

Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

С. В. Кривошеева

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ
В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.**

Минск
БГУКИ
2019

УДК 799.02:792.2(476)"193/20"
ББК 85.334.3(4Бел)6+85.334.0,77
К821

Р е ц е н з е н т ы:

В. П. Прокопцова, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Т. В. Котович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Рекомендовано к изданию ученым советом учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 6 от 30.01.2019 г.)

Кривошеева, С. В.

К821 Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / С. В. Кривошеева ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2019. – 167 с.
ISBN 978-985-522-210-2.

В монографии впервые обоснована и адаптирована применительно к белорусскому искусству типология сценографических решений с учетом основных форм его бытования. Обобщен и введен в научный оборот большой фактологический материал, явившийся результатом искусствоведческого анализа многочисленных спектаклей на сцене театров и из фондов видео- и фотодокументов драматических театров Беларуси. Определены основные тенденции развития сценографического искусства Беларуси на рубеже XX–XXI вв.

Результаты исследования могут быть применены в учебной практике художественных и театральных учебных заведений, системы повышения квалификации и переподготовки кадров в сфере культуры. Научные выводы монографии могут стать основой для проведения дальнейших исследований в области театрального искусства Беларуси.

УДК 799.02:792.2(476)"193/20"
ББК 85.334.3(4Бел)6+85.334.0,77

ISBN 978-985-522-210-2

© Кривошеева С. В., 2019
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2019



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters.

ПАМЯТИ ЛЮДМИЛЫ ДМИТРИЕВНЫ ДИВИНОЙ

– ДОРОГОЙ БАБУШКЕ
ЗА ВЕРУ, НАДЕЖДУ
И ПРИМЕР ЛЮБВИ К ПРОФЕССИИ
С БЛАГОДАРНОСТЬЮ

ПОСВЯЩАЕТСЯ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

ВВЕДЕНИЕ

Сценография в драматическом театре является одной из важнейших составляющих, обеспечивающих достижение целостности художественного образа, созданного на сцене. Представляя многогранный феномен, сценографическое искусство открывает широкие перспективы для исследователей-искусствоведов и театроведов. Однако несмотря на то, что театральное искусство и такие его структурные компоненты, как драматургия, режиссура, актерское мастерство уже давно стали сферой научных изысканий, искусство сценографии еще не получило полного и адекватного теоретического отражения.

Актуальность изучения отечественной сценографии особенно возросла в настоящее время в связи с приобретением Беларусью статуса суверенного государства, повлекшим за собой значительные изменения во всех сферах жизни нашей страны. Театральное искусство, оказавшись в переломный период 1990-х гг. в сложной ситуации, получило необходимую поддержку в виде разработанной Министерством культуры и Белорусским союзом театральных деятелей «Программы развития театральной культуры Беларуси». Наряду с этим проводимая государством политика «госзаказов» инициировала интерес к произведениям национальной драматургии в частности и национальной культуры в целом. Таким образом, исследование национальных культурных традиций и самых различных аспектов современного искусства (в том числе сценографии) становится одним из приоритетных направлений в современном искусствоведении. Соответственно, при изучении сценографического искусства на данном этапе его развития наиболее актуальными становятся вопросы качественного изменения сценографии белорусских театров, появления характерных особенностей, отличающих ее от искусства оформления спектаклей предыдущих десятилетий, и влияния соответствующих изменений на выразительную образность спектаклей. Кроме того, характер многих изменений определяют происходящие в мире процессы глобализации, которые обусловили привнесение в белорусскую театральную практику общемировых тенденций в оформлении сценического пространства. Ответы на поставленные вопросы можно получить в результате тщатель-

ного анализа сценографии Беларуси конца XX – начала XXI в., однако исследований, касающихся данной проблемы и данного периода, недостаточно.

Характерно, что в большинстве случаев сведения о развитии сценографического искусства 1990-х гг. можно почерпнуть из материалов публикаций периодической печати соответствующих изданий, например, журналов «Мастацтва», «Мастацтва Беларусі», «Тэатральная Беларусь», «Тэатральны Мінск», «Тэатральная творчасць». В статьях названных периодических изданий освещаются некоторые аспекты театральной жизни 1990–1999 гг., в частности, своеобразии репертуара театров, публикуются рецензии на премьеры спектаклей, анализируются особенности драматургической основы произведений. Но сценографическое искусство упоминается, как правило, в рамках общих вопросов театральной драматургии или режиссуры. Масштабные исследовательские работы, посвященные непосредственно искусству сценографии в современном драматическом театре, отсутствуют. На сегодняшний день нет ни одного специального исследования сценографии драматического театра Беларуси. Тем не менее, развитие современного театрального искусства инициирует научное осмысление сценографии как художественной целостности.

Интерес к сценографии именно драматического театра обусловлен его синтетической природой, определяющей включение в качестве полноправных элементов вокальное, вербальное, танцевальное, пантомимическое искусства, что допускает огромное разнообразие средств выразительности и дает большой простор в выборе сценографических типов и приемов оформления спектаклей.

Выбор нами определенных театров Беларуси в качестве объектов анализа также не случаен и отражает наше представление о театрах, обладающих собственным сложившимся стилем, разнообразным репертуаром и творческими традициями в постановке и оформлении спектаклей, какими, на наш взгляд, являются Национальный академический театр имени Я. Купалы, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, Республиканский театр белорусской драматургии, а также Брестский академический театр драмы, Гомельский областной драматический театр, Гродненский областной

драматический театр, Могилевский драматический театр, Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа.

Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что для белорусского искусствоведения сценография современных драматических театров Беларуси представляет малоизученное явление. В большинстве своем вопросы изучения сценографии становятся предметом статей периодических изданий, жанровая специфика которых не предполагает глубокого исследовательского анализа; изданные же монографии, отражающие различные проблемы развития театрального искусства, рассматривают лишь отдельные аспекты сценографического искусства.

В рамках настоящей монографии сценография позиционируется прежде всего как целостная система создания сценического пространства театральных произведений, основанная на различных типах оформления, обусловленных функциями сценографии в каждом конкретном спектакле.

Хронологические рамки работы охватывают период с 1990 г. по 2013 г. Полнота исследования требует обращения к истокам изучаемого явления, в которых формировались основные структурные принципы, понятия и терминология сценографического искусства, что обусловило ретроспективную отсылку к классическому зарубежному и белорусскому сценографическому искусству.

Таким образом, актуальность темы исследования определяется не только научным интересом к искусствоведческой оценке развития современного сценографического искусства, но и необходимостью теоретического осмысления тенденций в оформлении спектаклей драматических театров Беларуси.

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНОГРАФИИ

Сценография в контексте аналитического обзора литературы. Методология исследования

Тематика, связанная с искусством сценографии, его появлением и становлением, была актуальна для исследователей в разное время. Характерной чертой научных изысканий в этой области являлось изучение сценографии не как отдельного искусства, а как составной структурной части теоретического театроведения. Такой подход сохранялся вплоть до последних десятилетий XX в. Структурными компонентами театрального процесса выступают драматургия, сценическое искусство, зритель, театральная критика и театроведение, каждый из которых является предметом изучения соответствующих разделов науки о театре, которые, в свою очередь, имеют отдельные структурные подразделы. Это теория драмы, общая история и теория театра, режиссерское и актерское искусство, сценография, музыкальное оформление спектаклей, социология зрительской аудитории и восприятие зрителя, театральная критика, образование и педагогика, техника сцены, экономика и организация театрального дела и т. д. Наименее изученной составной частью теоретического искусствоведения является именно сценография, в частности сценография драматического театра, что обуславливает потребность в создании научной теории, которая комплексно охватывала бы все закономерности и структурные особенности пространственного решения сценического произведения.

Анализ научной литературы по проблеме, рассматриваемой в настоящей монографии, отражает степень изученности сценографического искусства и включает исследования, касающиеся истории и теории вопроса, а также научные работы отечественных искусствоведов, в которых содержится фактологический и исторический материал о развитии и становлении белорусской сценографии. Обязательным представляется изучение источников, содержащих сведения об искусстве оформления спектакля предшествующих периодов. Наибольший инте-

рес для нас представляют источники, раскрывающие те или иные аспекты теории и истории зарубежного, русского и белорусского сценографического искусства.

Первые исследования, связанные с изучением сценографии, касались отдельных разделов театрального искусства, наиболее приближенных к сценографии. Рассмотрение этих работ в рамках нашей монографии обусловлено наличием в них необходимых теоретических сведений об устройстве театральных зданий и театральной сцены. Так, в трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре» (вторая половина I в. н. э.) подробно рассмотрен целый комплекс инженерно-технических вопросов и принципов художественного восприятия [40]. Большую искусствоведческую ценность в обосновании исторически сложившихся видов декораций, напрямую связанных с архитектурными особенностями сцены, представляет собой «Трактат об архитектуре» итальянского архитектора С. Серлио (1537–1575) [214]. В нем автор впервые предложил к внедрению в театральную практику тип архитектурно-перспективной декорации с единым неизменным местом действия, зависящим от жанра произведения. Важность изучения источников, посвященных истории развития театра, объясняется структурными особенностями сценографии, определяющими его неразрывную связь с театральным искусством вообще. Именно поэтому в рамках данного исследования большое значение имеет рассмотрение работ, посвященных изучению исторически сложившихся художественных направлений в развитии зарубежного театрального искусства. Подробно этот вопрос освещается в монографии Дж. Гасснера «Форма и идея в современном театре» (1959), в которой рассматриваются стилистические направления западноевропейского и американского театра XX в. [50]. Кроме этого, важным представляется изучение творческой деятельности и наследия выдающихся театральных режиссеров, что нашло отображение в трудах таких зарубежных исследователей, как D. Bablet [206; 207], A. Hunt [211], M. Kustow [212], O. Ortolani [213].

В российском искусствознании наука о театре в качестве самостоятельной отрасли искусствознания начала складываться лишь в 1920-е гг. XX в. Неоспоримое влияние на дальнейшее развитие советского искусствоведения оказала сложившаяся

в данный период ленинградская школа театроведения, становление которой было связано с именами В. Всеволодского-Гернгросса, А. Гвоздева, С. Мокульского, М. Пиотровского. Работы А. Гвоздева «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий» (1939) [51] и С. Мокульского «История западноевропейского театра» (1936–1939, 1956–1957) [111] являются первыми в своем роде столь масштабными и фундаментальными исследованиями западноевропейского театра.

Полезные сведения об особенностях устройства театрального здания и сцены, а также о технической стороне оформления спектакля (особенностях освещения, конструировании декораций) можно почерпнуть из работ российских архитекторов, исследователей, теоретиков XX в. В. Базанова [9; 10], Г. Бархина [11], В. Виноградова [39], Н. Извекова [67; 68], Я. Корнфельда [89], Г. Лукомского [99], А. Петрова [135], Н. Уманского [188], И. Экскузовича [197].

Исследованию исторически сложившихся художественных направлений в развитии театрального искусства посвящены труды театральных критиков, историков и теоретиков театра А. Анастасьева [7], Г. Бояджиева [26; 27], П. Новицкого [122].

В контексте изучения театральной культуры периода конца XIX – начала XX в. обращают на себя внимание труды по исследованию творчества театральных художников и режиссеров. Среди достаточно большого количества работ наиболее значимыми для нас являются монографии А. Кугеля [95], М. Эткинда [199–201].

Отдельную группу исследований, касающихся искусства оформления спектакля, составляют труды практиков и теоретиков театра, то есть непосредственно самих художников и режиссеров. Наиболее ощутимый вклад в развитие театрального искусства привнесли монографии П. Брука [34], Г. Крэга [94], Вс. Мейерхольда [107], В. Немировича-Данченко [117], А. Попова [138], К. Станиславского [175], А. Таирова [179].

Значимыми исследованиями в области сценографического искусства последних десятилетий XX в. являются монография М. Давыдовой «Художник в театре XX века» (1999) [62], посвященная исследованию основных этапов развития сценографии и рассмотрению творчества ведущих художников, и моно-

графия А. Михайловой «Сценография: теория и опыт: очерки» о сценографии 1990-х гг. (1990) [109].

Фундаментальным трудом в области искусства сценографии конца XX в. является серия работ искусствоведа В. Березкина «Искусство сценографии мирового театра», первые два тома которой посвящены истории развития сценографии от истоков до второй половины XX в., рассмотрению истории театральной декорации от зарождения до периода, когда основные принципы современного театра сформировались практически полностью, во всем своем идейном и эстетическом многообразии [17; 18]. Все более или менее значительные этапы, явления, имена мирового театра нашли отражение в этой многотомной работе, предложившей не только их описание, но и четкую систематизацию и истолкование. Другие издания серии раскрывают характерные черты творчества театральных художников, суть отдельных художественных явлений, оказавших влияние на развитие сценографии [15; 19; 20].

Профессиональный подход к изучению театрального искусства Беларуси прослеживается в трудах исследователей начиная с 1920-х гг., однако в данный период подобные работы были немногочисленны, базировались на рассмотрении исключительно «декораторской» стороны в оформлении спектакля и носили фрагментарный характер. Одним из первых трудов в этой области стало издание А. Лежневича «Сялянскі тэатр» (1928) [100] в котором давались советы по применению театральной техники, приводились методы постановки пьес. Эта книга стала первым в Беларуси учебником для драматических кружков. Систематическое изучение истории, теории и современного состояния театрального искусства началось в 1957 г. одновременно с организацией в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси сектора театра и кино (в 1986 г. был переименован в отдел театра, а с 1995 г. – в отдел театрального искусства), приоритетным направлением которого стало изучение истории белорусского театра, драматургии и творчества деятелей сцены.

Большая заслуга в разработке вопросов истории белорусского театра принадлежит театроведу В. Нефёду, исследовавшему вопросы теории и практики белорусского театра, а также проблемы драматургии и творчества мастеров сцены. Фундамен-

тальным трудом по истории развития белорусского театра стало его исследование «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» (1959) [125]. Изучение театральной истории и практики было углублено в последующих работах В. Нефёда: «Тэатр у вогненныя гады: беларускае сцэнічнае мастацтва ў час Вялікай Айчыннай вайны» (1959) [128], «Сучасны беларускі тэатр (1946–1959)» (1961) [127], «Становление белорусского советского театра, 1917–1941» (1965) [119] и др. Таким образом, характерной чертой трудов В. Нефёда является рассмотрение оформления спектаклей через призму исторически обусловленных процессов, что позволяет получить не только представление о частных вопросах театрального и сценографического искусства, но и ценные сведения об указанном периоде в целом.

Важнейшее значение в изучении искусства оформления спектаклей белорусских театров имеют работы белорусского искусствоведа П. Карнача, посвятившего свои исследовательские труды белорусскому театрально-декорационному и станковому искусству. Особое место среди его работ, освещающих деятельность белорусских художников-декораторов советского периода, занимают иллюстрированные альбомы «Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра» (1973) [78], «Мастацтва беларускіх дэкаратораў» (1989) [105], «Павел Васільевіч Масленікаў» (1973) [84], «Евгений Чемодуров» (1984) [79]. В предисловии к альбому «Мастацтва беларускіх дэкаратораў» [105] П. Карнач дает достаточно полный обзор этапов развития белорусского декорационного искусства – от самых истоков до конца 1980-х гг., подробно описывая стилистические особенности и творческий почерк выдающихся белорусских художников-декораторов Б. Волкова, М. Волохова, Б. Герлована, А. Григорьянца, К. Елисеева, А. Кляузера, О. Марикса, Е. Николаева, С. Николаева, Б. Малкина, П. Масленикова, И. Пешкура, А. Соловьева, Ю. Тура, И. Ушакова, Е. Чемодурова и др. Статья отличается информативной насыщенностью, обусловленной рассмотрением не только творческого почерка и основных произведений каждого из художников, но и широким обзором явлений в белорусском театральном искусстве указанного периода с обозначением ведущих тенденций оформительского искусства как на сцене белорусских театров, так и в киноискусстве и на телевидении. Подробные сведения об особен-

ностях развития сценографического искусства периода от становления до 1980-х гг. можно получить из статей П. Карнача, опубликованных в разделах 6-томной «Гісторыі беларускага мастацтва» (1987–1994) [77; 80–83; 85].

Приоритетным направлением научных трудов театроведа А. Соболевского является рассмотрение сценического воплощения белорусской драматургии. Например, в работах «Ад п'есы – да спектакля» (1965) [152], «Беларуская савецкая драма» (1969–1972) [153; 154] позиционируется распространенный в 1960–1970-е гг. теоретический подход к исследованию сценографии как драматургической основы театрального произведения.

Художественные принципы белорусской драматургии и режиссуры, в особенности в «переломные» для страны и искусства периоды, рассматривает театровед Р. Смольский. Он одним из первых в белорусском советском искусствоведении исследовал развитие искусства оформления спектакля в годы Великой Отечественной войны, демонстрируя в своих трудах подход к рассмотрению сценографического искусства как неотделимой части историко-культурного процесса («На сцене – бессмертие подвига: белорусский театр о Великой Отечественной войне. Эволюция художественных принципов в осмыслении героических характеров» (1982) [168], «Пазначана часам» (1984) [166], «Грядущим в наследство: тема Великой Отечественной войны в белорусском театре 80-х годов» (1986) [167], «Сотворение судьбы: историческая и героико-революционная тема в театрах Белоруссии 70–80-х годов» (1987) [169], «Тэатр у прасторы часу» (1998) [171].

В изучении истории профессионального театра, художественно-материальной культуры Беларуси и непосредственно сценографии белорусских театров большая заслуга принадлежит театроведу Г. Барышеву. Одной из основных тем его исследований являлась театральная культура XVIII в., о чем свидетельствует изданный в 1992 г. масштабный труд «Театральная культура Белоруссии XVIII в.» [14]. Этой фундаментальной работой Г. Барышев дополнил и обогатил сведения о театральном и сценографическом искусстве Беларуси, разработал концепцию полиэтнической и полилингвистической многослойной театральной культуры XVIII в. Следует отме-

тить, что источниками для написания нашей монографии послужили также труды, непосредственно посвященные творчеству белорусских художников-декораторов, одним из которых является иллюстрированный альбом Г. Барышева «Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва савецкай Беларусі» (1967) [185].

Кроме обобщающих исследований белорусского театрального искусства, при изучении сценографии необходимо рассмотреть и таких аспекты театрального искусства, как становление и развитие основных белорусских театров (монографии В. Нефёда «Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы» (1970) [126] и «Беларускі тэатр імя Якуба Коласа» (1976) [124]).

В современном белорусском театроведении сценографическое искусство упоминается, как правило, в рамках общих вопросов театральной драматургии или режиссуры. Таковы работы театроведа Т. Горобченко «Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне» (1976) [48], «На мяжы стагоддзяў. Сучасны беларускі драматычны тэатр» (2002) [49], в которых рассматриваются особенности сценографии белорусских театров в контексте основных мотивов современной драматургии; А. Соболевского «Сучаснасць і гісторыя», (1985) [155], где автор рассуждает о коллективах, спектаклях и мастерах Национального академического театра имени Я. Купалы и Национального академического драматического театра имени Я. Коласа; Р. Бузука «Тэатральныя далягляды», (1990) [36], где поднимается тема идейно-художественных проблем и влияния сценического искусства на эстетические вкусы зрителя. Необходимо также отметить тот факт, что особенности сценографического искусства 1990-х гг. в большей степени освещены не в монографиях, а в статьях периодических изданий данного периода. В качестве примера можно привести публикации Г. Алисейчик [4–6], Б. Бурьяна [37], Л. Брандатовской [28; 29], Т. Горобченко [46; 47], В. Грибайлы [60], Н. Земляковой [66], В. Козел [87], С. Лавшука [97], В. Никифоровича [120], В. Ракицкого [148], И. Рахмановой [149] А. Савицкой [157–160] в журналах «Мастацтва», «Мастацтва Беларусі», «Тэатральная Беларусь», «Тэатральны Мінск», «Тэатральная творчасць».

В первое десятилетие XXI в. были изданы комплексные масштабные научные труды: монография В. Ярмолинской «Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст.» (2010) [205] – фунда-

ментальное исследование, посвященное рассмотрению сценографии белорусских театров различной видовой и жанровой направленности (музыкального, кукольного, экспериментального и т. д.; рассмотрение сценографии драматического театра как частной проблемы не являлось целью данного исследования); монография Т. Котович «Сценография. Витебск», в которой рассматривается эволюция сценографии в рамках сценических партитур в витебском театре (2011) [91]; монография Н. Ювченко «Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века», посвященная рассмотрению музыки как драматургического фактора создания сценических композиций (2007) [202]. Изучению репертуара белорусских театров XX – начала XXI в. посвящен труд Р. Смольского «Беларускі тэатр у пачатку XXI стагоддзя» (совместно с Т. Горобченко, В. Грибайло, 2004 г.) [170]. Вместе с тем на сегодняшний день не существует ни одного масштабного исследования сценографии драматического театра Беларуси. Среди работ, посвященных жизни и творчеству выдающихся белорусских театральных художников, наиболее интересными являются, на наш взгляд, монография «Павел Маслеников. Портрет художника в зеркале времени» В. Прокопцовой (2012) [142] и иллюстрированный альбом «Барыс Герлаван. Сцэнаграфія» (составитель Л. Громыко, 2008 г.) [14]. Вопросам современной сценографии музыкального спектакля, а также современным методам анализа искусства посвящены отдельные статьи искусствоведа В. Прокопцовой [141; 143].

Из-за сложности в изучении искусства сценографии, обусловленной его синтетической природой, не существует единого общепринятого подхода к его исследованию. По этой причине научные труды зачастую носят эссеистический характер, не имея под собой теоретической базы. Таким образом, в настоящее время теория сценографии спектакля существует как сумма разработанных частных положений, отдельных проблем, а также как интуитивное «художническое» предугадывание тех или иных законов существования сценографии. Тем не менее, считаем возможным выделить некоторые теоретические подходы к изучению сценографии спектакля.

Считается, что искусство является зеркалом своего времени и тенденций, происходящих в обществе. *Подход к сценографии*

спектакля как к составной части общего историко-культурного процесса был предложен немецким драматургом Б. Брехтом в «Истории эпического театра» [32]. Выделяя два вида драматургии: аристотелевскую, основанную на принципе вживания в роль, и неаристотелевскую, основанную на принципах, отличных от вживания в роль, Б. Брехт предлагает соответствующее декорационное оформление каждого из них. Аристотелевская драматургия должна рассматривать сценографию как мир внутренний, а неаристотелевская – как внешний, без необходимости проникновения в глубинные тайны мироздания и создания дополнительных иллюзий. Б. Брехт даёт общие рекомендации относительно характера изображений: в аристотелевской драматургии это более статичный и сложный, погруженный в себя мир, в неаристотелевской – подвижный и постоянно меняющийся, основанный на взаимодействии человека и природы. Кроме того, автор при оформлении спектакля предлагает учитывать даже классовый состав публики и смело перестраивать сцену для каждого спектакля, заменяя, при необходимости, задник экраном, а боковые кулисы орхестрой, подчиняя сценографию веяниям постоянно меняющегося мира. Для режиссера и драматурга Б. Брехта и для художников, разделявших его взгляды, было важно, чтобы декорации не создавали иллюзию подлинного места действия, а являлись отражением сложных общественных процессов, происходящих в мире. При таком подходе сценография спектакля становится чем-то гораздо большим, нежели просто оформление спектакля, приобретает иные масштабы, выходит за рамки театрального пространства – в окружающую реальность. В значительно упрощенной форме указанный подход использовался советскими театроведами, где искусство, в частности театр и оформление спектаклей, рассматривалось с позиции отражения общественно-культурных процессов (например, монографии В. Нефёда «Тэатр у вогненныя гады» (1959) [125], «Сучасны беларускі тэатр» (1961) [128], «Становление белорусского советского театра» (1965) [119]).

Часто в ряде исследовательских работ наблюдается *подход к сценографии как определенному этапу в развитии художественного оформления спектакля*. В наиболее развернутом виде эта мысль выражена известным российским историком теат-

ра В. Берёзкиным, автором многочисленных работ по сценографии мирового театра. Он разработал хронологическую типологию сценографии, основанную на функциях, присущих ей в различное время. Так, автор выделяет четыре основных вида (и, соответственно, этапа развития) сценографии, наделяя их соответствующими функциями [17]:

– *предсценография* (период до Античности). Основная функция – персонажная – предполагает включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого материально-вещественного, пластического, изобразительного или какого-либо иного персонажа – равноправного партнера исполнителей, а зачастую и главного действующего лица;

– *игровая сценография* (период Античности и Средневековья и Основная функция – игровая, выражается в непосредственном участии сценографии и ее отдельных элементов (костюма, грима, масок, вещественных аксессуаров) в преобразении облика актера и в его игре);

– *декорационное искусство* (Ренессанс и Новое время). Основная функция – изображение места действия, что впоследствии повлияло на зарождение системы декорационного оформления спектаклей);

– *действенная сценография* (Новейшее время). Основная функция – обозначение места действия, то есть организация среды, в которой происходят события спектакля.

