуальной тенденцией в 1990-е гг., повлекла за собой попытки нового прочтения знакомых произведений, их современную трактовку как с точки зрения режиссуры, так и сценографии. Спектакль «Рагнеда і Уладзімір», поставленный по пьесе А. Дударева (реж. В. Мазынский, худ. Д. Мохов, Гродненский областной драматический театр, 1998 г.), относится к сценографическому типу «реальная окружающая среда», отличающемуся стилизацией в духе определенной эпохи. В данном случае для передачи мрачной, мистически-таинственной атмосферы X в. (978 г., Полоцкое и Новгородское княжество) воссоздано языческое капище с установленными в нем статуями божеств. Сценическое пространство погружено в темноту, и лишь высокими силуэтами стоят каменные изваяния, освещенные падающим сверху наискось бледным лучом. На капище, имеющем традиционную форму круга, происходит дей-

ствии спектакля, в процессе которого ключевые сцены выстраиваются согласно заданной композиции. Герои произведения также живут и действуют в этом «закольцованном» пространстве, символизирующем своей формой замкнутость нерушимых законов и утверждающем незыблемость вековых устоев. «Адвечна глядзяць у высокае неба азёры, плывуць па тых жа рэчышчах рэкі, прыходзяць і адыходзяць пакаленні, уздымаюцца і ўзнікаюць паселішчы, нараджаюцца і паміраюць людзі, квітнеюць, каб разбурыцца, дзяржавы. Мы – існасць жыцця, і тысячы год таму, і будзем праз тысячы. Час. Час. Час...» (из предисловия к спектаклю). Крещение Руси князем Владимиром переворачивает вековые устои, основанные на языческих верованиях. Символически это отражено в сценографии: каменные изваяния божеств, повернутые обратной стороной в отдельных сценах (как правило, с участием Владимира), напоминают часовенки с горящей лампадой.

Интересной вариацией сценографического типа «реальной жизненной среды» является оформление спектакля «Дядя Ваня» по А. Чехову (реж. Ю. Лизенгевич, худ. А. Пронин, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, 1996 г.). Пространство усадьбы сочетает в себе одновременно и интерьер, и экстерьер (стол с самоваром, чайный сервиз, зеркало и рядом с ними качели, стволы деревьев, двери веранды, мост) [1, с. 25]. Вполне реалистичная, с одной стороны, обстановка с приметами своего времени приобретает иной смысловой оттенок благодаря колориту. Черно-белая гамма лишает тепла и уюта воссозданное на сцене жилище и характеризует настроение произведения и внутренний дискомфорт героев пьесы. Эффект усиливается посредством музыки А. Шнитке: «Альтовый концерт», «Concerto grosso» звучат диссонансом к нарочито величественному прологу.

Сценографический тип «реальная жизненная среда» в совокупности с необычным образным строем произведения способен создать эмоционально яркое произведение. Примером может служить спектакль «Вежа» по А. Дудареву и В. Некляеву, поставленный на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы в 1990 г. Это произведение является олицетворением своего времени, так как вбирает в себя все характеристики непростого периода начала 1990-х гг.: растерянность в связи с утратой привычных ценностных ориентиров, лихора-

дочное восприятие потока внезапно обрушившейся информации, отсутствие определенного плана дальнейших действий. Все это в полной мере отразилось на сценографии спектакля, которую хоть и нельзя отнести к примерам высокого мастерства, но как к символам своей эпохи – определенно можно. Сюжет этой пьесы-фарса базируется на истории о том, как на участке Ютки – жителя деревни Каруны – поселился некий Дух. Руководствуясь его советами, Ютка начинает строить башню (вежу) до неба. Диковинная затея привлекает всеобщее внимание, в результате чего в полуразрушенных Карунах спонсоры проводят полную модернизацию [3, с. 8]. Сценографическое решение в постановке реж. Б. Эрина и худ. А. Кулаковского носит вполне эксцентричный характер. Пространство создается при помощи реалистичных и узнаваемых элементов (колодец, угол дома Ютки, стол) и бутафорских, нарочито подчеркивающих фарсовый характер спектакля (худая корова, розовый поросенок, разноцветный петух). Несмотря на негативные (но вполне справедливые) отзывы критиков, отмечающих «низкий эстетический уровень» данного произведения, сценографию спектакля «Вежа» можно рассматривать в качестве характерного и яркого образа времени 1990-х гг.