Такое деление эволюции сценографии на этапы дает, на наш взгляд, хорошую теоретическую базу для дальнейших исследований. Кроме того, В. Берёзкин проводит четкую смысловую границу между понятиями «сценография» и «декорационное искусство», с чем мы не можем не согласиться. В. Берёзкин поясняет, что в своих исследованиях придерживается понимания термина «сценография», опираясь на положение Ф. Энгельса о том, что современное значение любого термина определяется не его первоначальным смыслом, а реальным содержанием явления, для обозначения которого данный термин используется. Термин «сценография» используется во всех работах автора для обозначения искусства оформления спектаклей в его полном объеме и для всех трех систем этого искусства (игровой, декорационной, действенной) [16, с. 223].

Переход от «внешних» теоретических обоснований сценографии к рассмотрению искусства изнутри и раскрытию законов его существования непосредственно в границах театра, а не всего общества, намечается в работах российского театроведа и теоретика искусства В. Шеповалова. Он одним из первых подошел к рассмотрению *сценографии как пространственного решения спектакля*, определяющего визуальную значимость создаваемых на сцене образов. Автор выделяет основные составляющие сценографии спектакля: *организацию сценического пространства* (значение имеют архитектура зрительного зала, ее объём и размеры, а также взаимоотношение зрительской и актерской масс в пространстве), *световое и цветное решение* (к этой области автор относит декорационное оформление спектакля, его колористическую гамму и освещение), *пластику сценических форм* (мимику, жесты актеров, построение режиссером мизансцен) [195, с. 5]. В. Шеповаловым разработана и преподнесена достаточно сложная система теоретического обоснования сценографии, позволяющая осознать на научном уровне сценическую графику как необходимый элемент художественной целостности театрального произведения. Подобный подход намечается в работе белорусского театроведа Т. Котович, которая определяет пространственно-временные характеристики (хронотоп) в качестве основы организации театрального произведения [92].

Для работ белорусских искусствоведов и театроведов периода до начала 1990-х гг. часто был характерен *подход к сценографии как визуальному воплощению драматургической основы спектакля*. Монографии Т. Горобченко [48; 49], В. Нефёда [125; 126], А. Соболевского [152; 156] и других исследователей зачастую основывались на принципе описания драматургической основы произведения и характеристики сценографии (а также декорационного оформления) с позиций соответствия визуального решения, предложенного художником, авторской концепции пьесы. На современном этапе развития науки белорусские исследователи пытаются уйти от подобной театроведческой системы анализа спектакля, стремясь находить новые подходы к теоретическому обоснованию сценографического искусства.

Таким образом, анализ различных теоретических подходов к изучению искусства сценографии дает нам понимание методологических основ ее изучения, служит основанием к осознанию ее многоуровневой и многоэлементной структуры, позволяет сделать выводы об относительной разработанности терминологического аппарата и выработать методику исследования. Сценографическое искусство как явление многомерное и многоуровневое может быть рассмотрено в зависимости от научных интересов исследователей либо как целостная система, либо на уровне отдельных ее составляющих. Данная работа предполагает первый аспект исследования – выявление целостной системы сценографического искусства, потому для нас наибольший интерес представляют те научные труды, в которых сценография исследуется как целостное образование. Именно поэтому нашим научным интересам наиболее близок подход к сценографии как определенному этапу в развитии художественного оформления спектакля, предполагающему классификацию по трем основным функциям: обозначения места действия, игровой и создания предметных образов-персонажей.

Соответственно функциям определяются и три основных типа сценографии:

- *сценография как организация места действия;*
- *сценография как непосредственный участник игры актеров;*
- *сценография как самостоятельный полноценный персонаж.*

В рассматриваемый нами временной отрезок рубежа XX–XXI вв. сценографическое искусство, в большинстве случаев выполняя функцию обозначения места действия, представлено разновидностями «конкретное место действия» и «обобщенное место действия». В свою очередь «конкретное место действия» включает такие типы оформления пространства, как «*сценический дизайн*», «*артдизайн*», «*реальная жизненная среда*» и «*перенос места действия*». В основе данной классификации лежит типология, разработанная российским искусствоведом В. Берёзкиным [17], адаптированная нами к реалиям белорусского театра.

Методология исследования. Основопологающим в монографии является комплекс принципов, приемов и способов изучения художественных процессов и общих закономерностей развития искусства. Методологическую основу исследования

составили специальные методы (наблюдение, систематизация, классификация, обобщение), позволившие раскрыть существенные свойства и связи системных и синтезирующих явлений в современном искусстве, а также структурный метод, метод системного анализа и компаративный методы.

Структурный метод позволил выявить упорядоченность и взаимосвязь анализируемого материала, рассмотреть объект исследования как цельное явление, ориентировал на раскрытие целостности сценографического искусства Беларуси рубежа XX–XXI вв. и определение механизмов, обеспечивающих его функционирование, а также обеспечил сведение полученных результатов в единую картину и дал основания для определения общей направленности его ретроспективного и актуального развития.

Метод системного анализа дал возможность понимания целостности и организованности объекта, а компаративный метод – выявить общность семантики художественных произведений.

Необходимость использования компаративного анализа была обусловлена сложной синтетической природой сценографии, сочетающей в себе признаки других видов искусств. Осуществить компаративный анализ помогли комплексный, диалектический и источниковедческий методы. Комплексный метод проявился во взаимодействии театроведческих, литературоведческих, киноведческих, искусствоведческих, музыковедческих, общеэстетических подходов. Диалектический метод позволил выявить взаимообусловленность формирования разных видов искусства в их постоянной эволюции, развитии и обновлении. Источниковедческий метод способствовал поиску редких и малоизвестных фактов, явлений, теорий, источников.

Методология компаративного анализа стимулировала исследование искусства как единого, синкретического явления, имеющего общие социокультурные основания и родственную систему выразительных средств. Особое внимание компаративному анализу было уделено при исследовании современных спектаклей, что позволило выявить специфику развития белорусской сценографии и провести аналогии с параллелями в зарубежном искусстве.

Таким образом, отечественные исследователи в той или иной степени затрагивали изучение сценографического искусства. Тем не менее, в белорусском искусствоведении на сегодняшний день нет работы, посвященной целостному исследованию современной сценографии, что подтверждает актуальность настоящей монографии. Анализ литературы показал, что исследование данного вопроса носит историографический характер или базируется на описании драматургической основы произведения и выявлении соответствия ему оформления спектакля. Автор применяет новаторский подход к изучению данного вопроса, рассматривая особенности постановки произведений в контексте типологии сценографических решений, адаптируя ее к реалиям белорусского театра.

Терминологический аппарат исследования и исторические предпосылки формирования искусства сценографии

Термин «сценография» имеет древнегреческое происхождение, складывается из слов «скена» (равнозначно итальянскому «сцена») и «grapho» («пишу») и обозначает искусство оформления спектакля. Первоначально, в эпоху бытования живописных декораций, применительно к данному искусству использовался термин «декорационное искусство», а в начале XX в. он был заменен термином «сценография», объединяющим в себе все три системы этого искусства: игровую, декорационную, действенную [18, с. 223]. В советском искусствоведении такой подход бытовал и во второй половине XX в. Так, «Театральная энциклопедия» (1963) определяет термин следующим образом: «Декорационное искусство (театрально-декорационное искусство) – *искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники*» [64, с. 354]. В «Популярной художественной энциклопедии» (1989) в аналогичной трактовке встречается понятие «сценография», которое, однако, рассматривается как синоним театрально-декорационного искусства: «Театрально-декорационное искусство, *сценография* – искусство создания зрительного образа спектакля посредством

декораций, костюмов, освещения, постановочной техники» [182, с. 284].

Современные энциклопедические издания и справочная литература оперируют разнообразными толкованиями понятия «сценография», при этом некоторые из них по-прежнему настаивают на синонимичности с декорационным искусством. К числу таковых можно отнести формулировку понятия сценографии в отечественном энциклопедическом издании «Театральная Беларусь» (2003). Авторы, объединяя в единый термин понятия «сценография» и «театрально-декорационное искусство», определяют его как *совокупность пространственного решения спектакля*, трактуют в качестве одного из определяющих и органичных компонентов в организации художественной целостности спектакля наряду с сюжетно-драматическим и звуково-музыкальным строем, а также как синкретичный вид искусства, который сочетает в себе изобразительное и театральное искусство [61, с. 389].

Другие источники, напротив, позиционируют сценографию в качестве новой эволюционной ступени декорационного искусства. Так, в «Словаре театра» П. Пави (1991) сценография определяется как *наука и искусство организации сцены и театрального пространства*, более того, автор отмечает, что в настоящее время сценография уже не может являться просто «искусством разукрашивания холста», а знаменует собой «стремление быть письмом в трехплоскостном пространстве». «Театральная сцена не может рассматриваться как материальное осуществление проблематичных указаний сценических; она отказывается от роли всего лишь простой статистики в сравнении с заранее существующим и определяющим текстом» [131, с. 337].

«Современный словарь-справочник по искусству» (2000) также определяет понятие сценографии шире. Сценография названа не просто *искусством организации театрального пространства*, среды, в которой существует спектакль. «Сценография – это не только декорация, но и свет, и движение, и всевозможные сценические трансформации; не простая иллюстрация текста пьесы, но средство, при помощи которого раскрывается смысл происходящего, возникает эмоциональ-

ный настрой и взаимодействие сцены и зрительного зала» [108, с. 641].

Из приведенных выше определений можно сделать вывод о том, что современная наука движется к более широкому пониманию сценографии, не ограничивая ее лишь рамками декорационного оформления сцены, как это было раньше. Сегодня сценографию можно понимать как комплекс приемов коммуникации постановщика и художника-сценографа со зрителем посредством звука, света, движения, трансформаций сцены, костюмов и так далее. Приняв во внимание разнообразие существующих трактовок, в рамках данного исследования предлагаем следующую формулировку понятия: *сценография – искусство создания сценического пространства средствами визуально-изобразительных элементов (декораций), предметного антуража, света, театральной машинерии, грима и костюмов, образно-пластический характер которого подразумевает взаимодействие со всеми участниками спектакля* (под «участниками спектакля» понимаются актеры и, в некоторых случаях, зрители, принимая во внимание коммуникативную природу современного спектакля). Декорационное искусство в предлагаемой трактовке является, таким образом, лишь частью сценографии, непосредственно связанной с визуальной образностью спектакля, то есть декорациями. Как было отмечено выше, здесь и далее для обозначения искусства оформления спектаклей в его полном объеме (декорации, костюмы, грим, освещение, пластика мизансцен) мы будем применять термин «сценография» как наиболее соответствующий первоначальному смыслу. Поскольку искусство сценографии вбирает в себя такие компоненты, как декорации, грим, театральный костюм, постановочная техника, реквизит, освещение и пр., считаем необходимым привести определения понятий, без которых невозможно составить о нем целостное представление.

Декорация (от лат. «*decoratio*» – украшение) означает оформление сцены, на которой происходит действие спектакля [13, с. 397]. Как элемент сценографии декорации помогают воспроизвести образную характеристику исторических обстоятельств и атмосферу спектакля, в которой действует актер. Для создания декорационного оформления сцены художником-

оформителем используются выразительные средства архитектуры, живописи, графики и технические возможности театрального сценического оборудования. Среди разнообразия видов декораций выделяют наиболее распространенные их разновидности: живописные, живописно-объемные и объемно-перспективные. Существует также множество систем крепления и передвижения декораций, среди которых можно выделить основные, исторически сформировавшиеся:

– *кулисная передвижная система*, представляющая собой мягкие навесные кулисы или твердые на подвижных рамах, размещаемые в глубине сцены;

– *кулисно-баскетная система*, состоящая из подстриженной зелени в парковых театрах;

– *кулисно-арочная подъемная система* в виде живописных полотен, изготовленных с учетом перспективы;

– *навильонная система*, состоящая из рам, затянутых рисованным полотном;

– *объемная* в виде комбинированных плоских и объемных сооружений;

– *проекционная*, основанная на проекции на экран статичных и динамичных изображений [13, с. 398].

В современном театральном искусстве декорации представляют собой, как правило, синтез всех систем и приемов оформления.

Развитие декорационного искусства тесно связано с развитием архитектуры театра и изобразительного искусства. Исторически декорационное искусство сложилось в эпоху Ренессанса, в итальянском придворном театре, но его элементы присутствовали еще в античных трагедиях Древней Греции. В итальянских дворцовых спектаклях XVI в. для изображения мест действия применялись так называемые «декорационные перспективы», которые являлись живописным фоном, были статичны и располагались в глубине сценических подмостков. С развитием театрального искусства появилась возможность показать на сцене смену мест действия, для чего стали использовать теларии (трехгранные или пятигранные призмы), которые, поворачиваясь, могли показать несколько разных декорационных картин. Появление кулисно-арочной декорации позволило создавать в пространстве сцены впечатление глубины ландшафта,

архитектурного пейзажа или интерьера. С конца XVIII в. для воссоздания интерьерной среды используется так называемая «павильонная» декорация, представляющая собой нарисованные на холстах стены с прорезанными дверными и оконными проемами, а в романтическом театре XIX в. – живописно-объемная декорация, складывающаяся из нарисованных и трехмерных элементов оформления. В XX в., благодаря развитию техники, появилась возможность изображать декорации виртуально, например, с помощью проекции и лазера.

Театральный костюм наряду с декорацией является одним из важнейших элементов оформления спектакля. Он представляет собой совокупность таких компонентов, как обувь, одежда, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актером для характеристики сценических образов [204, с. 508]. Для завершения облика актера к костюму необходимы такие дополнения, как грим и прическа. Сценическое облачение актера имеет некоторую долю условности, которая может быть различной в зависимости от общего стилизового решения спектакля: исторически точная, образно-стилизованная или условно-эмоциональная. Большое влияние на театральный костюм оказывает мода, ведь при его создании художник модернизирует историческую одежду, учитывая представления современного зрителя об эстетике костюма. Как элемент сценографии костюм существовал еще в древних играх и обрядах, а затем получил широкое распространение в представлениях скоморохов. В европейском театре вплоть до XVIII в. костюм являлся скорее условным компонентом и был примерно одинаковым для всех ролей. Историческую достоверность костюму стали придавать начиная с XIX в., что связано с развитием реалистического искусства. Большие изменения в историю развития театрального костюма внесли реформаторы В. Немирович-Данченко и К. Станиславский, которые добивались точности в оформлении костюма и единства его с замыслом режиссера. В настоящее произведение искусства костюм превратился с приходом в театр таких художников, как Л. Бакст, А. Бенуа, В. Васнецов, М. Добужинский, Б. Кустодиев.

Белорусский театральный костюм также берет начало в древних ритуальных обрядах, а продолжение – в скоморошеских представлениях. Долгое время художники ограничива-

лись одним набором костюмов, имеющимся в труппе. Новый, более профессиональный подход воплотили в своих театрах И. Буйницкий и В. Голубок, используя этнографический принцип в подборе костюма. Изучая и собирая образцы народной одежды, орнамента и вышивки, они обогащали костюм реалистичными и достоверными деталями, создающими неповторимый «народный» колорит. Современный театральный костюм отличается яркая декоративность (художник Е. Чемодуров), символичность и образность (художник Н. Опиок, Е. Лысик). В драматическом театре рубежа XX–XXI вв. часто используется театральный костюм, отличающийся аутентичностью и максимальным подобием народному костюму по фактуре тканей, колористике, пропорциям. Ведущими белорусскими мастерами по созданию театрального костюма являются художники В. Дёмкина, В. Марковец-Барталова, Ю. Пискун, Л. Рулёва [204, с. 510]. В типологии театрального костюма можно выделить три основных вида [17, с. 44]

– *персонажный костюм* – вид костюма, представляющий собой самостоятельный изобразительно-пластический образ, оживляемый и озвучиваемый исполнителем. Актер в таком случае выполняет роль механизма, приводящего его в действие;

– *игровой костюм*, подразумевающий подчинение всех элементов игре актера и наличие возможности преобразования костюма, его изменения и трансформации для различных трюков;

– *костюм как одежда* представляет собой «сценически модифицированный» вариант одежды, которая может существовать или существует в реальной жизни (церемониальная, производственная, военная и т. д.). Основные его виды: исторический, создаваемый на основе реконструкции подлинных костюмов, характерных для той или иной эпохи; стилизованный, создаваемый художником как отдельное произведение искусства; дизайнерский (полет фантазии художника, отражение современных тенденций театрального искусства).

Грим (от франц. «grime» – «подрисовывать лицо») [103, с. 317] – искусство изменения внешнего облика актера с помощью специальных средств (красок, наклеек, причесок, париков, усов, бород и пр.). Кроме того, грим является одним из

важнейших средств создания образа актера, его внешнего перевоплощения. Вместе с такими компонентами сценографии, как костюмы, декорации, освещение и реквизит, грим содействует образному решению спектакля и создает его зрительный образ, помогает возобновить стиль и колорит эпохи.

Истоками искусства грима в Беларуси являются древнейшие обряды, участники которых разрисовывали себя сажей, соком растений. Скоморохи в колядных играх разрисовывали лица углем, мелом, бураком, надевали маски из бересты, кожи и шерсти. В батлеечном театре к персонажам-куклам дополнительно изготавливали парики, бороды, усы и подрисовывали черты лица поверх тканевой или другой основы. Развитие искусства грима было продолжено в школьном театре, где гриму отводилось важное место: с его помощью достигалась внешняя трансформация персонажей и создавалось яркое зрелище. В городских и частновладельческих театрах гримом пользовались уже на профессиональном уровне. Традиция использования грима для придания облику актера реалистичного сходства с персонажем была введена в театре В. Дунина-Марцинкевича и продолжена в постановках В. Голубка. В спектаклях 1920–1930-х гг. большое внимание уделялось доскональной разработке грима всех персонажей. Ведущими художниками по гриму в драматических театрах рубежа XX–XXI вв. являются К. Момотюк, Р. Волков, А. Будник, В. Новицкая, Л. Звездочётова, К. Артемьева, С. Бурлаков, М. Шипицин, создающие самые разнообразные – героические, возвышенно-романтические, остросатирические образы, в которых мастерски соединяется внешняя яркость с внутренним содержанием.

Под *реквизитом* (от лат. *requisitum* – необходимое, нужное) понимается совокупность оборудования и предметов (настоящих и бутафорских), необходимых актерам во время сценического действия и являющихся дополнением к сценическому костюму (например, зонтик, платок, украшение) [3, с. 318]. Реквизит занимает важное место в декорационном оформлении сцены, так как помогает создать образ эпохи, приметы времени, а также выделить и подчеркнуть отдельные черты персонажа. Особенное значение реквизиту придается в классических произведениях, где необходима достоверность и точность в дета-

лях. Наиболее точный подбор реквизита – одна из важнейших задач художника.

Занавес представляет собой декорационный элемент, средство отделения сценического пространства от зрительного зала, актеров и декораций от публики [18, с. 384]. Он закрывает сцену от зрителей, сидящих в зале, и делает невидимым процесс перемены обстановки, создает ощущение промежутка во времени между действиями [113, с. 738]. Театральный занавес появился в придворном итальянском театре XVI в. и стал неотъемлемым элементом оформления сцены. Занавесы могли быть подъемными или раздвижными, открываться полностью или по частям, являться постоянными для сцены данного театра или сделанными специально для определенного спектакля. В зависимости от изображения занавесы могли представлять собой живописные композиции на обобщенные темы или быть написанными по мотивам спектакля, и в этом случае они становились визуальными персонажами, непосредственно обращенными к зрителям и несущими в себе высочайшую силу самостоятельного художественного воздействия.

Театральным светом называется искусство освещения пространства, где находятся зрители, и пространства сценического [17, с. 21]. Свет, наравне с другими элементами сценографии, является важнейшим компонентом создания визуального образа спектакля. В театральных представлениях вплоть до XVII в. общее освещение сценической площадки было естественным, лишь в действиях, происходивших в вечернее время, оно сменялось огнем факелов или костров. Сценическое освещение появилось в XVII в. в связи со строительством театральных зданий со сценой, отделенной от зрительного зала порталльной рамой. Кульминацией развития истории сценического освещения стало использование «жизнеподобного» освещения в раннем МХТ. С помощью разработанной К. Станиславским партитуры сценического света передавалось меняющееся состояние природы, создавались атмосфера и настроение героев пьесы. Во второй половине 1930-х гг. Э. Буриан и М. Коуржил создали «Световой театр», в котором средствами проекции и кино передавали образы поэтически метафорического содержания. Во второй половине XX в. крупные достижения использования сценического света связаны с именем чешского сценографа

Й. Свободы. Развивая традиции своего национального театра и опираясь на достижения современной техники, этот мастер превратил свет в первостепенный компонент спектакля, с помощью которого моделировалось сценическое пространство, создавались архитектурные и декорационные элементы. В современном белорусском театре световая партитура спектакля играет важнейшее значение в создании сценографии спектакля и является средством передачи образно-эмоциональной насыщенности произведения.

Классифицировать систему применения освещения в современном спектакле можно согласно типологии, разработанной искусствоведом Г. Кайзером [71, с. 7]:

– *свет как противоположность темноте*, то есть применение света без каких-либо дополнительных установок и приспособлений;

– *свет в акцентирующей роли*, то есть подчеркивание направленным светом ключевых моментов спектакля, фигур актеров в определенных мизансценах;

– *световые эффекты, воспроизводящие явления природы*: рассвет, закат, свет звезд и луны, огонь, дождь, снег и т. п.;

– *свет, помогающий обозначить условное сценическое время*, например, постоянное изменение времен года в одном спектакле;

– *свет, выполняющий композиционную роль*: организацию времени и пространства, ритмическую организацию спектакля);

– *свет как способ создания «оптического разнообразия»* (различные фактуры, ракурсы, силуэты);

– *свет как элемент драматургии спектакля* («подчеркивает» сюжетную линию спектакля);

– *свет, усиливающий символический подтекст произведения.*

Таким образом, сценография как искусство синтетическое вбирает в себя множество элементов. Каждый из компонентов этого искусства – декорации, костюмы, грим, реквизит и театральное освещение – имеет огромное значение для создания общего неповторимого образа спектакля.

Становление и развитие искусства сценографии неразрывно связано с историей театра, что, как было отмечено выше,

обусловлено включенностью сценографии в систему театрального искусства. Первые ритуальные обряды и представления с использованием костюмов и масок можно считать истоками сценографии (сценография выполняла функцию создания образов-персонажей). Кроме того, три основные функции, которые сценография способна выполнять в спектакле (персонажная, то есть включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого персонажа; игровая функция, выражающаяся в преобразении облика актера и его игре, а также функция обозначения места действия) были заложены в эпоху бытования древних ритуальных действий [17, с. 17].

Важнейшим достижением эпохи *Античности*, повлиявшим на конструктивные особенности сценического пространства, является создание первого театрального сооружения. На круглой площадке – оркестре – осуществлялись первые сценические представления, а места для зрителей располагались вокруг нее полукругом, постепенно поднимаясь вверх, образуя так называемый театрон («место, откуда видно»). Именно театрон стал прообразом понятия «театр», в то время как пристройка в виде возвышенной площадки позади оркестры под названием схена стала прообразом современной сцены [215, с. 12].

К изобретениям эпохи также относят используемые актерами дополнительные элементы: обувь на высокой подошве – котурны и маски, изображавшие эмоции и выполняющие функцию резонаторного ящика [215, с. 15]. Использование первых театральных механизмов (платформа на колесах экиклема, подъемный кран эорема, подъемное устройство для актеров дистегия) также относят ко времени возникновения и развития древнегреческого театра [38, с. 19]. В особых отверстиях – фиромах – устанавливались живописные декорации, написанные на мягких тканях, щитах или вращающихся призмах – периактах [88, с. 12]. Сценографы Древней Греции не использовали декораций, иллюстрирующих место действия, однако владели глубокими знаниями в области зрительского восприятия сценического действия. Одним из принципов создания сценографии спектакля был так называемый принцип пространственного мизансценирования, воплощаемый при помощи силы звука. Голос актера, подаваемый с нового участка сцены, обеспечивал мгновенную реакцию зрителей на смену сценического

места [96, с. 11]. К эпохе Древнего Рима относится усовершенствование театрального здания, которое обрело прообраз крыши в виде огромного полотна – велария – и декорировалось скульптурами во фронтальной части сцены [88, с. 17]. Сценография на данном этапе своего развития выполняет функцию участия в игре-действии.

В эпоху *Средневековья*, в связи с распространением театральных представлений на открытых площадках, была изобретена так называемая симультанная декорация (от франц. *simultané* – одновременный) – тип декорационного оформления, при котором на сценической площадке устанавливались по прямой линии одновременно все декорации, необходимые по ходу действия [88, с. 22; 163, с. 406]. С целью создания наиболее эффектного зрелища во время представлений использовались механизмы, помогающие создавать такие трюки, как полеты ангелов или иллюзию адского пламени и дыма [215, с. 25].

В эпоху *Возрождения* на первый план выдвигается изображение места действия, и это послужило причиной изобретения в XVI в. архитектурно-перспективной декорации с единым неизменным местом действия итальянским архитектором, художником С. Серлио. Согласно его «Трактату об архитектуре», сцена для комедии должна представлять собой «чрезвычайно узкую и глубокую перспективу улицы с многочисленными лавками и домами, что дает возможность легко увеличивать число картин в пьесе»; сцена для трагедии – «городскую площадь с общественными зданиями в строгом стиле», а для сатирических идиллий и фарсов можно использовать «декорации в духе пасторали» [214]. С этого времени сценография начинает выполнять функцию организации места действия.

В декорационном *искусстве XVII в.* определяющим стал стиль барокко. Театральная живопись приобрела особый характер, отличаясь динамизмом композиционных элементов, а богато расписанная рама портала придавала спектаклям сходство с картиной [88, с. 51]. Требования обеспечения быстрой смены мест действия обусловили изобретение в XVI в. немецким архитектором и декоратором Й. Фуртенбахом системы телариев – трехгранных вращающихся призм – усовершенствованного варианта античных периактов. К этому времени

относится изобретение кулисно-арочной системы оформления спектаклей. Декорационное искусство барокко наиболее ярко представляли выдающиеся итальянские мастера из семьи Г. Биббиена, создававшие на сцене фантастические архитектурные композиции на плоскостях рисованного задника, кулис или занавеса [17, с.33].

Эпоха Классицизма привнесла в сценографическое искусство философию рационально устроенного, соразмерного человеку мира. Благодаря сближению пропорций и масштабов, персонажи становятся словно частью «картины» и «выходят» на сцену из плоского изображения. Эта так называемая концепция «спектакля как картины» связана с поисками путей к новому синтезу и достижению целостности художественного произведения [17, с. 120].

Новый этап в развитии декорационного искусства, связанный с *Романтизмом*, характеризуется переходом к индивидуальному освоению и воплощению действительности, обусловленным требованиями исторически конкретной характеристики места действия. К данному времени относится создание дополнительных технических приспособлений: устройства для наклона планшета сцены, поворотного круга сцены, а также создание «карманов» – площадок по бокам сцены, где подготавливались к выдвигению на сцену части декораций [88, с. 69].

В конце XIX в. на творчество театральных художников сильное влияние оказало течение натурализма [18, с. 132]. На сцене воссоздавался так называемый «вырез из жизни» – реальная обстановка существования героя пьесы с идентичными костюмами, предметами мебели, аксессуарам. В некоторых случаях границы между сценической декорацией и воспроизводимой ею средой стирались настолько, что сами спектакли игрались не на сцене, а прямо в ресторанном зале или крестьянской избе [198, с. 345]. Таким образом, в данный период определяются основные разновидности сценографического типа «места действия» – «конкретное» (так называемый «вырез из жизни») и «обобщенное» (окружающее сцену пространство служит ее «продолжением»).

Немаловажное значение в развитии театрального искусства XIX – начала XX в. имело влияние художественных стилей

импрессионизма и неоромантизма. Кроме того, в 1896 г. в Мюнхенском театре было опробовано изобретение архитектора К. Лаутеншлегера – вращающаяся сцена.

Основным типом оформления *начала XX в.* становится так называемое «обобщенное место действия» – разновидность сценографии, создающей место действия героев пьесы, обусловленное желанием художников создавать удобное пространство для движения актеров, адекватное временной структуре музыки [17, с. 161]. Открытием этого периода также является изобретение режиссером Г. Крэгом ширм – трехмерных динамических структур, приводящихся в движение механическим способом и дающих возможность быстрой смены декораций. Основой формирования сценографии *первой половины XX в.* стали активно развивающиеся в это время авангардные художественные направления: кубизм, футуризм, супрематизм, экспрессионизм, абстракционизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, сильно повлиявшие на обновление средств выразительности сценографии и ее содержательный характер. Например, кубизм предложил для отображения окружающего пространства обобщенные архитектурные образы, отличающиеся от жизнеподобных изображений, построенных по законам прямой перспективы; дадаизм принес на сцену принципы коллажа, фотомонтажа и «реди-мейд» – предметы и отходы повседневной жизни, которые становились частью декорационного решения, а также принципы спонтанности и simultанности [70, с. 389]; футуристы внесли в сценографию идею движения как выражение динамичности мира, изобретая вращающиеся площадки и световые эффекты; экспрессионизм через декорационное оформление спектакля воплощал душевное состояние героев пьесы, используя приемы гиперболизации, наполняя привычные образы новым смыслом, изменяя их привычные формы, деформируя их [70, с. 386]; конструктивизм в искусство сценографии привнес принцип функционализма, выражающийся в применении технических приемов, усиливающих театральность спектакля, путем отказа от привычной декорационной иллюзорности в пользу «обнаженных» механизмов сцены [17, с. 200–203; 70, с. 392].

Таким образом, складывается новая система оформления спектаклей – «действенная сценография», вобравшая в себя

функции предшествующих типов оформления спектаклей [17, с. 12]. Новым видом сценического творчества, появившимся в результате открытий авангарда первой трети XX в., стал так называемый «театр художника» – театр, в котором функции автора принимал на себя художник, создавая сценическое действие как произведение изобразительно-пластического, визуального творчества, воплощавшего определенный сюжет [17, с. 209]. Примером стала постановка оперы «Победа над солнцем», весь сценический облик которой определили эскизы декораций К. Малевича (а также Э. Лисицкого, О. Шлеммера, Э. Прампolini, А. Экстера).

Сценографическое искусство 1930–1950-х гг. отреагировало на явления общественной жизни и резкие противоречия в ней, результатом чего стало разнообразие творческих поисков и экспериментов, часто также противоречащих друг другу. Например, в то время как декорации французских художников А. Барсака, Ж.-Л. Барро отличаются поэтичностью создаваемых образов, английский режиссер-постановщик П. Брук привносит в сценографию экзистенциалистское видение мира, что сопровождается крайним упрощением сценографии с подчеркнута обнаженной театральностью при практически полном отсутствии декораций, специально выставленными на показ театральными механизмами и аппаратурой и куском ткани, вывешенным вместо традиционного занавеса (оформление пьес Б. Брехта) [70, с. 403]. Итальянец Дж. Стрелер опирается на синтетическую целостность и ритмизацию всех компонентов спектакля – как живописных, так и музыкальных.

Во второй половине XX в. в сценографии театров разных стран широко используются открытия и всевозможные достижения техники и технологии в сфере сценического освещения и кинетики. Исследователи выделяют две наиболее существенные тенденции в развитии декорационного искусства этого времени [17, с. 129, 511]. Первая тенденция характеризуется освоением сценографии нового содержательного уровня, когда создаваемые художником образы стали зримо воплощать в спектакле главные темы и мотивы пьесы: коренные обстоятельства драматического конфликта, противостоящие герою силы, его внутренний духовный мир. В этом новом качестве

сценография становилась важнейшим, а иногда и определяющим персонажем спектакля.

В конце 1970-х гг. на первый план вышла тенденция противоположного характера, которая проявилась в работах мастеров прежде всего западного театра и заняла ведущее положение в театре конца XX – начала XXI вв., ставшая основой такого направления в оформлении спектаклей, как «сценический дизайн», основой которого является оформление пространства с позиций материально-предметного обеспечения каждого момента действия. При этом в своем исходном состоянии пространство может выглядеть совершенно нейтральным по отношению к пьесе и к стилистике ее автора, и не содержать в себе никаких реальных примет времени и места происходящих в ней событий. Все реалии сценического действия, его места и времени возникают перед зрителем только в процессе спектакля (Приложение А, рис. 16).

Таким образом, картина современной мировой сценографии складывается из множества индивидуальных художественных решений. Каждый мастер работает по-своему и создает различное оформление сценического действия в зависимости от характера драматического или музыкального произведения и от режиссерского прочтения, что и является методологической основой системы сценографии начала XXI в.

Генезис и эволюция сценографии как элемента театрального зрелища в белорусском искусстве

Сценография белорусского театра берет начало в народных играх и обрядах. Элементы сценографии присутствовали в ритуальных одеждах и атрибутах их участников («Купалле», «Каляды», «Русальны тыдзень» и другие), в представлениях скоморохов и колядовщиков [72, с. 19]. Скоморохи широко использовали маски медведя, козы, журавля и др. Декорация, грим, костюм всегда являлись неотъемлемой частью народного театра батлейка, представления которого разыгрывались с участием различных кукол-персонажей, имеющих неповторимый облик и характер (Дед и Баба, Доктор, Казак, Еврей, Пан и др.) Кукольный театр батлейка оказал влияние на

дальнейшее развитие белорусского театра и образов его персонажей. Сценография на данном этапе выполняла функцию создания самоценных образов-персонажей.

В школьном театре *XVI в.* произошло усовершенствование сценической площадки. Театральное искусство поднялось на более высокую ступень развития, были разработаны принципы формообразования основных жанров. Спектакли школьной драмы представляли собой обработку различных историй о святых, легенд и историй из жизни царей, героев и пр. В соответствии с этим развивалась и сценография, которая выполняла функцию организации места действия, что послужило основой для разработки соответствующих костюмов и декораций (рисованных задников) с учетом характерных особенностей исторической эпохи и художественного стиля, изображаемых в спектакле. Представления школьных театров *XVIII в.* являлись ярким примером барочной зрелищной сценографии (иезуитские школьные театры в Бобруйске, Бресте, Витебске, Гродно, Новогрудке, Несвиже, Пинске, Полоцке, Слониме). Авторами пьес для спектаклей были преимущественно преподаватели риторики и поэтики. Их усилиями была создана «литовская» барочная драматургическая школа, постановки которой отличались помпезностью, монументальностью, световыми и звуковыми эффектами, танцевальными интермедиями. Понять сюжет помогали декорации, костюмы, жесты, мимика, маски актёров, музыка, танец [140, с. 63]. Сценография белорусского театра, начиная с данного этапа своего развития, выполняет функцию организации места действия, способствуя созданию пространства для игры актёров.

Развитие сценографии в *XVIII в.* также было неразрывно связано с деятельностью частновладельческих театров Несвижа, Гродно, Могилёва, Шклова, Слуцка, Слонима. Главенствующим художественным стилем этого времени, определяющим развитие и театральное искусство в том числе, являлось барокко. Особенной пышностью выделялись спектакли шкловского театра графа С. Зорича, Слонимского театра К. Огинского, Несвижского театра Радзивиллов (художники К. Гесский, К. Отосельский, М. Скржицкий). Огромные размеры сцен частновладельческих театров давали возможность исполнения самых сложных замыслов декоратора, который являлся одно-

временно и живописцем, и архитектором, и техником театральных трюков. Например, представления Слонимского театра К. Огинского отличались обилием сложных сценических эффектов, созданных специалистами-декораторами, среди которых были такие талантливые художники, как И. Мараин, К. Отосельский, И. Регер, Я. Рустем и даже специально нанятый пиротехник Ц. Ваксмунд. Декорации к спектаклям, поставленным по пьесам У. Радзивилл в Несвижском театре, представляли собой симультаный павильон, который было легко переносить и устанавливать на сцене. Многие спектакли в поместье графа С. Зорича превосходили по пышности придворные австрийские и французские спектакли [140, с. 83]. Количество декораций доходило до семидесяти. Оформляли их иноземные мастера, которые приглашались из Италии, а также белорусские декораторы. Используемая художниками кулисно-арочная система декораций позволяла передать перспективу как обязательную составляющую сценического оформления эпохи. Декораторы достигали необычайной грандиозности фантастических архитектурных строений, что превращало спектакль в яркое и эффектное зрелище.

В начале XIX в. в белорусских театрах сценография играет второстепенную роль, фактически приходя в упадок. Существенным минусом в оформлении многих спектаклей являлось то, что декорациям часто уделялось мало внимания и они, как правило, не создавались специально, а подбирались из уже имеющегося набора в хозяйстве театра без учета характера произведения и своеобразия почерка автора пьесы. На сценах в 60-х гг. XIX в. фигурировали типовые павильоны, выписанные из берлинских декорационных мастерских [133, с. 257]. Художники Ю. Главацкий, И. Кураткевич, К. Ульрих также занимались изготовлением типовых декораций, представляющих собой абстрактный фон для любых представлений. В городской культуре начала XIX в. приобретают популярность антрепризные театральные постановки частных театров, например, труппа, сформированная А.-Ш. Жуковским. Для представлений использовались помещения бывших частновладельческих театров в Гродно, Ружанах, Слониме, Шклове [133, с. 254]. Театральная техника была очень простой. Например, в Ратушном театре в Минске (помещение городской ратуши в 1844 г.

было отдано под городской театр) в полу сцены был люк, блок поднятия под колосники и машина для передачи звуков грома. Самой яркой частью декорационного оформления были декорации художника И. Кураткевича [133, с. 257].

Развитие национального театра и вместе с ним белорусской сценографии *конца XIX – начала XX в.* связано с театром В. Дунина-Марцинкевича, труппой И. Буйницкого, представлениями белорусских вечеринок и деятельностью В. Голубка, которые использовали в оформлении спектаклей этнографический принцип (орнамент, росписи, вышивка) [123, с. 86–87]. Актер, режиссер и театральный деятель И. Буйницкий, являясь прекрасным знатоком белорусского народного творчества, в своих спектаклях главное внимание уделял отражению быта. На сцене устанавливали только самые необходимые декорации (например, угол дома, забор), сцена украшалась произведениями народного ткачества, задник и кулисы изготавливались из белорусских рушников, а костюмы подбирали из бытовой одежды либо шили специально на заказ. Основным требованием к оформлению был принцип лаконичности и присутствия национального колорита (спектакли «Па рэвізіі» М. Крапивницкого, «У зімовы вечар» по Э. Ожешко, «Модны шляхцюк» К. Коганца и др.)

Яркий след в истории белорусского сценического искусства оставило творчество поэта, драматурга, театрального деятеля В. Дунина-Марцинкевича. Спектакли, поставленные на сцене организованного им Первого белорусского национального театра, также характеризовались использованием традиций народного театра, этнографизмом, демократичностью и самобытностью оформления (спектакли «Спаборніцтва музыкаў», «Чарадзейная вада», «Сялянка» В. Дунина-Марцинкевича).

Актер, режиссер и театральный деятель Ф. Жданович в постановках организованного им Первого Товарищества белорусской драмы и комедии широко использовал народную музыку, песни и танцы, стремясь к жизненной достоверности с подчеркиванием комедийных моментов и сцен (спектакли «Паўлінка» и «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, «Сеннішнія і даўнішнія» К. Буйло и др.) Драматург, актер и режиссер В. Голубок занимался оформлением спектаклей, используя в своих постановках народные традиции белорусского театра и применяя опыт

И. Буйницкого и Ф. Ждановича. Декорационное оформление отличалось эмоциональной живописностью с преобладанием ярких открытых цветов и выразительными сценографическими приемами. Наиболее яркими примерами творчества В. Голубка как сценографа являются постановки спектаклей в Третьем государственном театре (1920-1937): «Ганка», «Пісаровы імяніны», «Праменчык шчасця», «Фанатык», «Плытагоны» (по пьесам В. Голубка).

1920-е гг. ознаменовались созданием государственных театров (театры имени Я. Купалы, Я. Коласа). В 1920 г. в Витебске открывается художественный техникум, где белорусские художники-декораторы проходят профессиональную подготовку. Продолжают развиваться реалистические тенденции в оформлении (художники О. Марикс, К. Елисеев, Н. Тихонов), а новаторские подходы к сценографии связаны с усовершенствованием технических средств, освещения, использованием новых материалов в оформлении. Такой экспериментальностью выделялись работы О. Марикса, Л. Никитина, Д. Крейна. Декораторы под руководством драматурга, талантливого актера и режиссера Е. Мировича начинают свою профессиональную деятельность, органично соединяя лучшие реалистические традиции русской сцены с белорусским искусством. В оформлении продолжают использоваться народные мотивы, задник и кулисы часто оформляются в виде стилизованных тканых поясов или орнаментальных вышивок, при этом сами спектакли становятся ярким, монументальным зрелищем. Пример подобной тенденции – спектакли Белорусского государственного театра (БГТ, с 1926 г. – БГТ-1, с 1993 г. – Национальный академический театр имени Я. Купалы). Так, в спектакле «На Купалле» (по пьесе М. Чарота, режиссер Е. Мирович, художник К. Елисеев, 1921 г.) после поднятия занавеса, выполненного в стилистике белорусской тканой скатерти с орнаментом, перед зрителем представал сказочный пейзаж с рекой и лесной поляной в переливающимся лунном свете. На ветвях раскидистых деревьев, окружающих водную гладь, сидели русалки, а за кряжистыми стволами прятались водяные, лешие и другие мифологические существа. В спектакле было использовано множество театральных эффектов: вурдалаку подвывал ветер, лесовик выходил из дупла, объятый пламенем, водяной появлялся

из фонтана брызг [123, с. 63]. Не менее ярким примером оформительских тенденций 1920-х гг. являются и такие спектакли Белорусского государственного театра, как «Вяселле» В. Горбачевича (режиссер Е. Мирович, художник К. Елисеев, 1921 г.), в оформлении которого национальные костюмы органично сочетались с народной музыкой, песнями и танцами, создавая яркий образ живописного народного праздника, а также «Машэка» (по поэме Я. Купалы «Магіла льва», режиссер Е. Мирович, художник О. Марикс, 1923 г.), в котором фольклорные мотивы и этнографические элементы создавали бытовое окружение и подчеркивали монументальность созданных образов [123, с. 65] (Приложение А, рис. 1).

На белорусское сценографическое искусство 1920–1930-х гг. повлияло распространение в западноевропейском и русском искусстве новых направлений и стилевых течений конструктивизма, футуризма, экспрессионизма, примером чего является деятельность М. Бобышева, Б. Волкова. Образная основа декорационного искусства сменяется синтезом конструктивизма, экспрессионизма, кубизма. Особенно ярко эти тенденции проявились в оформлении спектаклей художником Л. Никитиным в БГТ-1: «Царь Максимилиан», «Сон в летнюю ночь», а также О. Мариксом в спектакле «Подпольщики» по пьесе А. Луначарского. В сложный для истории нашей страны период – *годы Великой Отечественной войны* – театральное искусство оставалось по-прежнему весьма востребованным. Сценография спектаклей, поставленных в военные годы, служила средством агитации и поднятия боевого духа людей. Художники-декораторы в своих произведениях рассказывали о героических подвигах народа и отображали ужасающие картины разрушенных и сожженных городов и деревень. Ярким примером являются декорации И. Ушакова к спектаклю «Фронт» А. Корнейчука, О. Марикса к спектаклю «Нашествие» Л. Леонова. В 1944 г. была осуществлена постановка спектакля, ставшего своеобразной «визитной карточкой» белорусского театра, символом жизнестойкости, свободолюбия и отражением национального характера белорусов – «Паўлінка» по пьесе Я. Купалы (режиссер Л. Литвинов, художник Б. Малкин, БГТ-1). Декорационное решение спектакля наглядно отображало традиции и быт белорусов. В театрах послевоенной Беларуси ведущей темой стано-

вится борьба за мир, торжество и радость победы. Используя одновременно приемы живописи и архитектуры, художники создавали монументальные образы, поражающие зрелищностью и реалистичностью.

Господство такой тенденции в искусстве советского периода, как стремление к реаличности изображений, послужило причиной того, что основным типом оформления спектаклей долгое время оставалась «реальная жизненная среда» как разновидность сценографии, отображающей конкретное место действия. При этом разнообразие оформительских решений обеспечивалось применением различных типов декораций: живописных, живописно-объемных и объемно-перспективных, позволяющих создавать вариации иллюзорного пространства. Так, в *послевоенный период* доминировала живописно-объемная система декораций с отображением пространства, перспективы, световоздушной среды и атмосферы путем проработки деталей и их тщательной прописки. К наиболее значительным произведениям белорусских декораторов этого времени относятся оформление спектаклей «Константин Заслонов» А. Мавзона (художник И. Ушаков), «Крепость над Бугом» Ю. Смирнова (художник Е. Николаев). Ярким примером служит оформление спектакля «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса художником П. Маслениковым. В декорациях художник сумел найти изобразительные средства для передачи мужества, героизма и веры народа в победу [105, с. 9]. П. Маслеников в своих работах стремится к наиболее глубокому и правдивому пониманию сущности произведения, развивая традиции живописной декорации. Декорации к спектаклям «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Соловей» Н. Крошнера, «Демон» А. Рубинштейна, «Баядерка» Л. Минкуса привлекают композиционной выразительностью, чистотой колорита и высоким профессионализмом исполнения (Приложение А, рис. 2).

Искусство сценографии *1960-х гг.* характеризовалось поиском новых средств выразительности. Художники Е. Чемодуров, П. Маслеников, О. Марикс, Е. Ждан, А. Григорьянц стремились наиболее полно раскрыть сущность драматургического материала и почувствовать режиссерскую концепцию. Е. Чемодуров привнес в искусство сценографии яркую зрелищность, монументальность, звучность и насыщенность колорита

(оформление спектаклей «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Орестея» С. Тонеева). П. Маслеников в оформлении спектакля «Тропою грома» К. Караева продемонстрировал строгость изобразительного языка с целью выделения основных лейтмотивов произведения, придавая большое значение свету для создания динамичной структуры декораций. Художник подчинял образное окружение идее и содержанию исторической эпохи и стилю произведения [105, с. 12]. Выразительные и яркие образы были созданы И. Пешкуром, оформлявшим спектакли «Не верьте тишине» И. Шамякина, «На границе» В. Белоозерова, а также Ю. Туром в спектаклях «История греха» по С. Жеромскому и «Синие кони на красной траве» М. Шатрова.

Со второй половины 70-х гг. XX в. в оформлении спектаклей наиболее отчетливо проявляется тенденция стремления к метафоричности и образной иносказательности в оформлении спектакля, что обусловило появление на сцене драматических театров Беларуси первых примеров сценографии «обобщенного места действия». Художники М. Опиок, Б. Герлован, Е. Лысик, А. Соловьев, Е. Чемодуров создают на сцене необычное образно-символическое декорационное пространство, лишённое привычной детализации и конкретизации, словно сотканное из ощущений, воспоминаний и образов, навеянных мотивами иллюстрируемых ими произведений (Б. Герлован – оформление спектакля «Раскіданае гняздо» по пьесе Я. Купалы, А. Кляузер – декорации к спектаклю «Подых навалыніцы» по И. Мележу). Кроме того, добиться выразительности в оформлении спектакля художникам помогают такие нововведения, как пространственные конструкции и цветное освещение.

На сцене театров 80-х гг. XX в. при оформлении спектаклей используются как новые, экспериментальные приемы оформления – конструктивные элементы, новые материалы (стекло, металл), ярко выраженный полихромный колорит декораций и костюмов персонажей, так и привычные живописные декорации. При этом характерной особенностью работ таких художников, как Б. Герлован, А. Соловьёв, Ю. Тур становится поэтизация сценического пространства, привнесение в стилистику оформления романтического, ностальгически-лирического настроения («Вясельнае падарожжа» В. Дыховичного, художник Н. Опиок; «Вишневы сад» А. Чехова, художник Ю. Тур;

«Апошні журавель» А. Дударева и А. Жука, художник Б. Герлован).