Среди используемых белорусскими художниками сценографических типов «конкретных мест действия» в 1990-е гг. начинает встречаться и такой тип оформления, как «арт-дизайн», применяемый, как правило, для передачи атмосферы и колорита сатирических или комедийных произведений. Так, сценография спектакля «Необычайные приключения солдата Чонкина» (по В. Войновичу, реж. Ю. Чернышов, худ. Ю. Щепланов, Гродненский областной драматический театр, 1990 г.) предстает пародией на реалистичную лубочную картинку с ее весьма доходчивыми и простыми образами. Быт довоенной деревни передан при помощи кукол и предметов антуража, выполненных в лубочной стилистике (домашние животные выполнены из папье-маше и поставлены на колесики для усиления эффекта комичности, и даже самолет – игрушечный).

В спектакле «Тутэйшыя» по пьесе Янки Купалы Национального академического театра имени Янки Купалы сценографический тип «арт-дизайн» выражается в применении стилизации батлейки (реж. Н. Пинигин, худ. Б. Герлован, 1990 г.). Декорация состоит из трех частей и повторяет сценографическую

конструкцию народного кукольного театра, причем левая часть выполнена в форме польской разновидности батлейки – шопки, правая – русского вертепа, центральная – в виде белорусской батлейки, что символизировало историческую судьбу Беларуси, проходящую на перекрестке народов и культур.

Декорационное оформление спектакля «Король, дама, валет...» по В. Набокову (реж. Г. Мушперт, худ. Ф. Розов, Гродненский областной драматический театр, 1998 г.) наглядно презентует тип сценографии, определяемый как «обобщенное место действия». Автором создано пространство, состоящее из стен с дверными проемами, сходящимися в перспективном сокращении. Отсутствие примет времени, монохромная цветовая гамма, четкие графические очертания предметов и плоскостей, обилие потолочных светильников в металлических абажурах, расположенных в строгой симметрии, позволяют интерпретировать созданную на сцене среду в качестве обобщенной картины мира конца XX в. с присущими ей техногенностью, функционализмом, практичностью, лаконичностью, а также подчеркнуть незащитность «маленького» человека, вынужденного плутать в лабиринтах собственных ошибок.

Таким образом, результатом художественных поисков 1990-х гг. стало появление спектаклей с уникальной сценографией, являющейся истинным отражением своего времени, что позволяет считать последнее десятилетие XX в. важнейшим периодом в развитии сценографии драматических театров Беларуси, временем поиска новых средств выразительности и новых стилевых решений.

---

1. *Гаробчанка, Т.* Калі адшумелі апладысменты: нататкі з нагоды юбілею коласаўцаў / Т. Гаробчанка // Тэатр. творчасць. – 1997. – № 2. – С. 20–26.

2. *Гаробчанка, Т.* Уратаванне душы / Т. Гаробчанка // Тэатр. Мінск. – 1990. – № 3. – С. 28–31.

3. *Землякова, Н.* А глядач – смяецца... / Н. Землякова // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 6. – С. 6–10.

4. *Ракіцкі, В.* Зь веры паўстае народ / В. Ракіцкі // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 68–71.

5. *Скорнякова, М. Г.* Сценическое пространство в театре постклассической эпохи / М. Г. Скорнякова // Театр XX века: закономерности развития / Гос. ин-т искусствознания; [отв. ред. А. В. Бартошевич]. – М., 2003. – С. 76–103.