Таким образом, сценография за долгую историю своего развития прошла различные этапы: от условности оформления первобытных ритуальных действий до пышности и грандиозности барокко, сменившейся в XX в. условностью авангардизма. Тем не менее, декорационное искусство как таковое не утратило своих позиций и в наше время остается необходимым условием создания атмосферы спектакля и творческого замысла режиссера (Приложение Б, табл. 1).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КОНЦЕ XX ВЕКА

Сценография 1990-х годов как отражение этнокультурных процессов в Республике Беларусь

1990-е гг. принесли с собой множество перемен, отразившихся на всех аспектах жизни страны. Распад СССР и приобретение государством статуса независимого ознаменовали собой начало новой эпохи. Театр, являясь во все века индикатором состояния общества, отражал в себе всю сложность и неоднозначность последнего десятилетия XX в. Все трудности, проявившиеся вследствие перемен государственного строя, смен общекультурных парадигм и системы ценностей, отразились на культуре в целом и на искусстве в частности. Белорусский театровед Т. Горобченко называет этот отрезок времени «периодом усталости» белорусского театра и отмечает, что в начале 1990-х гг. обострились самые насущные для него проблемы: отсутствие на сцене достаточного количества произведений белорусской драматургии и нехватка поддержки талантливых авторов в их экспериментах и начинаниях. Об этой же проблеме свидетельствуют публикации указанного периода [6; 31; 160]. Преобладающим мотивом зачастую становится депрессия и пессимизм, что приводит к появлению произведений в стилистике «чернухи», в которых нередко использовались ненормативная лексика и жаргонные выражения, словно в противовес былой системе ценностей и догматам тоталитарного режима [5; 149]. Очевидно, что подобная ситуация мало способствовала развитию сферы культуры и искусства, находящихся в состоянии творческой «спячки». Для пробуждения творческого потенциала требовались перемены, был необходим импульс, заряженный энергией возрождения и желанием новых открытий.

Назревала необходимость в проведении реформ. Первые попытки решения данной проблемы начали предприниматься уже в конце 1980-х гг., но лишь в 1987 г. был начат эксперимент, основной задачей которого стало расширение творческой самостоятельности театров. Для реализации данной задачи

театрам были предоставлены полномочия самостоятельного подбора репертуара, определения количества премьер, проведения тарификации актеров и многие другие, дающие совершенно новый уровень свободы действия и творчества. Такие меры дали небольшой положительный результат, но значительных изменений все же не произошло, и тогда в 1989 г. с той же целью Министерством культуры и Белорусским союзом театральных деятелей была разработана «Программа развития театральной культуры Беларуси» [49, с. 5]. В театральной среде, несмотря на появившиеся возможности к осуществлению поставленных планов, все острее ощущался «комплекс неполноценности», основанный на утрате народных истоков белорусской культуры, без обращения к которым не могло быть полноценного репертуара. «Кто мы есть на самом деле?» – риторический вопрос, все чаще задаваемый творческими людьми, повлек за собой повышенный интерес ко всем проявлениям национальной культуры белорусов, открывая все новые и новые, ранее мало изучаемые стороны нашей богатой истории: быта, обрядов, костюмов. Возрождение интереса к этнокультурному наследию белорусского народа протекало при активной поддержке проводимой Министерством культуры политики «госзаказов», основанной на финансировании конкретных постановок. Предпочтение отдавалось прежде всего произведениям белорусской драматургии. Театральные критики отражали все вышеупомянутые процессы развития белорусского искусства в своих публикациях [44; 97; 156;]. Кроме того, 26 января 1990 г. был принят Закон «Аб мовах у Рэспубліцы Беларусь» [2], придавший белорусскому языку статус государственного, а также законы, направленные на развитие национальной культуры: «Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь» [1], «Об охране историко-культурного наследия» [129].

Проводимая политика оказала благотворное влияние на репертуар белорусских драматических театров, где начали преобладать постановки белорусских авторов и произведения на тематику, связанную с богатой историей нашей страны. При этом реконструкция исторических событий зачастую имела не дословный, а иносказательный характер: события давно ушедших дней, так или иначе связанные с героическими победами, преодолением преград, рождением талантливых сыновей зем-

ли белорусской «подменяли» собой неприглядную действительность 1990-х, повествуя зрителю языком метафор и аллегорий о возможности скорых благоприятных перемен («Судный день Скорины» М. Арочки, «Прарок для Айчыны» А. Петрашкевича, «Выгнаныя ў рай» Н. Рапа, «Крыж Ефрасінні Полацкай» И. Масленицыной).

Сценография драматических театров данного периода отражала все изменения, происходящие в театральной среде. В оформлении спектаклей начали все чаще превалировать народные мотивы, предметы декора, словно взятые из крестьянской избы, стилизованные изображения орнамента, фрагментов плетения, гончарных изделий. Эти образы, аккуратно используемые сценографами, придавали декорационному оформлению особую достоверность и искренность. Однако изображение народного быта не сводилось только к отображению «реальной жизненной среды» с достоверной передачей окружения героев пьесы, но и наделялось определенной символикой, являя собой завуалированное послание-аллегория, дословное сменялось образным [4, с. 210]. Подобная тенденция уже присутствовала в сценографии 1980-х гг., но в 1990-е она достигла своего расцвета и характеризовалась созданием сценического пространства при помощи всего лишь нескольких деталей («Залёты» В. Дунина-Марцинкевича, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, Национальный драматический театр имени Я. Коласа, «Тутэйшыя» Я. Купалы, режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы). Музыка, являющаяся важной частью архитектоники спектакля, также помогала сценическому утверждению национальной драматургии и репрезентации фольклора, усилению интереса к нему.

Ярким примером проявления вышеуказанных тенденций стала сценография спектакля «Тутэйшыя» по пьесе Я. Купалы (режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 1990 г.) (Приложение А, рис. 3). Декорационное оформление представляло собой макет батлейки, в пространстве которой осуществлялось все действие пьесы. Символизм такого художественного решения включал в себя множество значений, изначально заложенных автором пьесы: комичность, иронию и сатиру, лиризм и тонкий

юмор. Посредством сценографии спектакль соединял в себе два пласта: реалистично-бытовой и философски-обобщенный. Нарочито «марионеточный» характер повествования удачно поддерживался музыкальным оформлением спектакля (композитор В. Курьян), подчеркивающим одновременно атмосферу эпохи и трагизм происходящего [202, с. 179].

Обращение к национальным традициям, истории и культуре становится приоритетом репертуарной политики Национального академического театра имени Я. Купалы. При выборе тематики постановок режиссеры все чаще обращаются к судьбам людей, чьи имена составляют славу и гордость Беларуси: К. Калиновского («Кастусь Каліноўскі» Е. Мировича), Ф. Скорины, М. Гусовского («Напісанае застаецца» А. Петрашкевича). В 1992 г. в репертуаре театра появляется спектакль «Звон – не малітва» И. Чигринова (режиссер Г. Давыдько, художник Б. Герлован), приуроченный к празднованию тысячелетия Христианской церкви в Беларуси. В центре внимания оказываются судьбы княгини Рогнеды и ее сына Изяслава, признанные первыми белорусскими святыми. Сценография спектакля была обусловлена режиссерской концепцией постановки, представляющей собой неторопливый диалог со зрителем, и поэтому была достаточно статичной. Подвешенные звериные шкуры помогали передать мрачную атмосферу мест действия – леса и замка, а сопровождающее спектакль звуковое оформление – шепот, шорох листьев, рычание невидимых зверей – позволяло зрителю окунуться в далекие времена становления на нашей земле христианской веры [49, с. 67]. Динамику также придавали мистические сцены языческих обрядов жертвоприношения и мизансцены, подчеркивающие пластику спектакля. Спектакль «Звон – не малітва» стал своеобразным зеркалом своего времени, когда через дебри растерянности, цинизма, неверия пробивались лучи надежды на лучшие времена, которые вот-вот должны были наступить.

Характерной особенностью творческой направленности Национального академического театра имени Я. Купалы 1990-х гг. становится «возрождение» на сцене произведений белорусских классиков. Театральный сезон 1993–1994 гг. был ознаменован постановкой пьесы «Ідылія» В. Дунина-Марцинкевича, названной впоследствии лучшей постановкой сезона. Характерное

для «купаловцев» бережное отношение к белорусской драматургии сполна отразилось в этом эмоциональном и ярком спектакле. Художник З. Марголин и режиссер Н. Пинигин представили «Ідылію» в духе пасторали. На занавесе и после его поднятия – на огромной полусфере, возвышающейся над сценой, изображались сказочно прекрасные пейзажи. Важным декорационным приемом являлся также эксперимент с освещением: переливы света в полусфере и мерцание изображений знаков зодиака на ней создавали иллюзию ирреальности пространства, парения над сценой. Пресыщенность спектакля декорационными приемами не только не противоречила драматургии классического произведения, но и выводила его на новый уровень, где бережное отношение к классике переплеталось с тонкой иронией и фантазийной сценографией.

Последнее десятилетие XX в. определялось творческими поисками и для Брестского академического театра драмы, хотя и ознаменовало начало весьма непростого периода. В 1988 г. началась генеральная реконструкция здания театра, которая длилась почти семь лет. Несмотря на неустроенность и непригодность арендуемых помещений, труппа не оставляла творческую работу. Репертуар театра пополнился постановками произведений белорусских авторов: «Машека» Н. Ореховского, «И смех, и грех» В. Голубка и Л. Родевича, «Гапон і Кацярына» по В. Дунину-Марцинкевичу. Исторической тематике также уделялось внимание, но предпочтение театр все же отдавал западной драматургии с преобладанием «развлекательных» жанров комедии, мелодрамы и детектива, что не могли не отметить театральные критики, окрестив это явление «утратой духовности» (Р. Смольский, Г. Алисейчик), добавляя при этом, что «возможно, подобный репертуар все же притягивал простотой восприятия зрителя, уставшего от политики и социального беспорядка» [165, с. 201]. Новый этап в жизни коллектива начался в 1995 г., когда завершилась реконструкция здания театра. Открытие нового здания совпало с премьерой спектакля «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Последующие постановки, среди которых были такие пьесы белорусских авторов, как «Купала» А. Дударева и «Цыганский король» В. Короткевича, ознаменовали период в развитии театра, наполненный творческой энергией и готовностью к переменам.

Тенденция возрождения национальной культуры в той или иной степени затронула все драматические театры Беларуси, по-разному проявившись в репертуаре каждого из них. К сожалению, нередко творческие коллективы поддавались «упадническому» настроению и долго приходили в себя, мобилизуя все силы только для того, чтобы хотя бы «держаться на плаву». В подобной ситуации оказался и Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа. В репертуаре преобладали легковесные или развлекательного характера постановки («Зинуля» А. Гельмана, «Будьте здоровы!» А. Шено, «Этот страстно влюблённый» Н. Саймана) и наблюдалось снижение общего уровня спектаклей, что приводило к потере театром своего зрителя. В течении десятилетия меняются режиссеры: В. Мазынского сменяет Б. Эрин, затем В. Барковский. Тем не менее, на волне возрождения национальной культуры театр обращается к произведениям белорусской классики. Так, в афише театра появляется спектакль «Залёты» В. Дунина-Марцинкевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, 1992 г.). Основным принципом сценографии спектакля «Залёты» стал принцип этнографической стилизации крестьянского быта, для чего использовались пестрые коврики-«дорожки», фигурки животных из соломы и элементы веревочного плетения в декоре авансцены. Центральной частью композиции стал ткацкий станок. Во время вращения прялки «бегут» полотнища ткани, переливаясь живописными лубочными картинками, придавая декорационному оформлению необходимую динамику [44, с. 37]. Композиция со станком, составляющая основной акцент в сценографии спектакля, олицетворяет яркую самобытность народной культуры и удачно подчеркивает специфику произведения, наполненного искрометным юмором и вековой мудростью.

Гомельский областной драматический театр в начале 1990-х гг. попал в полосу кризиса в результате постоянной смены руководства, и, как следствие, потери отличительных качеств театра. В этот же период театром предпринимаются попытки «национализации» репертуара: появляются постановки национальной драматургии на белорусском языке (ранее – только на русском): «Звар’яцелы Альберт» по Я. Борщевскому, «Паўлінка» Я. Купалы, «Купала» А. Дударева. Спектакль «Паўлінка» (ре-

жиссер А. Гузий, художник В. Осин, 1992 г.) вызвал неоднозначную реакцию у критиков. Одобрение вызвал сам факт постановки белорусской классики на родном языке, а неодобрение – режиссура и сценография. Спектакль с его дословно-бытовой детальной сценографией получился слишком простым, нарочито «лубочным» и малоинтересным. Тем не менее, обращение к произведениям белорусской драматургии дало необходимый импульс в творческом развитии театра.

Сценография драматических театров являлась, таким образом, непосредственным «зеркалом» явлений и тенденций театральной жизни 1990-х гг. Многие коллективы драматических театров нашей республики выбрали в качестве выхода из полосы кризиса обращение к богатейшей истории и культурным традициям белорусов. Народные истоки подобно живой воде подпитывали театральное искусство, помогая «расцвести» ярким и самобытным образам. Благодаря возрожденческим тенденциям 1990-х в произведениях национальной драматургии появляются имена незаслуженно забытых героев нашей истории: Кастуся Калиновского, Франциска Скорины, Ефросиньи Полоцкой, княгини Рогнеды, Уршули Радзивилл и многие другие. Эта идея воплотилась и в сценографии драматических театров, которая все отчетливее начинает приобретать «национальный» колорит. Несмотря на все сложности, преграды и мучительные поиски, для драматических театров Беларуси период 1990-х гг. оказался знаковым этапом поиска новых средств выразительности и новых стилизованных решений.

Типология сценографических решений в белорусском и зарубежном театре

Важным фактором формирования белорусской сценографии 1990-х гг. была социополитическая обстановка, повлиявшая на общую направленность белорусского искусства, в котором стали преобладать национальные и этнические черты. Эти особенности можно отнести к внутренним факторам влияния, в то время как к внешним – тенденции развития сценографии зарубежного театра. Процесс эволюции сценографии в западноевропейских театрах конца XX в. происходил неравномерно.

В разные периоды на первый план выходили различные функции сценографии, определяющие типы образной выразительности: сценография как организация места действия, сценография, обуславливающая участие в игре-действии, сценография, способствующая созданию предметных образов-персонажей [18, с. 73].

Такая функциональная направленность определила наличие двух противоположных взаимозаменяемых тенденций, которые характеризовались, с одной стороны, отношением к сценографии как к основному элементу спектакля, а с другой – как к второстепенному.

Признаки намечающейся первой тенденции, а именно *определение сценографии как важнейшего элемента театрального представления*, появились еще в конце 1960-х гг. в спектаклях Д. Боровского, Д. Лидера, Э. Кочергина, С. Бархина, И. Блумбергса, А. Фрейбергса, Г. Гуния и других художников советского театра [16, с. 104]. Сценография приобрела новый содержательный уровень: весь спектакль был подчинен ей. Создаваемые художником образы стали зримо воплощать в спектакле главные темы и мотивы пьесы: коренные обстоятельства драматического конфликта, противостоящие герою силы, его внутренний духовный мир и т. д. Такая сценография заранее, до начала пьесы, репрезентовала настрой, эмоции, образный мир спектакля.

Тенденция противоположного характера, которая определяла *сценографию как второстепенный элемент спектакля*, способствующий организации пространства героев пьесы – так называемая «действенная сценография», проявилась в работах мастеров западного театра в конце 1970-х и заняла ведущее положение в театре конца XX – начала XXI вв. [16, с. 115], выдающимися представителями которого являлись художники Й. Свобода (Чехия), А. Мантей (Германия), Дж. Бари (Великобритания). Задачей художника-постановщика становится организация сценического пространства, свободного от каких-либо реалий мира героев пьесы, оформление пространства для драматического действия и его материально-предметное обеспечение. Такая сценография начинает выполнять свои функции лишь во время действия пьесы. При этом в своем исходном состоянии пространство зачастую может выглядеть совершенно

нейтральным по отношению к пьесе, к ее стилистике и не содержать в себе никаких реальных примет времени и места происходящих в ней событий.

Как было нами отмечено ранее, среди существующих теоретических подходов к изучению типов, функций и тенденций сценографии наиболее оправданным и применимым как к зарубежной, так и к белорусской сценографии нам представляется типология, согласно которой сценография условно классифицируется в соответствии с тремя основными ее функциями:

- 1) *функция обозначения места действия;*
- 2) *игровая функция;*
- 3) *функция создания предметных образов-персонажей.*

Соответственно функциям определяются и три основных типа сценографии:

- 1) *организация места действия,*
- 2) *непосредственный участник игры актеров;*
- 3) *самостоятельный полноценный персонаж.*

Ощутимое влияние тенденций развития зарубежного театра на белорусское искусство в связи с происходящими в нашей стране в 1990-е гг. изменениями, позволяет применять наиболее полно данную типологию именно применительно к данному периоду.

Первый тип сценографии, соответствующий функции обозначения места действия – это сценография как организация места, среды и пространства, где действие происходит. Этот сценографический тип имеет разновидности: «конкретное» и «обобщенное» место действия, а они, в свою очередь, делятся на подвиды. Под «конкретным местом действия» понимается сценографическое решение, которое можно так или иначе идентифицировать с определенной исторической эпохой, художественным стилем или хотя бы с определенным местом в пространстве (дом, сад, улица и т. д.). В соответствии с этим и определяются разновидности сценографического подвиды «конкретного места действия»: сценический дизайн, арт-дизайн, реальная жизненная среда, окружающая среда, перенос места действия.

Сценический дизайн развился как разновидность типа оформления «конкретное место действия» и одновременно самостоятельного течения, образовавшегося в конце 1970-х гг. на

основе одной из тенденций, а именно отношения к сценографии как второстепенному элементу спектакля. На первый план выходят формальные проблемы конструирования и проектирования пространственных композиций, обусловленные функциональными потребностями организации режиссерского решения действия [18, с. 545]. Примером могут служить работы немецких сценографов Х. Майера и Ф. Хёнига. Особенностью спектаклей, оформляемых Х. Майером, является особое пространство, абстрагированное от реалий окружающего мира. Декорационные элементы заменены абстрактными плоскостями и объемами неправильных геометрических форм: усеченных, скошенных, изогнутых. Компонуя их в разных комбинациях, художник добивался эффекта драматизма пластических ритмов. Несмотря на отрешенность такого пространства от реальной действительности, сценография все же направлена на раскрытие сценического действия. Так, в спектакле «Рейнские мятежники» по А. Броммену художник Х. Майер построил на пустой сцене наклонную по диагонали площадку, подсветив ее красным светом, из-за чего она казалась парящей. На этом помосте и происходит основное действие спектакля. Персонажи читаются графическими силуэтами, скатываются вниз, скользят вслед за сбрасываемыми в процессе действия пьесы предметами [18, с. 546].

Ф. Хёниг оформил сценическое пространство для спектакля «Трехгрошовая опера» Б. Брехта (1991) с помощью плоскости с изображением кирпичной кладки, пересекающей сцену по диагонали. Сценический дизайн создавал здесь обобщенный образ городской улицы, функционально пригодный не только для данной пьесы, но и для любой иной с аналогичным местом действия. В спектакле «Принц Гомбургский» Г. Клейста Ф. Хёниг разработал серию фрагментарных сценографических композиций, выполняющих определенные функции (зеленая стена – для построения мизансцен, мост – для нахождения там главных действующих лиц, холм – для мест сражения, белый квадрат, обозначающий дверной проем – экстерьерное пространство). Еще более абстрагированным от реалий пьесы было решение спектакля «Амфитрион» Г. Клейста (1990). Сценограф создал открытое, экстерьерное пространство, в которое был помещен совершенно пустой куб, изображающий интерьер.

Российский художник М. Китаев в спектакле «Горе от ума» по А. Грибоедову (Театр юных зрителей имени А. Брянцева, Санкт-Петербург) создал декорационное оформление, погруженное в полумрак. Темные, словно обугленные колонны с бронзовыми канделябрами создавали интерьерную среду. В спектакле «Маскарад» по Ю. Лермонтову (МХАТ имени Чехова, режиссер Н. Шейко, 1995 г.) М. Китаев в качестве основного декорационного элемента использовал белую ткань. По своим характеристикам она нейтральна и сама по себе не обозначает ничего, но в контексте произведения помогает передать гармонию пропорций русского классицизма и одновременно ощущение тревожности, характерное для данной пьесы. Ткань вздымается и колышется по диагонали и под разными углами с постоянно меняющимся освещением, создавая особую «визуальную музыку» [18, с. 558].

В русле сценического дизайна работают и такие российские художники, как В. Боер, А. Орлов, С. Зограбян. Например, В. Боер в оформлении спектакля «Лолита» по В. Набокову (режиссер Р. Виктюк, Театр Романа Виктюка, Москва) в качестве декорационного оформления возводит на сцене металлическую конструкцию в виде пирамиды. Своей внешней формой она напоминает клетку или паутину, давая широкий простор для различных символических трактовок данного объекта (модель замкнутого мира, и т. д.).

В сценографии драматических театров Беларуси 1990-х гг. нечасто можно было встретить примеры сценического дизайна. Это происходило отчасти потому, что белорусское искусство, в том числе и театр, еще не было готово к применению жестких конструктивных форм, пережив длительный период характерной мягкой живописности и «романтизации» изображений. Но время диктовало свои правила, и тенденции развития западноевропейского искусства очень медленно, но все же начинали влиять на творчество белорусских художников. В качестве примера можно привести спектакль «Письменные» Национального академического театра имени Я. Коласа (по пьесе М. Чокэ, режиссер В. Барковский, художники В. Грушев и В. Барковский, 1998 г.). Пространство моделируется при помощи пересекающихся горизонтальных стеклянных плоскостей, встроенных в черные кубы (Приложение А, рис. 5). Геометрич-

ность и статичность всех элементов оформления, а также монохромная цветовая гамма придают спектаклю композиционную целостность, превращая его в своеобразную формулу с множеством скрытых смыслов [91, с. 76].

Еще одной разновидностью сценографического типа «конкретное место действия» является *артдизайн*. Этот вид оформления предполагает проектирование и организацию сценического пространства как среды определенного художественного стиля, создание игрового, иронически стилизованного пространства персонажей классической или исторической пьесы, оперы, балета. Для спектакля «Идиот» по Ф. Достоевскому (Театр на Малой Бронной, Москва) сценограф Ю. Гальперин построил декорацию из арочных порталов охристого цвета с золотистым орнаментом, классические пропорции которых напоминают архитектуру Петербурга. О. Шейнцис спроектировал арт-дизайн пространства «Женитьбы Фигаро» П. Бомарше (Московский государственный театр «Ленком») при помощи орнаментальных элементов в золотисто-красном колорите в духе комедии дель арте. Спектакль «Горячее сердце» по А. Островскому (Малый театр, Москва) был стилизован художником Э. Кочергиным под лубочную картинку старорусской провинции с изображением кучерявых деревьев, пряничных домиков и солнца в виде золотого лика с красными щеками [18, с. 562].

Сценография спектакля «Сложности «Маленького семейного бизнеса» по пьесе А. Эйкборна, поставленная в Лондонском Национальном театре, представляет собой стилистически обработанный конструктивизм с четкой геометрией линий интерьерного двухуровневого пространства и жестким ритмом вертикальных и горизонтальных элементов мебели. Декорационная композиция представляет собой различные дома, принадлежащие одной семье, собранные под одной крышей [32, с. 530].

К типу сценографии «конкретное место действия» относится и *«реальная жизненная среда»* – разновидность сценографического оформления, основой которого также является стилизация, чаще всего в духе определенной эпохи, стиля или этнокультурных особенностей определенной страны. Сценография спектакля «Молочный фургон не останавливается здесь боль-

ше» по Т. Уильямсу (МХАТ имени А. Чехова, Москва), разработанная художником Б. Мессерером, представляет собой утонченный, филигранный декоративизм. Для героини спектакля была создана удобная и красивая среда обитания с настолько продуманными архитектурными элементами, будто вместо декораций проектировалось реально существующее здание: в нем присутствовали стены-жалюзи, ажурная лестница, площадки на разных уровнях с элементами мебели. В Серебровский при оформлении спектакля «Лес» по А. Островскому (МХАТ имени А. М. Горького, Москва) воплотил на сцене русский интерьер и пейзаж на основе мотивов изобразительного искусства, ассоциативно напоминающих живописный стиль А. Куинджи.

В белорусском театре попыткой внести в декорационное оформление данного типа смысловой аллегоризм стала постановка спектакля «Касатка» А. Толстого в Национальном академическом театре имени Я. Коласа (режиссер Ю. Лизенгевич, художник А. Пронин, 1992 г.). Основу декораций составляют две полярные модели жизненного пространства. Первая модель – номер отеля (его атмосферу определяет мрачная черная драпировка, узкая площадка у авансцены – метафора порочности. Другая модель, занимающая все пространство сцены – пейзаж с усадьбой, бескрайний солнечный простор, олицетворяющий чистоту побуждений и мыслей, искренность чувств. Прием контраста становится, таким образом, основой композиционного решения. Такое, хоть и примитивное и легко читаемое зонирование моделей создает, тем не менее, определенное настроение и обостряет драматизм произведения.

Стилизацией в духе рисованной открытки отличается сценография спектакля «Смак яблыка» Национального академического театра имени Я. Купалы по пьесе А. Делендика (режиссер Г. Давыдько, 1999 г.). Сценограф М. Баглова-Петерсон при оформлении спектакля руководствовалась общим романтико-лирическим настроением комедии. Основой декорационного решения становится зеленый фон цвета зелени листвы и румяные яблоки из папье-маше, выполняющие также функцию фонариков. По обе стороны авансцены располагаются обтянутые тканью ширмы с прорисованными силуэтами яблоневых деревьев. Предметный антураж – скамейки, деревянный

забор – также призван создавать уютную атмосферу деревенского дворика. Благодаря цветовому освещению теплых оттенков создается ощущение присутствия в саду в ясный летний день (Приложение А, рис. 4).

Постановка драматическими театрами Беларуси произведений отечественной классики часто характеризуется сценографией, представляющей собой стилизацию мотивов белорусской народной культуры (что подразумевает сценографический тип «реальная художественная среда»). Таким стал спектакль «Залёты» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, 1992 г.) Национального академического театра имени Я. Коласа. Уникальностью постановки этой комедии является введение нового действующего лица – смеха, юмора как полноценного персонажа и одновременно как метафоры. В поддержку такого решения выступает сценография спектакля, состоящая в данном случае из двух важных элементов: декорации (прозрачный лубочный рисунок в виде фона) и музыкального оформления (для подчеркивания ироничности ситуации или обострения характеристик персонажей применяется прием цитирования, включение фрагментов современной музыки или революционной песни) [158, с. 17].

Сценография спектаклей, относящихся к типу «реальная жизненная среда», зачастую может быть выстроено как реальное место сценической жизни героев пьесы, погруженное в особую, довольно мрачную атмосферу. Так, местом действия спектаклей о современной жизни часто становилось пространство интерьеров в особой стилистике, напоминающей лабораторию или больницу, подчеркивающее холодность отношений и их исследование в попытке найти истину. Например, в спектакле «Sorry» по пьесе А. Галина (Московский государственный театр «Ленком») художник Д. Боровский воспроизводит атмосферу больничного морга, художник А. Виброк в спектакле «Тучи. Очаг» Й. Елинек (Гамбургский театр) – замкнутый мир, напоминающий бункер (одетые в серые деловые костюмы четыре актрисы ведут оживленный диалог, постепенно распалаясь и ожесточенно споря, перебрасываются цитатами Ф. Ницше, Ф. Шиллера, И. Гете). Идею замкнутости пространства как места пребывания героя, находящегося в вечном

поиске, воплотил польский сценограф К. Лупа в спектакле «Калкверк» по мотивам прозы Т. Бернхарда. Все пространство и даже свет и звуки создавали образ одиночества и пустоты, подчеркнутые хаотичностью предметов, используемых в качестве декораций: кубов, острых граней, неаккуратно брошенных вещей. Пространство одновременно являлось и конкретным местом действия в частности, и сочетанием всех возможных мест действия в целом. Нужный в данный момент фрагмент высвечивался лучом прожектора, а потом снова погружался в темноту. Каждый из возникающих перед зрителем эпизодов представлялся в виде графических «стоп-кадров»: группа за столом, двое на скамейке, финальная мизансцена героев, сидящих на кровати [18, с. 571].

Тема одиночества и отрешенности, поисков человеком себя в перипетиях жизни часто становилась основой сценографического решения и для белорусских театральных художников 1990-х гг. Характерная безликая обстановка поглощает человека, преобразуя его личное пространство до размеров едва освещенного уголка. Примером подобного типа сценографии могут служить спектакль «Пирамида Хеопса» Национального академического театра имени Я. Купалы (по Ю. Ломовцеву, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, 1999 г). Освещение выхватывало лишь узкий круг в центре сцены, высланный кусками светлой материи, изображающий детскую песочницу в глубине невидимого двора. Этот маленький обособленный мир становится основной «ареной» для жизни героев пьесы, местом построения ключевых мизансцен. Появляющиеся время от времени предметы антуража – старая кухонная плита, стул, детская игрушка-качалка, как и монохромные, серые костюмы героев, лишь усиливают атмосферу потерянности и тоски.

В ином ключе была создана художником М. Волоховым сценография спектакля «Паляванне на пацукоў» П. Туррини (неосуществленная постановка, 1991 г.). Декорационное оформление отличается гротескно-фарсовой манерой исполнения, гиперболизацией размеров элементов декора, символизирующей иерархию взаимоотношений человека и вещей, а также человека и окружающего мира, где человек далеко не на первом месте [101, с. 13]. Создавая фоновую декорацию с изображением

ем свалки, М. Волохов предполагал возможность ее метафорического прочтения зрителем.

Разновидность типа сценографии «конкретного места действия», определяемая как «*окружающая среда*», означает превращение самой сцены в окружающую среду, то есть освоение художниками пространств, находящихся в пределах театральных зданий. Г. Гуммель в спектакле «Парижская жизнь» Ж. Оффенбаха (Московский театр «Эрмитаж») возвел в центре зрительного зала конструкцию Эйфелевой башни, в то время как зрители оказались под ней, тем самым вовлекаясь в общую с персонажами пространственную среду. Д. Боровский, работая над постановкой «Вишневого сада» А. Чехова в афинском театре Диониса, использовал архитектурные особенности самого помещения театра. Художник выкрасил в белый цвет нижние части колонн (подобно вишневым деревьям), и в результате весь зал стал «садом», окружающим зрителей, в то время как на сцене идея поддерживалась композиционно декорационными элементами из таких же стволов, а персонажи были одеты в черно-белые костюмы. В спектакле «Инцидент» Дж. Бауэра-Л. Рирце художником А. Вотава в качестве места действия был воссоздан вагон нью-йоркского поезда.

«*Перенос места действия*» в типологии сценографических решений «конкретных мест действия» имеет три варианта:

1) *создание художником среды, относящейся к времени пьесы (даже если она отличается от предполагаемой драматургом);*

2) *перенос места действия в иную эпоху или географический регион;*

3) *придание классической пьесе современного облика.*

Например, российский художник С. Морозов сценографию спектакля «Вишневый сад» по А. Чехову решил через образ походного лагеря и дороги, что должно было символизировать «кочевое» существование чеховских героев (первый вариант переноса). Е. Бюрчиев в сценографии спектакля «Проделки Скапена» по Ж.-Б. Мольеру переносит действие в атмосферу традиционного японского сада (второй вариант переноса). О. Шейнцис в «Чайке» по А. Чехову показал пейзаж таким, каким он мог бы стать после атомной катастрофы, описанной в монологе одного из героев пьесы [27, с. 285–336]. Сценограф

Д. Боровский создает пространство пьесы «Электра» Софокла в виде современной улицы с иллюминацией (третий вариант переноса), но при этом присутствуют отголоски эпохи, о которой идет речь в произведении: игровая площадка напоминает оркестру, а архитектура – древнегреческий храм [18, с. 580].

В драматических театрах Беларуси данного периода, инсценирующих произведения классики, часто прибегали к подобному типу оформления – создание среды, относящейся к времени пьесы, но немного отличающейся от замысла автора. Так, в спектакле «Три сестры» по А. Чехову (Национальный академический театр имени Я. Купалы, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, 1992 г.) заявленное в ремарках первого действия пространственное окружение («гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал») Б. Герлован превращает в стилизованный дворянский дом с мрачной и гнетущей атмосферой, соответствующей настроению пьесы. Двухъярусные балюстрады, огромные люстры, свисающие с потолка, драпированные полосками ткани, напоминающие укутанные паутиной коконы, олицетворяют, по А. Чехову, «бездуховность и пошлость провинциального быта», которыми так тяготятся сестры и от которой мечтают сбежать в Москву.

Наряду с типом сценографии «конкретное место действия», соответствующим функциям обозначения места действия, рассмотренным нами во всех его разновидностях, существует другой тип сценографии мест действия, определяемый как *«обобщенное место действия»*. В отличие от «конкретного места действия», этот тип сценографического оформления характеризуется абстрагированностью, условностью в оформлении пространства. Например, латвийский сценограф А. Озолиньш в спектакле «Посторонний» по А. Камю создает открытую площадку и окружающий ее океан (при помощи живописных декораций) как символ среды обитания героя. С. Бархин в «Царе Иудейском» К. Романова (Государственный академический Малый театр, Москва) использует обобщенный до знака-символа архитектурный стиль древнего Иерусалима (ярусные архитектурные формы). Среди других примеров можно отметить сценографию спектакля «Ромео и Джульетта» по У. Шекспиру, где по замыслу художника И. Ульяновича были сконструированы сбитые из досок площадки, «Горе от ума» по А. Гри-

боедову, где все декорационные элементы силуэтно прорисованы на полотне, развернутом полукругом (художник Б. Мессерер).

Художники Национального академического театра имени Я. Коласа используют подобный подход к сценографии в оформлении драмы абсурда «Счастливое происшествие» С. Мрожека (режиссер Б. Эрин, художник А. Опарин, 1992 г.). Особенность данного произведения в том, что ремарки автора достаточно четко описывают предметный мир пьесы, и внести в них изменения достаточно сложно, однако цветовая гамма никак не оговаривается. Именно поэтому основным элементом сценографии художник-сценограф делает цвет. Небесно-голубой оттенок символизирует собой вершину горы Монблан, таинственную и эфемерную, подчеркивая сомнения по поводу реальности ее существования в мире героя пьесы (Гостя).

Вторым типом сценографического решения, соответствующего персонажной функции сценографии, является сценография, которая в отдельных элементах становится непосредственным участником игры актеров. Это могут быть предметы, мобильные элементы или масочно-костюмные элементы.

Вещественные элементы – это предметы антуража, выполняющие роль декораций. Литовский сценограф А. Яцовскис в спектакле «Три сестры» по пьесе А. Чехова главным элементом декорационного оформления делает предметы, а именно гимнастические снаряды («конь»). Обыгрываемые актерами в разных сценах, они становятся стулом, кроватью или даже ветками дерева.

Мобильные элементы представляют собой какой-либо подвижный, мобильный предмет, составляющий основу сценографии спектакля. Примером может служить спектакль «Женитьба» Н. Гоголя, в оформление которого художник Ю. Кононенко включил подвешенное на цепях бревно, используемое актерами в процессе развития действия как место для сидения, как качели, и т. д. В спектакле «Великодушный рогоносец» по Ф. Кроммелинку художник С. Морозов все декорационные элементы заменяет крышкой от огромной бочки.

Масочно-костюмные элементы, изготовленные художником, становятся важной, а часто и главной частью сценогра-

фии, берут на себя все внимание зрителя и создают композиционный центр. Например, персонажи в смокингах и черных масках, придуманные чешским сценографом М. Карасеком для спектакля «Шекспиромания III».

Третьим основным типом сценографии, соответствующим игровой функции, является создание изобразительно-пластических, материально-предметных образов как самостоятельных персонажей сценического действия. В их роли могут выступать фотографические изображения, скульптуры, куклы, абстрактные арт-объекты. Рожденный фантазией художника неожиданный или странный образ становится центром всего оформления. Например, подвешенная вверх ногами туша лошади как арт-объект в спектакле «Игры снов» по А. Стриндбергу по замыслу литовского художника А. Арчикаускаса символизирует трагизм человеческой жизни, а ассиметричная белая форма, отдаленно напоминающая птицу, у Ю. Харикова в спектакле «Королевские игры» Г. Горина – способности человека с самосовершенствованием и духовному росту. Художниками 1990-х гг. этот тип сценографии использовался как в абсурдистских, так и в классических спектаклях. Например, в творчестве Г. Шликера – «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта (немецкий театр Berliner Ensemble), И. Попова – «Маскарад» по М. Лермонтову, Ф. Хёнига – «Фрекен Юлия» по А. Стриндбергу.

Таким образом, сложившиеся к концу XX в. типы оформления спектаклей обогатили сценографический опыт белорусских художников 1990-х гг. Белорусское театральное декорационное искусство не было чисто обособленным явлением, развивающимся по собственным законам, а вбирало в себя тенденции западноевропейского искусства. Традиционность белорусского искусства и его подчеркнутая живописность не позволяли в одночасье применить на практике новаторские сценографические приемы, уже давно используемые зарубежными мастерами, однако в 1990-е гг. этот процесс приобретает уже совершенно отчетливый характер. Учитывая репертуарную политику театров данного периода, а также особенности художественной школы белорусских театральных художников, быстрее других на театральной сцене Беларуси прижились и были использованы такие типы сценографии, как «реальная жизнен-

ная среда» (использовался и раньше, но более прямолинейно), «перенос места действия», «обобщенное место действия»; в меньшем объеме, но все же применялся «сценический дизайн». Некоторые из заявленных тенденций не нашли применения на белорусской сцене 1990-х гг. вовсе или носили фрагментарный характер (например, сценография как самостоятельный элемент пьесы). Тем не менее, в данный период активно протекали процессы приобщения театральной культуры Беларуси к новым веяниям зарубежного искусства, повлиявшие на развитие сценографии драматических театров не только в конце XX в., но и в дальнейшем. Типология сценографии в зарубежном театре, как отмечалось, включала три типа, каждый из которых имел несколько разновидностей; в сценографии же белорусского театра выделялись лишь некоторые типы и их разновидности, используемые в зарубежном театре (Приложение Б, табл. 2).

Поиски новой изобразительной образности в сценографии 1990-х годов

Сценография белорусского драматического театра 1990-х гг., не теряя своей самобытности, постепенно впитывала сценографические типы театрального пространства, сформировавшиеся в зарубежном театре в процессе многолетней эволюции. Далеко не все они прижились на белорусской сцене, что было обусловлено особенностями развития белорусского искусства с длительным периодом «реалистичности», традициями народной культуры, напрямую или косвенно влияющими на театральное искусство, и даже менталитетом белорусского народа. Сценическое пространство белорусского драматического театра на переломе веков в своем развитии прошло несколько этапов, эволюционируя от простой иллюстрации к событиям, о которых шла речь в пьесе, до сложной, многослойной метафоры, образа, стремящегося к многозначности. Смыслы и значения перетекали один в другой, оставляя форму нетронутой, а язык современной сценографии становился образным и лаконичным, как язык поэзии [164, с. 77]. Белорусская сценография 1990-х гг. «приспосабливала» под себя используемые в зару-

бежном театре методы и приемы оформления спектаклей. Основой пространственного решения спектакля становилась сценография, создающая образ места действия в виде «конкретных» и «обобщенных» его воплощений. При этом искусство оформления спектаклей существовало не само по себе, а в тесной взаимосвязи с социально-политическим контекстом произведений, диктуемым реалиями окружающего мира, что послужило основой создания неповторимых в своей стилистике и образной выразительности произведений «перестроечного» периода.

Таким образом, сценографическое искусство 1990-х гг. прежде всего решало задачу оформления пространства спектакля, и чаще всего – в виде таких разновидностей «конкретных мест действия», как *«реальная жизненная среда»*, *«артдизайн»* и *«сценический дизайн»*. Так, «реальная жизненная среда» сценографии спектакля «Машека» по М. Ореховскому (режиссер В. Анисенко, художник В. Лесин, Брестский областной драматический театр, 1989 г.) подчеркивает главный лейтмотив пьесы – символическую связь времен – посредством «возведения» фундамента современной дачи главного героя на каменной кладке разрушенной древней постройки. Пространство, в котором живут и действуют герои спектакля, образовано стенами подвала и оговоренными в ремарках автором «могучими валунами стародавней постройки». Вместе с тем, некоторые элементы декорационного оформления выглядели слишком громоздко и реалистично, как, например, металлическая клетка, которая собиралась прямо на глазах у зрителей, и из-за этого сценографии недоставало условности и пространственной разомкнутости.

К сценографическому типу «реальная жизненная среда» относится и декорационное решение спектакля «Хам» по Э. Ожешко (режиссер Б. Эрин, художник Б. Краснов, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 1989 г.). Все объекты, включенные в сценическое пространство (деревья, кресты, придорожные часоуенки-«каплічкі») узнаваемы, но особая их компоновка позволяет создать иллюзию абсолютной ирреальности. Среди них крупным планом выделяются традиционный колодец с «журавлем», игрушечная деревянная лошадка и плетеная корзина. Замыкает сцену рисованный задник

с живописным изображением озера [47, с. 28]. При применении в различных сценах цветового освещения озеро начинает сиять и переливаться, а опускающаяся сверху рыбацкая сетка придает эффект туманной дымки.

Сценическое пространство спектакля «Крык на хутары» («Страсці па Аўдзею») А. Бутромеева создает «реальную жизненную среду» дома главного героя – Авдея (режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 1989 г.), во внешней форме которой также имеется символический подтекст. При его «расшифровке» жилище приобретает значение «оплота добропорядочности и честности, кропотливого труда и притягательного крестьянского быта» [37, с. 36].

Декорационное решение спектакля «Звон – не малітва», поставленного на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы (по роману И. Чигринова «Плач перапёлкі», режиссер Г. Давыдько, художник Б. Герлован, 1992 г.), также построено согласно типу *«реальной жизненной среды»* и призвано воссоздать атмосферу дохристианских времен с ее мистическими образами и древними обрядами. Сценическое пространство служит ареной для отображения следующих сюжетных пластов, связанных с главными героями: мировоззрение и судьба Рогнеды (личностно-психологический и знаковый уровни, символически обобщенный образ Родины); проблема независимости Полоцка и власти Киева (политический пласт); язычество и христианство (разные пласты – от политического до символического); волеизъявление народа («думка народная») и личностные драмы героев (переплетение со сквозной темой крещения Полоцка). Сценография 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 дает возможность позволить зрителю однозначно прочесть те или иные образы [148, 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. Поставив перед собой задачу максимального вовлечения зрителя в мистический процесс игрового действия, режиссер В. Раевский в спектакле «Князь Вітаўт» (по А. Дудареву, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 1997 г.) применяет такой прием: актеры время от времени выходят в зрительный зал, и в результате в моментах наибольшего драматического напряжения конфликта (например, когда Алену ведут на костер) зритель сознательно и эмоционально «участвует» в спектакле. А создание «жизненной среды» героев спектакля с использованием народных обрядов с их яркой и зрелищной пластикой придает постановке народный колорит [44, с. 33].

Иное прочтение получает тип «реальная жизненная среда» в сценографии спектакля «Жыды горада Піцера, або невясёлыя гутаркі пры свечках» (Б. и А. Стругацкие, художник М. Волохов, Могилевский областной драматический театр, 1991 г.). Действие происходит не линейно во времени, а идет по кругу, предоставляя одни и те же события, каждый раз обыгрываемые по-новому. Посредством сценографии создается образ пространства маленькой квартирке в центре Петербурга: контуры Исаакиевского собора за окном и стопки газет на полу, семейные фотографии на стене [56, с. 35]. Домашний уют словно превращается в фон, а основным образом, созданным при помощи сценографии, становится заповолившая жизнь простых обывателей политика, заповолившая его лозунгами и плакатами. Сценография подчеркивает драматургический конфликт пьесы: противостояние человека и необъяснимой силы, невидимой, но мистически-ужасной, лишенной конкретных примет.

Сценографическое пространство спектакля «Женитьба» по М. Гоголю (режиссер В. Маслюк, художник А. Соловьёв, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 1992 г.) объединяет в себе два пласта – бытовой и условный [46, с. 21]. Стены комнаты купеческого дома представляют собой металлический каркас, затянутый прозрачной тканью. Интерьер лишен признаков принадлежности к определенной эпохе и стилю несмотря на присутствие в нем предметов мебели. Находящиеся на авансцене металлические макеты Адмиралтейства, православного храма, башни с флагом предоставляют зрителю

возможность самостоятельно выбирать время действия спектакля: будет ли это настоящее время, Петербург времен Н. Гоголя или обобщенный время-образ всей России. Течение времени в данной конкретной семье подчеркивает родовое дерево с изображениями в медальонах. Такое двойственное сценографическое пространство «реальной жизненной среды» призвано разрушить стереотипность классического произведения с хрестоматийно очерченными характерами героев, придать ему новое звучание, где за внешней, «водевильной» комичностью скрываются трагизм и глубина характеров.

Интересной вариацией сценографического типа «реальной жизненной среды» является оформление спектакля «Дядя Ваня» по А. Чехову (режиссер Ю. Лизенгевич, художник А. Пронин, Национальный академический драматический театр имени Я. 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) [46, с. 25]. Вполне реалистичная обстановка с приметам 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.

Подобным приемом – созданием интерьерно-экстерьерного пространства – отличается и спектакль «Камедья пра нещаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які згубіў сэнс існавання» по К. Морошевскому и Ф. Алехновичу (режиссер Г. Мушперт, художник И. Кондюкова, Гродненский областной драматический театр, 1995 г.). Декорационное оформление достаточно лаконично, однако каждый его элемент тщательно продуман как с точки зрения композиции (возможность построения мизансцен при минимальном количестве антуража), так и с точки зрения соответствия народному быту белорусов: кровать («ложак» с металлическими боковинами, какие до сих пор встречаются в деревнях), накрытая вышитой простыней и увенчаный горой подушек, стол, лавы, заборчик с надетыми на колки гладышами, большие напольные часы

определяют интерьерное пространство, а раскидистая яблоня с румяными красными плодами и силуэты деревьев на рисованном заднике – экстерьерное, то есть улицу. При этом внутреннее пространство не дистанцируется от внешнего, а весьма удачно объединяется с ним (например, яблоки, падая с яблони «во дворе», живописно раскатываются по полу «избы»).

Иногда тип «реальная жизненная среда» используется белорусскими художниками для создания или подчеркивания мистической атмосферы произведения. Спектакль «Смерть Кандида Тарелкина» по А. Сухово-Кобылину в постановке режиссера В. Савицкого и художника Л. Седельниковой (Национальный академический театр имени Я. Купалы, 1996 г.) представляет классическое произведение в совершенно новом прочтении, вводит зрителя в сумрачный мир духов и теней, заглушающих собой все живое [87, с. 27]. Черная комедия с круговоротом бессмысленных ситуаций решена в темных тонах, а само действие происходит на кладбище посреди растворенных решетчатых дверей, поднятых крестов. Сценография, воссоздающая реальную среду с мрачными атрибутами, тонко подчеркивает абсурдность ситуации и то, что живые являются мертвыми, хоть и не подозревают этого, ведь обстоятельства, в которых живут герои, назвать жизнью в полном смысле этого слова нельзя.

Спектакль «Рагнеда і Уладзімір», поставленный по пьесе А. Дударева (режиссер В. Мазынский, художник Д. Мохов, Гродненский областной драматический театр, 1998 г.), относится к сценографическому типу «окружающая среда», отличающемуся стилизацией в духе определенной эпохи. Стилизация в данном спектакле сводится к нахождению ключевого, явственно читаемого образа, который становится основной композиционной и смысловой доминантой. Так, для передачи мрачной, мистически-таинственной атмосферы дохристианских времен X в. (978 г., Полоцкое и Новгородское княжества) воссоздано языческое капище с установленными в нем статуями божеств. Сценическое пространство погружено в темноту, лишь высокими силуэтами, освещенными падающим сверху наискось бледным лучом, стоят каменные изваяния. На капище, имеющем традиционную форму круга, происходит действие спектакля, в процессе которого ключевые сцены вы-

страиваются согласно заданной композиции. Герои произведения живут и действуют в этом закольцованном пространстве, символизирующем своей формой замкнутость нерушимых законов и утверждающем незыблемость вековых устоев. «Адвечна гладзяць 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 и в сценографии: каменные изваяния божеств, повернутые обратной стороной в отдельных сценах (как правило, с участием Владимира), напоминают часовенки (капліцы) с горящей лампадой.

Сценография спектакля «Цветные сны на потолке» по А. Данилову (режиссер В. Барковский, художник Ф. Розов, Гродненский областной драматический театр, 1996 г.) также относится к сценографическому типу «реальная жизненная среда». Художником создано интересное интерьерное пространство, напоминающее своей структурой картину в раме, так как элементы предметного антуража – кресла, стол, диван – обрамлены сверху конструкцией, напоминающей раму, которая отделяет «зону» квартиры от остального пространства. Благодаря этой особенности сценографии, у зрителя возникает особое, немного дистанцированное восприятие происходящего на сцене, схожее с процессом рассматривания картины. Актеры периодически «разрушают» эту грань, выходя за пределы «рамы», расширяя тем самым композиционное пространство до пределов игровой части сцены.

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 драматического театра имени Я. Коласа и Национального академического театра имени Я. Купалы в сезоне 1990–1991-х гг. Это произведение вбирает в себя все характеристики периода начала 1990-х гг.: растерянность в связи с утратой привычных

ценностных ориентиров, лихорадочное 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 к символам своей эпохи – определенно можно.

Сюжет пьесы-фарса «Вежа» базируется на истории о том, как на участке Ютки – жителя деревни Коруны – поселился некий Дух. Руководствуясь его советами, Ютка начинает строить башню (вежу) до неба. Диковинная затея привлекает всеобщее внимание, в результате чего в полуразрушенных Корунах появляются женщина, которая проводит полную модернизацию, и миллионер, снабжающий деревню всем необходимым. В итоге Коруны объявляют себя независимой экономической зоной, директор колхоза ведет переговоры с президентом США, и все мировые СМИ концентрируют свое внимание на событиях этой белорусской деревеньки [66, с. 8]. Декорационное оформление спектакля в постановке режиссера В. Мазынского и художника В. Юркевича (Национальный академический театр имени Я. Коласа, 1990 г.) призвано воплотить на сцене фантазмагорическую атмосферу произведения и одновременно представить обобщенный образ деревни Коруны, где происходит действие. Декорационное оформление состоит из элементов, расположенных разрозненно по всей плоскости сцены: макета Корунского сельсовета, увешанного флагами, забора и лозунгов с содержанием «Запрашаем у Каруны», «Peace to all» («Мир во всем мире»), «Welcome», «USA-БССР – сябры» (Приложение А, рис. 6). В центре композиции расположен деревянный туалет, являющийся самым, вероятно, ярким символом данного произведения, так как в отдельных сценах он функционирует в качестве двери, через которую и попадает к нам «все новое». Сценографическое решение этого произведения в постановке режиссера Б. Эрина и художника А. Кулаковского (Национальный академический драматический театр имени Я. Купалы, 1990 г.) также относится к сценографическому типу «реальная жизненная среда» и носит менее эксцентричный характер. Пространство создается при помощи реалистичных и узнаваемых элементов (колодец, угол дома Ютки, стол), а также бутафорских, нарочито подчеркивающих фар-

совый характер спектакля (худая корова, розовый поросенок, разноцветный петух). После «модернизации» и приезда в деревню миллионера среди декорационных элементов появляются ковровые дорожки, пальма с обезьянкой, модные светильники и другие приметы «красивой» жизни. Несмотря на негативные (но вполне справедливые) отзывы критиков, отмечающих низкий эстетический уровень данного произведения, сценографию спектакля «Вежа» (в обоих вариантах) можно рассматривать в качестве характерного и яркого образа времени 1990-х гг.

Примером, когда использование особенностей типа «реальной жизненной среды» позволяет подчеркнуть философский подтекст произведения, является спектакль «Пакахай мяне, салдацік!» по В. Быкову (режиссер В. Маслюк, художник С. Макаренко, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 1997 г.). События повести В. Быкова относятся ко времени окончания Великой Отечественной войны и происходят в окрестности австрийского городка. В истории любви молодого лейтенанта и его землячки, окончившейся трагической гибелью девушки, прослеживается идея протеста против неоправданной жестокости и жертв, не являющихся военной необходимостью. Сценография выполняет, в данном случае, свою основную задачу – репрезентует атмосферу места действия спектакля и создает камерное, замкнутое пространство, соответствующее душевным переживаниям главных героев. Эту атмосферу подчеркивают царящий на сцене полумрак и атрибуты старинного дома: громоздкие потолочные канделябры, огромные кресла. Благодаря этому место действия в данном случае можно трактовать символически как «пространство души» героев спектакля, созданное средствами сценографии.

Среди используемых белорусскими художниками сценографических типов «конкретных мест действия» в 1990-е гг. начинает встречаться и такой тип оформления, как «артдизайн», применяемый, как правило, для передачи атмосферы и колорита сатирических или комедийных произведений. Так, сценография спектакля Гродненского областного драматического театра «Необычайные приключения солдата Чонкина» (по В. Войновичу, режиссер Ю. Чернышов, художник Ю. Щебланов, 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 (например, домашние животные сделаны из папье-маше и поставлены на колесики для усиления эффекта комичности).

В спектакле «Тутэйшыя» по пьесе Я. Купалы Национального академического театра имени Я. Купалы сценографический тип «артдизайн» выражается в применении стилизации батлейки (режиссер Н. Пинигин, художник 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» и только центральная – в виде белорусской «батлейки», что символизировало историческую судьбу Беларуси, проходящую на перекрестке народов и культур (Приложение А, рис. 3). Сами герои пьесы предстают в начале спектакля в виде батлеечных кукол-персонажей с характерной пластикой и в стилизованных костюмах, в виде своего рода марионеток в руках судьбы и истории [6, с. 30]. Этот спектакль по праву считался «главным успехом» театрального сезона 1990–1991 гг. благодаря яркой режиссуре и эффектной сценографии и, главное, благодаря выполняемой им благородной миссии пробуждения инстинкта самосохранения и пробуждения чувства собственного достоинства в душах людей в этот сложный период.

Характерный «артдизайнерский» прием стилизации применяется также в спектакле «Лолита» (по Э. Олби, режиссер В. Короткевич, художник В. Лесин, Брестский областной драматический театр, 1991 г.), сценография которого выполнена в традициях комедии дель арте. Громоздкие барочные арки и лестницы, обвитые плющом, размещены по обе стороны от центральной выгородки с камином. Из антуража используются украшенная виньетками кровать, тумбочки и зеркала с резными обрамлениями. [60, с. 37]. Предметы мебели, кочующие из одной сцены в другую, определяющие быт и квартир, и гостиниц, создают ощущение безликости не только самих зданий, но также всех мыслей и чувств, их наполняющих. Миниатюрный, слегка подсвеченный лучом прожектора готический замок на авансцене выступает в качестве образа мечты, постоянно присутствующей в любой ситуации.

Спектакль «Цырк Шардам» (по Д. Хармсу, режиссер А. Гришкевич, художник В. Юркевич, костюмы С. Кирик, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 1993 г.) отличается необычным декорационным оформлением, достаточно редким для спектаклей 1990-х гг. Сценография в данном случае является примером такой разновидности «конкретных мест действия», как «сценический дизайн». Для осуществления постановки пьесы, основанной на монологах-историях странствующих актеров, среди которых и акробаты, и жонглеры, и клоуны, была построена раздвижная металлическая конструкция. Основу сооружения составляли квадратные модульные элементы, соединенные между собой. Каждый из «квадратов» имел внутри перегородки и перекладины, позволяющие актерам использовать их в качестве акробатического станка – повисать на них, сидеть, раскачиваться, перемещаться по разным уровням конструкции. Таким образом, сценография в образе конструктивного сооружения становится одновременно и основой сценического пространства, и неотъемлемым полноправным участником спектакля наравне с актерами. Несмотря на то, что спектакль был дипломной постановкой А. Гришкевича, он не стал просто очередной ученической работой, а «спектаклем удивительным, мечтательным, наполненным атмосферой модерна и музыкой той эпохи. Режиссер точно чувствует форму, ведь в каждой из двух частей его спектакля композиция логична и точна <...>. Дорого и само желание “взлететь”, понять способ иного существования на сцене, услышать звучание иных музыкальных тактов и иной гармонии театрального бытия» [86, с. 37].

Декорационное оформление спектакля «Король, дама, валет...» по В. Набокову (режиссер Г. Мушперт, художник Ф. Розов, Гродненский областной драматический театр, 1998 г.) наглядно презентует тип «сценографии мест действия», 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, – все это позволяет интерпрети-

ровать созданную на сцене среду в качестве обобщенной картины мира человека конца XX в. – техногенность, функционализм, практичность, лаконичность, и вместе с тем отсутствие душевной теплоты. Герои спектакля – берлинский коммерсант, его скучающая жена, бедствующий племянник-провинциал – выглядят марионетками на этом фоне, выходя из бесчисленных дверей, заходя на авансцену и снова теряясь в бесконечных, похожих друг на друга коридорах. Примененный в данном случае сценографический тип как нельзя лучше помог передать хитросплетения любовно-криминальной интриги, созданной В. Набоковым, а также подчеркнуть незащищенность «маленького» человека, вынужденного плутать в лабиринтах собственных ошибок.

Сценография спектакля «Одна за всех и все за одну» по Н. Иорданову (болгарский режиссер Н. Митева и художник А. Тавукчиан, Гомельский областной драматический театр) призвана подчеркнуть особенности душевного мира восьми разных женщин, волею судьбы собранных в одном месте (сберкассе), где и развивается действие. С этой целью художником также используется сценографический тип «обобщенное место действия». Режиссер и сценограф, следуя замыслу автора, создают на сцене условия для психологической «игры»: согласно сюжету из кассы пропадает крупная купюра и подозрение падает по очереди на каждую из героинь. Для этого было создано интересное сценическое пространство, обозначающее место действия «обобщенного» типа. Сооружение в центре сцены напоминает одновременно помост, площадку и функциональное помещение сберкассы или банка без какой-либо конкретизации [120, с. 7].

К сценографическому типу «обобщенное место действия» относится и спектакль «Шагал... Шагал...» по В. Дроздову (режиссер В. Барковский, художник В. Матросов, Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа, 1999 г.). Сценография такого типа, характеризующаяся абстрагированностью и условностью в оформлении пространства, в данном случае как нельзя лучше помогает подчеркнуть характер произведения. Основой спектакля стал лирический этюд В. Дроздова под названием «Васильки Шагала», повествующий о связи художника с родным городом. В спектакле словно

звучат те строки, что писал Шагал в письмах любимому Витебску («Мой город, меня не забыл ты еще, река твоя в теле моем течет...»); получают воплощение воспоминания и мечты художника; оживают и сходят с полотен в пространство сцены сюжеты его картин. Основными элементами сценографии становятся именно образы, возникающие при просмотре спектакля, поскольку «реальных», предметных декорационных элементов используется немного: большой стол, натянутые по диагоналям сцены нити и макеты зданий Витебска – домики, церкви, костелы, ратуша, синагога. Пространство наполнено мистикой и ощущением нереальности, того самого «полета», фантастически воплощенного в полотнах Шагала (Приложение А, рис. 7). «Структура спектакля основана на перетекании эпизодов, их параллелизме, наслоениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно... Принципиально нет сюжета... Основой подобной структуры становится время» [91, с. 78].

В 1990-е гг. в театральном искусстве постепенно возрастает роль пластики в образной структуре спектакля, что связано с тенденцией выдвигания на первый план невербальных видов искусств: музыки, изобразительного искусства, музыкального театра). Слово как элемент коммуникации временно утрачивает свою первостепенную роль. Создается новая система отношений с иным взглядом на мир. Изобразительная партитура постановки уже не всегда иллюстрирует литературный текст и даже не всегда совпадает с ним по смыслу, а существует параллельно. Особенно ярко эта тенденция проявилась в постановках произведений драматургического авангарда (Э. Ионеску, С. Беккет, Ф. Аррабаль), которые в 1990-е гг. стали появляться в репертуаре белорусских театров. Попытка найти новые соотношения пластики и слова в сценическом действии повлекла за собой обновление сценографического языка, связанного с концепцией героя как личности во всей его неоднозначности, странности, противоречивости [6, с. 27]. Характерно, что основная часть спектаклей осваивала авангардную драматургию на уровне приема («В ожидании Годо» С. Беккета, театр-студия «Лик», режиссура и сценография В. Матросова, – попытка адаптировать героев пьесы в постсоветской реальности; «Гонения и убийство Жан-Поля Марата», Белорусский

республиканский театр юного зрителя, режиссура В. Глубоковой, сценография В. Чалпановой, где применяется неожиданно смелая (и не совсем оправданная и корректная) символика, а именно Марат – идеолог массовых репрессий – предстает, по замыслу автора, в образе Спасителя с терновым венцом).

Национальный академический театр имени Я. Купалы также обращается к творчеству абсурдиста Э. Ионеску и его пьесе «Стулья» («Крэслы», или «Виват, Императар!», режиссер В. Савицкий, художник В. Кошечев, 1993 г.). Режиссер игнорирует авторские ремарки, превращая спектакль в своего рода авторское произведение. В данном случае предмет становится самостоятельным персонажем сценического действия, выражая игровую функцию сценографии. Основой сценографии, антуражем, действующими лицами и даже зрителями являются кресла, для чего пара белых кресел специально монтируется в рядах зрительного зала [159, с. 22]. Основой сценографии спектакля «Крывавая Мэры» Д. Бойко (режиссер и художник А. Гарцуев, 1996 г.), также поставленного на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы, является единственный стул, стоящий посреди пустого и темного пространства сцены.

Таким образом, сложный и противоречивый период 1990-х гг. оказался для белорусских театров не только «испытанием на прочность», но и временем мобилизации всех сил для раскрытия творческого потенциала, временем усвоения новых тенденций, временем перемен и поиска новых средств выразительности. Эти процессы определяли наличие двух ключевых моментов развития театрального искусства: с одной стороны – формирование подлинно национального типа культуры, а с другой – приобщение к неминуемому процессу глобализации и стремление наверстать «отставание» от мирового художественного процесса, от «не освоенных вовремя», «запретных» в советское время форм современного искусства. Драматические театры Беларуси, каждый по-своему проходя этот этап, вынесли из него закаленный испытаниями опыт. Влияние тенденций сценографии зарубежного театра сказалось на «приживании» на белорусской сцене определенных типов сценического оформления («обобщенное место действия», «сценический дизайн», «артдизайн»). Некоторые из них, использовав-

шиеся в белорусском театре и ранее (например, разновидность «конкретного место действия» – «реальная жизненная среда»), приобрели новую стилистическую окраску, трансформируясь под влиянием новых веяний западноевропейского театрального искусства («действенная сценография», минимализм в оформлении сценического пространства, практически полный отказ от живописных декораций). Все это позволяет считать последнее десятилетие XX в. важнейшим периодом в развитии сценографии драматических театров Беларуси, когда наравне с процессом обновления средств выразительности происходили глубинные процессы переосмысления опыта прошлого с позиций новых социальных реалий и духовно-нравственных контекстов и становления нового взгляда на собственную историю.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Трансформация сценографического искусства средствами компьютерных технологий

Начало нового тысячелетия ознаменовало переход сферы искусства и, прежде всего, театра в новую эпоху, полную надежд и ожиданий. Первое десятилетие XXI в. не было наполнено, в сравнении с 1990-ми гг., столь яркими событиями в жизни страны; оно характеризовалось грамотным и бережным использованием открытий и наработок предыдущих лет, параллельной «работой над ошибками» и, естественно, следованию заданному курсу в развитии театрального искусства. Сценография драматических театров Беларуси доказала свою способность к развитию, сохраняя, вместе с тем, классические традиции и национальные черты в оформлении спектаклей. Но прежде всего белорусской сценографии на новом этапе развития свойственно усвоение прогрессивных элементов и новых технологий, применяемых в современной мировой театральной практике. Процессы глобализации оказали сильное влияние на динамику развития белорусского театрального искусства, способствуя появлению и укоренению в нем новых тенденций и явлений.

Одним из самых распространенных приемов в современной сценографии является использование компьютерных технологий, осуществляемое на различных этапах создания театрального произведения: от разработки эскизов до постановки спектакля на сцене в реальном времени. Информационные технологии все настойчивее вторгаются в зону традиционных искусств, образуя устойчивые связи, в которых используются знаки нескольких искусств, например, изобразительного и медийного. Синтетическая природа театра в условиях нашей «компьютеризованной» современности «притягивает» и включает в себя соответственно уже не только традиционные искусства, но и новые виды и жанры, в частности, так называемое «медийное искусство». Англоязычная электронная энцикло-

педия «Википедия» дает этому понятию следующее объяснение: «*Искусство новых медиа (New media art)* – это жанр, охватывающий произведения, созданные при помощи новых медиатехнологий, включая цифровое искусство, компьютерную графику, компьютерную анимацию, виртуальное искусство, сетевое искусство, интерактивное искусство, компьютерную робототехнику, а также биотехнологии. Термин показывает отличие получаемых культурных объектов, противопоставляя себя произведениям старого визуального искусства (традиционной живописи, скульптуре и т. д.) <...> Интересы искусства новых медиа часто лежат в сфере телекоммуникаций, средств массовой информации и цифровых способов представления произведений искусства и привлечения к ним внимания, используя практики концептуального и виртуального искусства, а также перформанса и инсталляции» [192].

Применение новейших технологий в практике белорусских сценографов происходит постепенно, путем проб и ошибок, и на сегодняшний день используется все еще не повсеместно. Однако тот факт, что современным зрителем наиболее востребованы спектакли, запоминающиеся прежде всего зрелищной сценографией и впечатляющими постановочными эффектами, достаточно сложными в техническом исполнении, заставляет художников прибегать к помощи компьютерных технологий и соответствующих программ. Их внедрение в процесс создания сценографического оформления спектакля происходит следующим образом.

В самом начале работы над спектаклем, на этапе разработки эскизов, сценографу приходит на помощь программа *Adobe Photoshop*. Пользуясь специальным графическим планшетом или рисуя от руки, а затем загружая рисунок в память компьютера с помощью сканера, художник благодаря данной программе за короткое время просматривает множество вариаций одного эскиза в разных цветовых решениях и (или) с наложением необходимых фактур [65].

Следующий этап – создание макета – является одним из самых трудоемких процессов в сценографическом проекте. На сегодняшний момент существуют программы, способные смоделировать нужный объект в трехмерном пространстве с возможностью проработки мельчайших деталей, их перемещения,

рассматривания готовой модели со всех сторон. Такими программами являются *3ds Max*, *Virtus WT Pro* или *Form-Z*, позволяющие на основе задаваемых параметров получить объемную конструкцию в виртуальном трехмерном пространстве, по наглядности мало чем уступающую настоящему макету. Более того, данные программы способны помочь смоделировать необходимое освещение, перспективу и рассмотреть варианты фактур для каждого отдельного предмета.

Для очередного этапа работы – проработки освещения – используется специально для этого предназначенная программа *Electric Image* или *WYSIWYG*, помогающая при постановке освещения, выборе осветительных приборов, цветовых фильтров к ним и т. д. Таким образом, компьютер, не мешая процессу образного мышления художника-сценографа, позволяет значительно упростить техническую сторону создания сценографического оформления спектакля и расширить диапазон художественных форм сценографии.

Применение компьютерных технологий продолжается и на этапе воплощения на сцене сценографического решения, задуманного художником. Включение компьютерных спецэффектов, компьютерной графики в ткань художественных произведений традиционного искусства позволяет развивать принцип интерактивности, способствует творческому поиску и многообразию формы спектакля. Под воздействием новых технологий происходит изменение художественной структуры спектакля [8, с. 5].

В современной сценографии используются разнообразные приемы художественного оформления спектакля, востребованные не только в качестве составляющих театрального процесса, но и как способ самостоятельной арт-деятельности в дизайнерском оформлении театрализованных, световых шоу, выставок, водных феерий, в художественных акциях [8]. Как пример можно назвать светодиодные экраны, проекционные экраны (передвижные и натяжные стационарные), плазменные панели, а также приемы интерактивной графики (интерактивный пол, интерактивное стекло) и кинопроекции (ассоциативный экран, полиэкран, прием «блуждающая маска»).

Светодиодный графический экран (LED screen, LED display) – устройство отображения и передачи визуальной ин-

формации, в котором каждой точкой, пикселем (pix) является один или несколько полупроводниковых светодиодов. Аббревиатура LED означает «светодиод» (Light Emitting Diode) [160]. Преимущество таких экранов заключается в возможности создания полноцветного видеополотна достаточно больших размеров (до сотен метров в высоту и ширину) и яркости изображения. Эти качества позволяют использовать светодиодные экраны при оформлении масштабных театрализованных представлений, в том числе под открытым небом. Например, в рамках празднования в Санкт-Петербурге зимнего фестиваля «Белые дни» на Дворцовой площади проходило световое шоу (2009–2010). Оно было расцвечено светодиодными занавесами, световыми проекциями в больших сферических экранах, на льду катка, устроенного также на Дворцовой площади [8].

Проекционные экраны (дисплеи) используются в качестве плоскости, на которую проецируются изображения, получаемые от *видеопроектора*. В зависимости от условий применяются мобильные, т. е. передвижные экраны (для небольших помещений) и более объемные натяжные экраны. Удобство проекционного экрана – в простоте его использования. Изображение проецируется практически с любого источника (персональный компьютер, видеомэгафон и т. п.) и отличается достаточной степенью четкости и качеством разрешения. Примером может служить сценография спектакля «Мы – Женщины» канадской художницы М. Керр (Канада, 1994 г.), в котором проекционные экраны служили средством выражения режиссерской идеи, являясь «границей» между «реальностью» и «мечтой». Конструктивная статика в решении декораций этого спектакля соединилась с безграничными возможностями видеоискусства [8].

Кроме обычных видеопроекторов, существуют *мультифункциональные приборы*, сочетающие в себе функции светового прибора и видеопроектора (например, видеосветовой прибор Catalyst DL1). Данный аппарат поддерживает все стандарты видео и осуществляет полный контроль над изображением: может перемещать его, фокусировать, менять размеры и автоматически корректировать, а также показывать в трехмерном пространстве. Кроме того, проекция может осуществляться на поверхности сцены, стен, потолка, декораций или одновремен-

но на все вышперечисленное. Оригинальной разновидностью проекционного экрана является так называемый *туманный (дымовой) экран* – устройство, создающее из мельчайших капель воды плоскую поверхность для демонстрации изображений или видеороликов. Его уникальность и необычность в том, что зритель может беспрепятственно пройти сквозь эту тончайшую пелену, а значит, и через само изображение. Изображения, проектируемые на «туманный экран», кажутся волшебными, похожими на видения. Поскольку сам экран может мгновенно возникнуть и снова исчезнуть, появляются широкие возможности для использования его на сцене театров, концертных залов, ночных клубов и других площадках [184]. Эта современная технология была использована в качестве элемента сценографии при постановке мировой премьеры балета «Синий бог» в Кремлевском дворце съездов, которая состоялась в 2005 г. в рамках проекта «Русские сезоны – XXI век». Декорационное оформление, созданное по эскизам А. Головина и Л. Бакста, было дополнено достижениями современной техники. «Туманный экран» создавал видимость водопада, из которого появлялся Синий бог в исполнении Н. Цискаридзе.

Плазменная панель (Газоразрядный экран) – устройство отображения информации, представляющее собой монитор, основанный на действии световозвращающего вещества под воздействием ультрафиолетовых лучей, возникающих при электрическом разряде в плазме [136]. Плазменные панели способны обеспечить изображение высокой четкости и необходимой степени контраста, что позволяет использовать их в тех случаях, когда требуется крупный план, например, лицо актера. Подобные экраны используются в единичных случаях или в скомпонованном виде при проведении масштабных шоу.

Среди достижений в сфере современных компьютерных технологий – использование приемов интерактивной графики – таких, например, как *интерактивный пол* и *интерактивное стекло*. Технология «интерактивный пол» дает возможность создания необычного интерактивного интерьера. Главная особенность системы – создание интерактивной графики, при которой человек своими движениями (шагом, жестом) оживляет видеоизображение. Использование трехмерной компьютерной графики позволяет создавать различные интерактивные эф-

факты очень высокого качества. Это может быть изображение воды с эффектом расходящихся кругов под ногами или звездного шлейфа, который будет тянуться за вами во время ходьбы [72]. Особенность технологии *интерактивное стекло* заключается в возможности превращения любой стеклянной поверхности в платформу, реагирующую на движение рук человека (включает видео и фотоизображения, и т. п.) [71].

Кроме вышеперечисленных, в постановочном процессе могут быть задействованы также приемы кино и видеопроекции, такие как *ассоциативный экран* и *блуждающая маска*. Прием ассоциативного экрана, при котором экран монтируется среди декораций и становится, таким образом, их неотъемлемой частью, все чаще применяется при оформлении медийных спектаклей последнего десятилетия. Важной составляющей такой сценографии является наличие в театрах соответствующего оборудования и программного обеспечения, а также квалифицированных специалистов в области мультимедиа. Применяемый ранее в кинематографе прием «блуждающая маска» в настоящее время вытесняется технологией *хромакей* (*chroma key*), представляющей собой соединение двух и более кадров в одной композиции. При совмещении в кадре объекта с фоном во время записи сцены или при монтаже вместо фона можно поместить другое изображение, что позволяет создавать трехмерные пейзажи, интерьеры и фантастические пространства, на фоне которых происходит действие спектакля или фильма. Важной составляющей создания постановочных эффектов является также новейшие усовершенствованные *системы театральной машинерии* – робототехнические и механические. Основная тенденция развития театральной машинерии нашего времени – увеличение плотности заполнения сценического пространства современными техническими системами, имеющими многочисленные подвижные части со встроенными механизмами и приводами, а также многоуровневые системы автоматизированного управления [43]. Все это дает широкие возможности для воплощения самых разнообразных эффектов и трюков на театральной сцене.

В сценографии белорусских драматических театров компьютерные технологии используются на данный момент не во всем своем многообразии, что зачастую объясняется недостаточной

технической оснащённостью театров, и имеют следующие аспекты применения:

- помогают воплощать технически сложные номера (передвижение, парение, полеты);
- заменяют фрагменты сценографического оформления и создают определенные эффекты (звезды, месяц, облака и т. п.);
- полностью заменяют традиционные декорации, становясь основой сценографии спектакля.

Примером использования системы современной театральной машинерии является спектакль Брестского академического театра драмы «Очень простая история» М. Ладо (режиссер Д. Фёдоров, сценограф В. Бурдин, 2012 г.). Основа сценографии спектакля – сооружение, напоминающее сарай с дощатым полом и скатным настилом, уложенным под углом к нему. В углублении пола имеется «люк». На основе этой конструкции происходят всевозможные чудеса, создаваемые при помощи системы подъемников, тросов и крепежей: «выскакивают» домашние животные, «поднимаются» на специальных тросах и возникают самые неожиданные персонажи, что превращает спектакль в яркое и динамичное зрелище.

Зачастую современные технологии в сценографии белорусских театров находят применение в качестве дополнительной, но весьма эффектной детали оформления. На помощь театральным художникам приходят широкие возможности новых технологий: цифровая обработка изображений, живопись на проекционных пластиках, полноцветная печать, стеклопластик, огнезащитные добавки, зеркальные самоклеящиеся пленки, технологии вакуумной формовки, лазерной и плоттерной резки. В спектакле «Шинель» Брестского академического театра драмы (Н. Гоголь, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, 2010 г.) используется светоотражающий материал, из которого вырезаны буквы, помещенные на темный фон. Созданное сценографом пространство кабинета главного героя с массивным столом-бюро, за которым проходят его трудовые будни, вдруг оживает: в полумраке загораются неоновым светом каллиграфически выведенные буквы. Перемещаемые в темноте посредством одетых в черное актеров, они то «выстраиваются» на металлических переплетениях, образующих пространство внутри кабинета и представляющих собой строки, то уплывают в тем-

ноту. Мысли и чаяния героя, сосредоточенные на бесконечной и скучной канцелярской работе, словно воплощаются в реальность в этих мистически светящихся контурах букв алфавита.

Подобный сценографический эффект создается и в спектакле Брестского академического театра драмы «Раскіданае гняздо» (Я. Купала, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2011 г.). Трагедия, увиденная через призму символического обобщения, превращается из истории одной семьи в общечеловеческую драму, притчу о поиске потерянной Родины. Сценография спектакля отображает идею произведения именно в таком аспекте. Созданное художником сценическое пространство напоминает обломки дощатого пола, расположенные посреди авансцены в окружении темноты. Только огромная Луна освещает последнее пристанище главных героев. При изготовлении такого лунного диска использовался аналогичный световозвращающий материал, при определенном освещении позволяющий превратить плоский объект в объемный и реалистичный. Эффект максимально заметен в последнем акте после поднятия занавеса, когда Луна с проступившими на ней очертаниями материков вдруг «превращается» в земной шар.

Для получения эффекта звездного неба современными белорусскими сценографами могут использоваться светодиодные лампочки, создающие мелкие точечные источники света, издали напоминающие звезды, мерцающие на ночном небе, или светильники как элемент декора интерьера. Такой прием используется в сценографии спектаклей Могилевского драматического театра «Сон в летнюю ночь» (В. Шекспир, режиссер О. Жюгжда, художник В. Рачковский, 2011 г.) и «Мужчина к празднику» (по Н. Птушкиной, режиссер В. Петрович, художник А. Меренков, 2012 г.).

В последнее время все чаще элементом сценографии белорусских театров становится видеопроекция. Применение этой технологии позволяет «оживить» и значительно разнообразить оформительские приемы, придать спектаклю современное звучание или добиться необходимого визуального эффекта. Задать требуемую атмосферу помогает использование проекционного экрана в спектаклях Национального академического театра имени Я. Купалы. Так, в спектакле «Слуга двух гаспадароў» (К. Гольдони, режиссер А. Нордштем, художник В. Правдина,

сейчас нет в репертуаре) на экран, заменяющий рисованный задник, проецируется изображение звездного неба, которое затем светлеет и превращается в фон, меняющий цвет в зависимости от смыслового наполнения сцены. Проекционный экран в спектакле «Вечар» (А. Дударев, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован) выполняет роль индикатора эмоционального состояния героев, отображая переходы цвета от небесно-голубого до кроваво-красного и изменяясь в размерах от маленького «окошка» до огромного пылающего «заката».

В некоторых случаях наличие проекционного экрана необходимо для подчеркивания «современности» и насущности темы спектакля, особенно если речь идет о нашем времени – веке, охваченном паутиной новейших технологий. Примером могут служить спектакли Могилевского драматического театра «Одноклассники» (Ю. Чернявская, режиссер Е. Аверкова, художник Е. Аверкова и М. Сабуров (видеоизображение), 2012 г.) и «Хозяин кофейни» (П. Пряжко, режиссер Е. Аверкова, художник Е. Аверкова и Д. Важник (видеоизображение), 2012 г.). История любви людей, внезапно встретившихся в Сети, и монолог молодого драматурга о поисках им «нормального человека» разворачиваются на фоне проецируемых на экран строк, букв и фраз, усиливающих смысловое наполнение спектаклей.

Современное оборудование позволяет осуществлять видеопроекцию с высокой степенью четкости не только на специальный экран, но и практически на любую деталь декорационного оформления, как, например, в спектакле Могилевского драматического театра «Рычащий воробей. Эдит Пиаф» (Е. Дудич, А. Гузий, режиссер А. Гузий, художник А. Гузий, 2008 г.), где на ставнях закрытого окна появляются изображения сцен событий жизни главной героини, возникают полузабытые картинки-образы и лица горячо любимых ею людей.

Все более распространенным типом применения компьютерных технологий в белорусском театре является полная замена ими привычной сценографии. Натяжной (подвесной) или стационарный (укрепленный на подставке) проекционный экран (именно он, как правило, наиболее приемлем с позиций удобства, цены и качества, в отличие, например, от плазменных дисплеев) предстает перед зрителями после поднятия занавеса,

и пространство спектакля напрямую зависит от изображений, появляющихся на нем. Естественно, на сцене присутствуют также предметы мебели и другой реквизит, необходимый при создании мизансцен, но уже именно видеопроекция создает и организовывает сценическое пространство. В качестве примера такого применения современных технологий можно назвать спектакли «Каласы пад сярпом тваім» Республиканского театра белорусской драматургии, «Ліфт» Национального академического драматического театра имени Я. Коласа, «Лістапад. Андэрсен» Национального академического театра имени Я. Купалы.

В качестве плоскости для проекции в спектакле «Каласы пад сярпом тваім» Республиканского театра белорусской драматургии (по В. Короткевичу, режиссер В. Анисенко, художник М. Шуста) используется натянутое на каркас полотно, охватывающее весь периметр сценической площадки. Возникающие на нем графические монохромные изображения наглядно иллюстрируют место действия отдельных моментов в спектакле (комната Алеся Загорского, интерьеры замка, бальный зал, пейзажи, виды Санкт-Петербурга и т. д.).

Подобную функцию выполняет видеопроекция в спектакле «Ліфт» Национального академического драматического театра имени Я. Коласа (Ю. Чернявская, режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и С. Макаренко, 2012 г.). Помимо «замены» рисованных живописных декораций с изображением мест действия (интерьера квартиры, подъезда, внутреннего пространства лифта), проецируемое на экран изображение помогает передать общий эмоциональный настрой спектакля. Видеоизображение панорамы большого города (Витебска) и спешащих по своим делам людей, появляющееся на экране в самом начале пьесы, подчеркивает затронутую в данном произведении тему одиночества человека в современном мире. Заданное в данном случае изображение позволяет в ходе действия пьесы без перестановок и смен декораций отображать «переход» из одного пространства в другое (например, посредством видео создается иллюзия попадания в лифт через открывающиеся двери).

Наиболее ярким примером использования технологий видеопроекции является сценография спектакля «Лістапад. Ан-

дэрсен» Национального академического театра имени Я. Купалы (А. Попова по мотивам сказок Г. Х. Андерсена, режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, 2012 г.). Изображение, выводимое на два проекционных экрана, расположенных под углом друг к другу, в полной мере заменяет собой привычные элементы сценографии, создавая при этом запоминающееся образное зрелище. По обеим сторонам от экрана расположены кованные скамейки, на которых собираются главные герои – старики, коротающие здесь время и рассказывающие сказки оказавшимся рядом детям. Каждая из рассказанных сказок Г. Х. Андерсена: «Большой Клаус и Маленький Клаус», «Соловей», «Новое платье короля», «Пастушка и трубочист», «Стойкий оловянный солдатик», «Ёлочка» переплетается с историей жизни рассказчика, придавая повествованию философский подтекст. Уникальны иллюстрации в стиле карандашного рисунка, специально созданные в графическом редакторе (программе) отдельно для каждой из рассказанных сказок. Для каждой сцены-сказки разработаны необычные атрибуты, выполненные из проволоки и выкрашенные в белый цвет, словно вместо тяжеловесных предметов остались только их силуэты, контурно проступающие на фоне видеоизображения и гармонично вписывающиеся в него. В данном случае применение в спектакле такой технологии, как видеопроеция, позволила наиболее полно передать образный мир сказок Г. К. Андерсена (Приложение А, рис. 9).

Таким образом, информационные технологии в современной сценографии позволили сформировать новую культуру сценографии, дополнив эмоциональную сторону традиционной графической и живописной техникой создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и специальных эффектов; возможностью точного воспроизведения и передачи их в цифровом формате [8]. Сценографическая практика белорусских драматических театров также включает в себя применение новых технологий: светодиодных ламп, современных светоотражающих материалов, проекционных экранов. На данном этапе развития эта тенденция носит все еще фрагментарный характер, но с каждым годом все более очевидным становится факт обращения бело-

русских сценографов к современным приемам при создании сценографии спектакля, ведь новые технологии, воздействуя на динамику художественного процесса, являются источником многообразия современных видов и форм художественной практики.

«Реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» как типы сценографического воплощения белорусской драматургии

Белорусское театральное искусство начала XXI в. приняло новые условия, продиктованные временем, результатом чего явилось осмысление новых реалий жизни и установление новых отношений со зрителем. Это проявилось в расширении сферы воздействия театра на духовный уровень общества, нахождении новой проблематики произведений и осмыслении новых реалий окружающего мира. Исторические произведения, национальная классика открыли возможности философского осмысления различных пластов действительности и постижения своеобразия национального характера, пробуждения памяти и самосознания белорусов [203, с. 162]. Эта тенденция, проявившаяся в искусстве 1990-х гг., нашла свое активное продолжение и в начале XXI в. Можно с уверенностью сказать, что освоение национального опыта становится одним из основных векторов социокультурных преобразований белорусского искусства. Значительную часть репертуара драматических театров начала 2000-х гг. составляют произведения белорусской драматургии во всем своем разнообразии – от знакомых со школьной скамьи, ставших классикой произведений Я. Купалы, Я. Коласа, В. Короткевича, В. Голубка, Ф. Алехновича, до пьес современных драматургов Д. Балыко, А. Курейчика, М. Рудковского. Сценографическое воплощение обуславливается, как правило, образным строем таких произведений: в частности, классика подразумевает создание ощущения эпохи, даже в качестве обобщенного образа; современная же драматургия с разнообразием тематики позволяет применять практически типы сценографического решения. Рассмотрение типов сценографии, применяемых в оформлении спектаклей,

в основе которых лежит белорусская драматургия, целесообразно провести методом сравнения «дублирующихся» в репертуаре различных драматических театров Беларуси произведений.

Одним из наиболее часто «воплощаемых» на белорусской сцене драматургических произведений является пьеса Я. Купалы «Раскіданае гняздо», впервые поставленная в 1917 г. По напряженности действия и актуальности затрагиваемых проблем она относится к лучшим примерам не только отечественной, но и мировой классики. В разные исторические периоды это произведение раскрывается новыми философскими гранями и благодаря наличию в нем множественных смысловых и символических пластов дает широчайший простор фантазии художника-сценографа. Сценография спектакля «Раскіданае гняздо», представленного на сцене Брестского областного театра драмы, Гродненского областного драматического театра и Национального академического драматического театра имени М. Горького, дает представление о различных примерах использования сценографического типа «конкретное место действия» (разновидность – «реальная жизненная среда») при постановке произведений белорусской классики.

На сцене Национального академического драматического театра имени М. Горького (режиссер Б. Луценко, художники В. Чернышов, А. Удовиченко) 1997 г. спектакль «Раскіданае гняздо» объединил в себе актуальность тематики и интересное сценографическое решение. Пространство спектакля было создано при помощи столбов-идолов, расположенных симметрично по периметру сцены, и предметов-атрибутов крестьянского обихода: скамеек-«услонаў», больших бочек и меньших «джежак», глиняной полуды, вышитых рушников. Композиционно все декорационные элементы располагаются крестообразно, и таким образом герои пьесы оказываются в самом центре этого пересечения, имеющего множество символических значений («несение своего креста» героями произведения, постоянное нахождение на «перекрестке» жизненных обстоятельств, завершение определенного этапа жизни героев и начало нового пути, и т. д.).

Сценография спектакля «Раскіданае гняздо» в постановке режиссера А. Гарцуева и художника Т. Соколовской (Гроднен-

ский областной драматический театр, 2006 г.) также символическа, хотя и базируется на типе «реальная жизненная среда». Композиционным центром является сооружение из льняных веревок и мешковины, напоминающее шатер или нижнюю часть ствола огромного дерева. Место действия окружено темнотой, из которой выступают силуэтами очертания жилища-шатра и деревянные чурбаки, выполняющие роль предметов обихода (стулья, скамейки, стол). Пространство остается замкнутым, камерным и создает образ укромного уголка леса, надежно скрывающего потерявших кров героев пьесы. Уникальность сценографии спектакля в данном случае заключается в акцентировании внимания на внутреннем, а не внешнем, состоянии героев, отображенном при помощи композиционной замкнутости.

Брестский академический театр драмы пополнил свой репертуар спектаклем «Раскіданае гняздо» в 2011 г. (режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев). Здесь основой сценографической композиции становится разомкнутое пространство, олицетворяющее собой весь окружающий мир. Подобный эффект достигнут за счет конструкции дощатого пола, «расколотого» на три части, и огромного диска луны на темном ночном небе, раскинувшегося над головами героев, потерявшими свой дом и кров. Оригинальным декорационным решением стали «бегущие» по настилу пола бывшего дома дорожки рушников. Лаконичная сценография в данном случае превращается в символ-знак разбитых судеб, образно выражая основную мысль произведения Я. Купалы.

Таким образом, постановки спектакля «Раскіданае гняздо», осуществленные в различных театрах Беларуси, решали единую задачу воплощения на сцене знакового произведения, повествующего о судьбе народа в поисках Родины. Несмотря на то, что оформление всех трех спектаклей базируется на сценографическом типе «реальной жизненной среды», созданное пространство в каждом случае подчеркнуто символично. Так, в версии Брестского академического театра драмы отсутствие каких-либо примет времени и разомкнутость сценического пространства придают постановке значение своеобразной модели мира, по-своему увиденной художником. Камерность в оформлении спектакля на сцене Гродненского областного

драматического театра позволяет акцентировать внимание не на внешних факторах, а на душевном состоянии героев, что подчеркивает психологизм пьесы Я. Купалы. Наиболее «обобщенным», построенным исключительно на образах-символах, является сценография спектакля, поставленного на сцене Национального академического драматического театра имени М. Горького. Каждая постановка убедительна настолько, что невозможно, на наш взгляд, разграничить их на «более» или «менее» удачные варианты, так как все они, в полной мере раскрывая философское наполнение произведения, позволяют зрителю насладиться различными вариантами его сценографической трактовки.

Современные сценографы при оформлении постановок произведений белорусской классики, написанных в жанре комедии, часто пользуются характерным для типа «реальная жизненная среда» приемом стилизации. Это способ оформления сценического пространства как нельзя лучше подчеркивает яркую образность, самобытность и неповторимый национальный колорит произведений комедийного жанра. Примером может служить постановка пьесы «Прымакі» Я. Купалы на сцене Брестского академического театра драмы и Гродненского областного драматического театра. Стилизация элементов традиционных белорусских орнаментов превращает сценографию спектакля «Прымакі» на сцене Брестского академического театра драмы в яркую декоративную открытку (режиссер В. Яновец, художник Т. Корвякова, 2007 г.) За основу взято несколько фрагментов орнамента, которые затем повторяются во всех остальных декорационных элементах, включая пол, спинки кроватей и другие предметы мебели.

Постановка «Прымакоў» на сцене Гродненского областного драматического театра (режиссер А. Гарцуев, художник Т. Соколовская, 2007 г.) объединяет в себе сразу две разновидности сценографического типа «конкретного места действия»: «реальная жизненная среда» с приемом стилизации и «сценический дизайн». «Сценический дизайн» построен на содержательном и одновременно функциональном оформлении, основой чего выступает расположенное в центре полукруглое сооружение в виде земного шара, которое является одновременно и декорацией, и функциональной конструкцией: актеры выходят на

сцену из расположенных прямо в центре «земного шара» дверей, в то время как верхняя его часть используется как фрагмент улицы (Приложение А, рис. 10). Исходя из анализа спектакля «Прымакі» на сцене данных театров, мы можем отметить, что характерной особенностью применения сценографических типов «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» в постановке комедийных произведений является прием иронического цитирования. Стилизация элементов декорационного оформления в духе лубочной картинки завершает колоритный образ спектакля.

Особую актуальность на рубеже XX–XXI вв. приобретают произведения белорусской литературы из далекого прошлого. Так, одним из наиболее популярных произведений в белорусской театральной среде стала «Камедыя», написанная монахом и преподавателем Забельской коллегии К. Морошевским в 1787 г. и адаптированная преподавателем Белорусской государственной академии искусств А. Рудовым для восприятия современным зрителем. Незатейливый комедийный сюжет, искрометный народный юмор и яркие, характерные и легко узнаваемые образы главных героев стали залогом успеха спектакля на сцене белорусских театров.

Могилевский драматический театр предоставил декоративное и достаточно утонченное сценографическое решение пьесы «Камедыя» (режиссер В. Куржалов, художник А. Меренков, 2012 г.). В данном случае речь снова идет о такой разновидности «конкретных мест действия», как «реальная жизненная среда» с применением приема стилизации. Все предметы, задействованные в декорационном оформлении спектакля, имеют вид арт-объектов белорусского декорационно-прикладного искусства, сделанных из дерева. Конкретные, дословно бытовые предметы не используются, но в декоративных элементах, скомпонованных на сцене и на темном фоне заднего плана, можно узнать «калядную зорку», колодец с золотистым месяцем вместо традиционного «журавля», остов телеги, фундамент дома, колесо. Знакомые предметы приобретают стилизованно-сказочные формы, создавая неповторимый, праздничный образ всего спектакля.

«Камедыя», поставленная на сцене Республиканского театра белорусской драматургии под названием «Адамавы жарты»

(режиссер С. Науменко, художник Ю. Соломонов, 2010 г.), отличается сценографией, которая в типологии «конкретных мест действия» определяется как артдизайн предполагающий проектирование пространства с использованием декорационного приема, характерного для какого-либо произведения искусства, в данном случае – формата триптиха. Художник создал декорационный объект с открывающимися створками, на боковых сторонах которого размещались резные фигурки, напоминающие главных персонажей пьесы, сверху – изображение Адама и Евы у райского дерева, а в центре – фрагмент деревенского пейзажа с яблоней. Эта створчатая конструкция является основой сценографии спектакля, главным ее элементом. Большой расписной «куфар», используемый в спектакле в качестве реквизита, придает спектаклю подчеркнуто «народный» колорит.

Гродненский областной драматический театр осуществил постановку «Камедыі» под названием «Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і Чорта, які страціў сэнс існавання» в 1995 г., но в репертуаре спектакль присутствует и по сей день (режиссер Г. Мушперт, художник И. Кондюкова). Сценографический тип «реальной жизненной среды», применяемый в данном случае, позволил объединить в едином сценическом пространстве элементы интерьера (кровать, стол, напольные часы) и экстерьера (яблоня, рисованный фон с силуэтами деревьев, заборчик). Каждый из декорационных элементов, композиционно объединенных находящимся в центре «ложкам» с горой подушек, помогает передать уютную атмосферу деревенского дома в общем лаконичном и камерном пространстве.

Все чаще белорусскими художниками при создании сценографии используется, вследствие влияния тенденций зарубежного театра, такая разновидность «конкретных мест действия», как «сценический дизайн». Дизайнерский принцип конструирования сценического пространства занимает ведущее положение на сценах мирового театра. К концу XX в. сценография вернулась к преобладанию такого типа искусства оформления спектакля, который ориентирован на создание «конкретного места действия». При этом дизайнерские решения спектаклей можно условно разделить на два основных вида: с одной сто-

роны, конструктивно-архитектурные композиции, выстраиваемые в сценическом пространстве, а с другой – само это пространство в качестве полностью абстрагированной нейтральной среды – чистого листа, на котором проступали графические или живописные фигуры. Белорусские сценографы применяют, как правило, первый вид сценического дизайна, позволяющий сочетать в одном специально сконструированном сооружении и функционализм, и образную выразительность. Такой сценографический подход позволяет в полной мере передать символику произведений с философским подтекстом, характерным для творчества белорусского драматурга А. Дударева.

Примером использования «сценического дизайна» является спектакль «Вечер» по пьесе А. Дударева, поставленный в Брестском академическом театре драмы (режиссер А. Козак, художник В. Лесин, 2007 г.). Основой декорационного оформления колодец, сконструированный из деревянных реек, уложенных друг на друга по принципу лестничных ступеней. Конструкция в спектакле выполняет, таким образом, две важные функции: предоставляет удобную объемно-пространственную среду для игры актеров и создает образ-знак, выражающий авторское видение сценического воплощения произведения. Образ колодца, используемый в спектакле, помимо того, что его присутствие оговорено автором в ремарках, можно трактовать как источник, дающий воду, то есть символ жизни. Еще одним вариантом трактовки видится собирательный образ белорусский деревни, так как колодец испокон веков являлся неотъемлемым ее элементом.

Принцип использования символического обобщения является ключевым для сценического воплощения пьесы «Вечер» на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы (режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, 2006 г.). На сцене присутствуют традиционные элементы быта обитателей деревни – лавы, стол, глиняная посуда, все тот же традиционный колодец с журавлем, и одновременно все это – символы-знаки, обобщающие понятия деревни и все, что связано с жизнью в ней. Сценографический тип «реальной жизненной среды» здесь, как и в предыдущем случае «сценичес-

кий дизайн», обобщен до образно-знакового уровня, позволяющего раскрыть философский контекст произведения.

Все чаще приемы сценического дизайна применяются белорусскими сценографами в случае постановки произведений современных драматургов, отличающихся динамичностью сюжетной линии и яркой эмоциональной трактовкой образов главных героев. Примером может служить пьеса «Белый ангел с черными крыльями» Д. Балыко, воплощенная на сцене Брестского академического театра драмы и Республиканского театра белорусской драматургии, в основе сюжета которой – история о любви и одиночестве.

В Брестском академическом театре драмы пьеса была поставлена в 2009 г., при этом спектакль с разрешения автора был переименован в «Черный ангел с белыми крыльями» (режиссер Т. Ильевский, художник Т. Корвякова). Оформление места действия персонажей соответствует духу времени, так как построено на использовании современных материалов и фактур: металла, стекла и стеклопластика. Сооружение, составляющее основу сценографии, является примером конструктивного сценического дизайна (сценограф Т. Корвякова определяет данный вид оформления спектакля как «стёб-дизайн», т. е. дизайн-«шутка», ирония, сарказм). В раскрытом пространстве сцены помещены металлические прямоугольные каркасные конструкции, поперечные перекладины которых используются актерами в качестве дополнительных игровых плоскостей. Композиционный ритм по горизонтали создает ряд ширм из матового стекла и металла, на которые проецируется видеоизображение. Металлическая конструкция и расположенные под ней стеклянные ширмы используются для построения целого ряда мизансцен, например, в то время, когда на верхнем уровне располагаются музыканты, внизу из открывающихся ширм-дверей выходят актеры. Видеоряд, рок-музыка и песни в «живом» исполнении помогают зрителям почувствовать глубину переживаний героев пьесы. Таким образом, элементы сценического дизайна, составляющие основу оформления спектакля, становятся нейтральными, унифицированными, несут в себе лишь общую визуальную информацию, так же как игровое пространство не несет реальных примет места действия, а становится

им лишь в процессе выстраиваемого сценического действия актеров, их игры с аксессуарами и приспособлениями.

«Сценический дизайн» спектакля «Белы анёл з чорнымі крыламі» на сцене Республиканского театра белорусской драматургии (режиссер В. Расстриженков, художник Е. Игруша, 2006 г.) в своей конструктивной составляющей более скромна, но отличается яркой образностью ее элементов. Основой небольшого, замкнутого пространства сцены становится круговой настил в виде мишени для стрельбы – таким образом, герои пьесы живут и действуют прямо в ее центре, «под прицелом» судьбы и обстоятельств. Конструктивными элементами, специально спроектированными для построения мизансцен, являются металлическая лестница, расположенная наклонно под углом к полу, и предметы мебели, незаметно «вписанные» в общую композицию. Яркие цветовые фрагменты – красное покрывало, цветная одежда героев – в противовес черно-белому колориту всего остального пространства создают эмоционально-психологический эффект напряжения, длящийся до самой развязки пьесы и способствующий усилению его зрелищной привлекательности.

Иногда принципы сценического дизайна применяются и при оформлении спектаклей с «народным» колоритом, как правило, для достижения эффекта зрелищности. Согласно такому принципу, *конструктивный дизайн* стал основой сценографии спектакля «Вельмі простая гісторыя» Национального академического театра имени Я. Коласа (по пьесе М. Ладо, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, 2010 г.). В основу сюжета положена комедийная история о том, как в жизненный уклад двух деревенских семей вмешиваются домашние животные, которые в житейских вопросах оказываются гораздо мудрее своих хозяев и точно так же, как и люди, умеют любить, страдать и верить. Основой сценографии пространства становятся три деревянные конструкции, напоминающие лестницы-стремянки, и окружающие их более мелкие элементы (деревянный настил, бочки, ведра). Сооружения универсальны и выполняют одновременно несколько функций: утилитарную (в отдельных сценах играют роль «домов» главных героев или дополнительных пространств для игры актеров) и декорационную (на центральной конструкции укреплены ветви с ябло-

ками, таким образом, она, помимо всего прочего, обозначает пространство сада).

На сцене Брестского областного театра драмы данный спектакль под названием «Очень простая история» также отличается функциональным «сценическим дизайном» (режиссер Д. Федоров, художник В. Бурдин, 2012 г.). Сценограф выстраивает в качестве основной декорации эффектно и динамично работающую конструкцию, скрытый внутри которой люк и подъемный механизм превращают ее в многофункциональное сооружение, позволяющее производить эффекты «выпрыгивания» животных и прочие зрелищные сценографические трюки.

В белорусском сценическом искусстве начала XXI в. используется и такой «заимствованный» у зарубежного театра тип сценического дизайна, который предстает перед зрителями в форме абстрагированной, практически нейтральной среды, на которой в процессе действия пьесы возникают элементы оформления. Примером может служить спектакль «Ліфт» по пьесе Ю. Чернявской, постановки которого на сцене Национального академического театра имени Я. Коласа и Республиканского театра белорусской драматургии отражают разные аспекты такого типа сценографии. Оформление спектакля «Ліфт» в Республиканском театре белорусской драматургии заключается в создании пространственной композиции, заключающей в себе возможность образных ассоциаций, связанных с сутью окружающего героев мира (режиссер Г. Чернобаева, художник Е. Игруша, 2012 г.). Художник создал замкнутое пространство, образованное плоскостями с нанесенными на них изображениями стен многоэтажных домов. Композиционное сооружение можно рассматривать и как предметное обозначение конкретного лифта в конкретном подъезде, и как унифицированный образ замкнутого пространства, характерного для урбанистического стиля жизни большинства современных людей (в том числе – для героев пьесы), и как пространство их мыслей и воспоминаний, объединенное тесными стенами лифта. Интересной деталью сценографии является освещение, создающее на поверхности конструкции силуэтные графичные тени или россыпь световых бликов. Таким образом, созданный для данного спектакля пространственный модуль воплощал принципы

оформительского минимализма, заключающиеся в ориентации на световые эффекты и пластику актеров.

Сценография спектакля «Ліфт» на сцене Национального академического театра имени Я. Коласа (режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и С. Макаренко, 2012 г.) создает нейтральную среду; характеристику места действия ей придает проецируемое на фронтальную плоскость видеоизображение. В зависимости от сцены, отображаемой на сцене, на экране появляется соответствующий вид интерьера квартиры, подъезда или внутреннего пространства лифта. В мизансценах, подразумевающих, в качестве пространственного окружения, квартиру одного из главных героев, вместе с видеорядом используются предметы мебели, расположенные перед экраном с проекцией.

Таким образом, воплощение на сцене драматургических произведений белорусских авторов раскрывает все разнообразие сценографических приемов театрального искусства, которыми владеют мастера каждого из отдельно взятых драматических театров Беларуси.

Вариативность сценографических приемов в современном белорусском драматическом театре

Вошедшие в сценографическую практику белорусских драматических театров типы оформления спектаклей позволяют создавать бесчисленное количество вариаций в оформлении сценического пространства. Тем не менее, основным типом оформления спектаклей белорусских драматических театров по-прежнему остается сценография, выполняющая функцию обозначения места действия – «конкретного» или «обобщенного». Сценографические элементы, выполняющие другие функции, например, становятся непосредственным участником игры наряду с актерами, или создание образов персонажной значимости, встречаются в большинстве случаев лишь фрагментарно. Таким образом, разнообразие сценографических решений базируется на нескольких основных устоявшихся типах оформления спектаклей: сценографии, создающей «конкретное место действия», с такими разновидностями, как сце-

нический дизайн, артдизайн, реальная окружающая среда и перенос места действия, и сценографии, создающей «обобщенное место действия».

Эта тенденция прослеживается и в зарубежном театре. Преобладающим типом творчества театральных художников начала XXI в. снова становится оформление сценического пространства как «конкретного места действия», в отличие от двух предыдущих десятилетий, где наибольшее внимание уделялось костюмам актеров, поискам натуральных фактур и изобразительных композиций. К разновидностям данного сценографического типа, наиболее часто применяемым на театральных подмостках, относятся «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн». При необходимости создания различных степеней условности реальной среды обитания героев используются такие разновидности «конкретных мест действия», как «окружающая среда» с ее разнообразными приемами переноса места действия (например, создание декораций, переносящих место действия классического произведения в иную, чаще современную, эпоху, или использование стилизации мотивов художественной культуры прошлых веков, а также создание образов в духе эстетики постмодернизма). Новым качеством оформления «конкретных мест действия» становится так называемый «сценический дизайн», заключающийся в конструировании не столько реальной среды жизни героев пьесы, сколько пространства для разворачивания действия спектакля, в котором данная пьеса будет предоставлена.

Дизайнерский принцип проектирования и конструирования сценического пространства как места для действия актеров приобретает все большую популярность при создании сценографии в белорусских драматических театрах. В зависимости от содержания пьесы и фантазии художника спроектированное для спектакля конструктивное сооружение отличается разной степенью образного обобщения: от имеющего знакомые очертания объекта до абстрактной объемно-пространственной композиции. Так, основой сценографии спектакля «Ветрагоны» (по пьесе В. Голубка, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2009 г.) Национального академического театра имени Я. Коласа становится металлическая конструкция, состоящая из наклонной плоскости, расположенной под углом к полу,

и прилегающих к ней лесенок, перил и площадок. Несмотря на подчеркнута утилитарный характер сценографии, в основе формы этого сооружения лежит архитектура Витебских мостов, что является характерной приметой изображения конкретного места действия, так же как и силуэт городской ратуши, расположенный на заднем плане (Приложение А, рис. 11).

Подобной композиционной архитектоникой отличалась сценография спектакля «Сны аб Беларусі», поставленного в Национальном академическом театре имени Я. Купалы к 125-летию со дня рождения Я. Купалы (по мотивам произведений Я. Купалы и пьесы В. Короткевича «Калыска чатырох чараўніц», режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, художник по костюмам Н. Сардарова, 2007 г.). Каждая из сюжетообразующих частей спектакля – «Купалле», «Баль», «Кірмаш», «Каханне», «Хаўтуры», «Шынкоўня», «Русалкі» – плавно переходит одна в другую, создавая образную картину жизни и творчества белорусского поэта. Основой сценографии стали металлические конструкции, состоящие из горизонтальных перспективных направляющих, создающих иллюзию глубинной перспективы, и кованых колонн, подчеркивающих композиционный ритм по вертикали. Колонны являются одновременно и декоративным элементом (имеют вид напольных часов), и конструктивным (являются опорой для лестницы). Лестница, кроме выполнения утилитарной функции, служит одним из элементов сюжетообразования спектакля: по ней ходят обитатели дома Луцевичей, по ней неслышно «спускаются» волшебницы со своими дарами для новорожденного Янки и по ней же поднимается, навсегда уходя в вечность, тень погибшего Поэта. Частью сценического пространства становится также кирпичная кладка вековых стен театра, специально оставленная открытой на фронтальной стене. То погруженная в темноту, то выхваченная лучом софита, она создаёт иллюзию ирреальности, подчеркивая настроение всей постановки.

Для пространственного решения спектакля «Мост» Брестского академического театра драмы (по повести В. Быкова «Круглянский мост», постановщик А. Козак, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, 2005 г.) была разработана деревянная подвесная конструкция моста, расположенного над площадкой круглой формы. Таким образом, в построении

мизансцен были задействованы две плоскости: горизонталь моста и пространство под ним. После произведенного партизанами «взрыва» центральная часть моста опускается вниз, создавая образ разрушенного сооружения. Натуральные материалы, используемые в декорационном оформлении, внешний вид моста из нарочито небрежно уложенных бревен превращают конструктивное сооружение в непосредственный образ белорусской деревни военной поры, где мост являет собой символ возможности выбора путем перехода с одной стороны на другую как в бытовом, так и общечеловеческом значении (Приложение А, рис. 12).

Вариацией сценического дизайна на белорусской сцене является сценография, основой которой становятся несколько мобильных декорационных элементов, функционализм которых компенсирует их внешний лаконизм. Например, при оформлении спектакля «Леаніды не вернуцца на Зямлю» Национального академического театра имени Я. Коласа (по В. Короткевичу, режиссер В. Краснобаев, художник С. Макаренко, 2012 г.) в качестве основного декорационного элемента используется прямоугольная платформа из полупрозрачного пластика. В ходе действия спектакля эта поворачивающаяся площадка заменяет собой все возможные необходимые предметные атрибуты и является основной «ареной» разворачиваемых событий. Подобными функциями наделен и основной декорационный элемент спектакля «КІМ» (по А. Дудареву, Национальный академический театр имени Я. Купалы, режиссер А. Гарцуев, художник Д. Волкова, 2001 г.) – стеклянная вертикальная стена-перегородка, установленная на круглой вращающейся платформе. Поворот конструкции той или иной стороной в зависимости от сцены, соответствующее освещение и добавление одной-двух деталей сценического антуража (стол, барная стойка, офисные стулья) позволяют создать необходимую атмосферу больницы, офиса или зала кафе.

В ряде случаев оригинальное оформительское решение достигается путем применения нескольких сценографических типов в оформлении одного спектакля. Примером может служить спектакль «Бацька» Национального академического театра имени Я. Коласа (по А. Стриндбергу, режиссер и сценограф В. Барковский, 2004 г.). Ярко выраженный сценографический

конструктивизм проявляется в созданной на сцене пространственной композиции из множества геометризованных форм, напоминающих очертания крыш домов с окошками и ставнями, распахнутыми дверями и решетчатыми балконами. Многоуровневый ритм прямоугольных элементов-окошек напоминает композиции абстракционистов, и эта стилистическая ссылка является характерной чертой такого типа сценографии, как артдизайн. Таким образом, сочетание конструктивного дизайна и артдизайна помогает создать выразительное и оригинальное сценическое пространство. Подобным образом приемы этих двух сценографических типов синтезируются в спектакле «Затюканный апостол» Брестского академического театра драмы (по А. Макаенку, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2005 г.). Основу пространственного решения спектакля составляют квадратные элементы, скомпонованные на темном фоне, подобно картинам, повешенным на стену. Колористической доминантой является сооружение-стеллаж с цветными вставками, напоминающее геометрическую абстрактную композицию. Эта конструкция выполняет также роль лестницы, по которой спускаются герои.

Интересное оформительское решение представляют собой спектакли, сценография которых выполнена в духе «артдизайна», что означает создание игрового пространства, стилизованного под определенную историческую эпоху, художественный стиль или конкретное произведение искусства – вариантов может быть множество. Ярким примером сценографического артдизайна является оформление спектакля «Мальчик и Маргарита» Гродненского областного драматического театра (по И. Смирнову-Охтину, режиссер Г. Мушперт, художник Т. Соколовская, 2006 г.). При разработке декорационного решения спектакля используется стилистический прием цитирования, в результате чего основой сценографии становится живописное полотно-фон с изображением «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, составленное из фрагментов-пазлов (Приложение А, рис. 14).

Использованием известного произведения искусства в качестве цитаты отличается также сценография спектакля «Будьте здоровы!» Гродненского областного драматического театра (по П. Шено, режиссер Р. Дервояд, художник А. Суров, 2012 г.)

Созданное группой художников интерьерное пространство, основанное на прямоугольных элементах-модулях, по своей композиционной структуре и колористической гамме напоминает работы нидерландского художника Питера (Пита) Мондриана (например, его известную и наиболее растиражированную «Композицию с красным, черным, синим и желтым», 1921 г.). Каждый из фрагментов сценографической композиции, созданной для этого спектакля, словно «заимствован» из геометрических абстракций художника и удачно «вплетен» в композиционную канву, создающую основу декорационного решения спектакля. Отдельно взятые характерные геометрические элементы komponуются между собой, создавая новые формы: шкафы, стулья, столы и другие предметы мебели. Колорит всех атрибутов в спектакле также присущ большинству работ П. Мондриана, а именно построен на преобладании открытого желтого, синего и красного цветов с наличием черных и белых фрагментов (Приложение А, рис. 13).

Выразительным примером «артдизайна», отличающимся ярко выраженной стилистикой художественного явления, стал спектакль «Слуга двух гаспадароў», поставленный в Национальном академическом театре имени Я. Купалы (по пьесе К. Гольдони, режиссер А. Нордштем, художник В. Правдаина). Художница создала на сцене яркий, декоративный мир итальянской комедии дель арте. Основой декорационного решения спектакля стал ажурный мост, расположенный в центре сцены, имеющий такую же полукруглую арочную форму, как и остальные декорационные элементы: перила на лестнице, потолочные светильники. Динамичности и быстроте темпа классической «комедии ситуаций» соответствуют мобильные декорации: конструкции разных размеров постоянно выдвигаются, переставляются, мост вращается на поворотном круге. Цветовое решение выполнено в характерном колорите, напоминающем костюм Арлекина: красные, синие, коричнево-охристые цвета присутствуют в костюмах персонажей, предметах сценического антуража, а также в декоре кулис и верхних вспомогательных декораций-падуг (Приложение А, рис. 8).

В некоторых случаях применение сценографического типа «артдизайн» характеризуется созданием атмосферы с учетом национального колорита отдельно взятой страны. Примером

может служить спектакль «Уловки любви» Гродненского областного драматического театра (по Лопе де Вега, режиссер С. Морецкая, художник В. Позняк, 2011 г.) Атмосферу знойной и страстной Испании создает используемый в качестве ритмообразующей основы музыкальный стиль фламенко, подчеркнутый декоративным сочетанием больших красных вееров на черном фоне. Эти традиционные атрибуты танца в совокупности с национальными испанскими костюмами героев создают эмоционально насыщенный образ яркой южной страны. Не неся в самом себе содержания, обусловленного сюжетом данной пьесы, это артдизайнерское пространство в контексте сценического действия вызывает ассоциации, связанные непосредственно с танцем фламенко как воплощением испанской национальной традиции.

Стилизация как один из приемов «артдизайна» используется и художниками Национального академического театра имени Я. Купалы. В спектакле «Каханне ў стылі барока» (по Е. Стельмаху, режиссер Б. Второв, художник Б. Герлован, 2003 г.) основой сценического оформления становится интерьерная стена-ширма, богато украшенная рельефными изображениями в барочной стилистике: витиеватые переплетения цветов и листьев, создающие сложный узор, декорированные позолотой. Дополняет образ «барочного стиля» колонна, увенчанная позолоченной скульптурой, канделябры с зажженными свечами и рама-багет, украшенная лепниной.

Спектакль «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» (режиссер Н. Пинигин, художник С. Ковалев, 2011 г.) представляет собой реконструкцию праздничного вечера в княжеском замке XVIII в., где участниками действия, включающего танцы, пение, декламацию становились и хозяева праздника, и присутствующие гости. Сюжетная композиция спектакля состоит из трех произведений: балета «Дасціпнае каханне», оперы «Выкраданне Еўропы» и комедии «Распутнікі ў пастцы», объединенных схожей структурой декораций в форме павильонных стен-перегородок, оформленных в различной стилистике для каждой из сцен. В «Дасціпным каханні» прочитывается пасторальная стилистика рококо в костюмах пастушек, кружащих в изящном танце на фоне античных статуй. В сцене «Распутнікі ў пастцы» используются декорационные мотивы итальянской

комедии дель арте: характерный облик героев, одетые на них маски. И, наконец, в инсценировке оперы «Выкраданне Еўропы» сценическое пространство создается при помощи фона в виде гобеленов с изображенными пейзажами. Кроме этого, в данной части спектакля в качестве действующего персонажа создан впечатляющий бутафорский бык-Юпитер с поворачивающийся рогатой головой и горящими глазами, установленный на небольшой платформе, которую актеры передвигают по планшету сцены (Приложение А, рис. 15).

В сценографии спектакля «Ниночка» Национального академического драматического театра имени М. Горького (М. Ланжель, режиссер Б. Луценко, художник В. Маршак, 2005 г.) используются декорационные мотивы стиля модерн. Узнаваемые характерные изгибы естественных, «природных» линий, легкие очертания изящных завитков присутствуют практически в каждой детали, составляющей сценографическое решение спектакля: предметах мебели, архитектурных и конструктивных элементах, создавая законченный (хотя и собирательный) образ интерьера парижской гостиницы.

«Артдизайн» пространства спектаклей «Сегодня смотри на меня» и «Братишки» Могилевского драматического театра «уводит» зрителя в графическую среду работ художников направления поп-арт. Сценография спектакля «Сегодня смотри на меня» (по Н. Саймону, режиссер А. Гузий, художник А. Меренков, 2011 г.) воссоздает интерьер в соответствующей характерной манере, для чего художником были использованы яркие открытые «плакатные» цвета, воплощенные в освещении сцены, знаковая надпись Hollywood (Голливуд) на фоне темного задника, и минимум предметного антуража. В «Братишках» (Р. и М. Куни, режиссер В. Петрович, художник А. Меренков, 2011 г.) для создания сценического «поп-артовского» пространства применяется легко узнаваемая символика британского флага. Характерные красно-синие полосы присутствуют в расцветке мебели, о них напоминает также цвет стен и абажура люстры. «Британскую» тематику поддерживают фрагменты изображений с видами Лондона, нанесенные на стены архитектурных перспективных декораций.

Необычная среда обитания создана для героев спектакля «Над пропастью во ржи» по пьесе Д. Сэлинджера в Брестском

академическом театре драмы (режиссер Т. Ильевский, художник В. Бурдин, 2012 г.). Сценическое пространство образуют конструктивные элементы в виде огромных полок с приставленными к ним лесенками и прорезями дверных проемов. При этом каждая деталь сооружения, выполненная из прочной фанеры, не создает эффект тяжеловесности. Актеры, участвующие в мизансценах, выглядят игрушками посреди огромной картонной упаковки. Такой вариант «фактурной» стилизации придает всему сценографическому пространству очень необычный и в то же время современный облик (Приложение А, рис. 16).

Фантасмагорическую среду обитания героев создает декорационное оформление спектакля «Банкрот» по пьесе А. Островского, поставленного в Национальном академическом театре имени Я. Коласа (режиссер Ю. Пахомов, художник А. Пронин, 2011 г.). Сценическое пространство напоминает огромный натюрморт, где предметы мебели имеют вид фруктов, костюмы героев выделяются самыми невероятными расцветками, обилием драпировок и фактур.

Очень необычный интерьер сочинен для спектакля «Суббота, воскресенье, понедельник» Гомельского областного драматического театра (Э. де Филиппо, режиссер А. Гарцуев, художник А. Меренков, 2012 г.), при создании «реальной жизненной среды» которого используется прием стилизации. В сценическом пространстве были созданы архитектурно-конструктивные композиции, отличающиеся графическим декоративизмом. Внутреннее пространство дома героев пьесы организовано двумя «уровнями»: нижним, с элементами ажурной мебели, расположенной в центре авансцены, и верхним, с парящими над сценой изящными балкончиками в виде облаков. Посредством такого оформления создается игривое и легкое, иллюзорно невесомое декорационное оформление.

Как и в предыдущие периоды развития сценического искусства, в оформлении белорусских спектаклей начала XXI в. очень часто используются декорации, выполняющие функцию воссоздания на сцене «реальной жизненной среды», в которой персонажи существовали согласно замыслу автора пьесы. В драматическом театре нашего времени все реже можно встретить декорации, детально воссоздающие картину «реаль-

ной действительности», описанной в ремарках. Тем не менее, современные сценографы используют и такой прием. Сценическое пространство спектакля «Вольга» (по Л. Раухонен, режиссер О. Жюгжда, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 2007 г.) отображает, с определенной мерой театральной условности, заснеженную поляну, где стоят искусственные елочки, усыпанные бутафорским снегом, а соответствующая подсветка в синих тонах создает атмосферу холодного зимнего вечера.

В спектакле «Translations» («Переводы») по пьесе Б. Фрила (режиссер Н. Пинигин, художник П. Окунев, 2009 г., Национальный академический театр имени Я. Купалы) сценография воссоздает пространство жизни героев пьесы – здание бывшего коровника, а теперь школы со стенами из природного камня и соломенной крышей. Такое сценографическое решение с «национальным» колоритом призвано подчеркнуть заявленный в пьесе мотив обращения к ментальности народа, к осознанию неповторимости и уникальности национального языка и культуры, вплетенный в канву повествования об истории Ирландии.

Тип «реальной жизненной среды» используется в разработке сценографии спектакля «Тры Жызэлi» Республиканского театра белорусской драматургии (А. Курейчик, режиссер А. Гарцуев, художник А. Меренков, 2013 г.) с целью создания пространства сразу нескольких мест действия: узкой деревенской улочки с дощатым настилом и маленького парижского кафе с уютным столиком под кованым фонарем. Эффект достоверности создаваемого пространства достигается за счет использования материальных объектов из «реальной жизни» – столбов с проводами, грубо сколоченной деревянной мебели, натуральных материалов.

Зачастую, используя при оформлении спектакля сценографический тип «реальной жизненной среды», художники создают жизнеподобное интерьерное пространство при помощи так называемых «павильонных декораций», состоящих из стенок-рам, затянутых холстом, с прорезями окон и дверей и расписанных под рисунок обоев, досок, кафеля. Стенки, соединенные между собой, крепятся к полу откосами, а сверху перекрываются потолком, который присоединяется к колосникам [63].

Так, сценография спектакля «Васса» Национального академического театра имени Я. Коласа (по пьесе М. Горького, режиссер и художник Р. Талипов, 2007 г.) воссоздает достаточно реалистично интерьер дома главной героини – судовладелицы Вассы Железновой, с учетом таких подробностей быта эпохи, как, например, форма занавесок на окнах, характерные предметы мебели и даже атрибуты вроде детской качалки-лошадки.

Спектакли «Перaborы» Национального академического театра имени Я. Коласа (по Х. Бергеру, режиссер М. Краснобаев, художник С. Макаренко, 2011 г.), «Беспорядок класса люкс, или пляски с мертвецом» Брестского академического театра драмы (Р. Куни, режиссер В. Яновец, художник В. Лесин, 2002 г.), «Танго» Гродненского областного театра драмы (С. Мрожек, режиссер С. Куриленко, художник Л. Микина, 2012 г.) отличаются меньшей детализацией интерьерной среды. Пространство сцены создается при помощи павильонных декораций, воссоздающих внутреннее убранство жилого помещения.

Основой декорационного оформления спектакля «Три сестры», поставленного по пьесе А. Чехова в Брестском академическом театре драмы (режиссер Т. Ильевский, художники В. Лесин и Т. Корвякова, 2010 г.), становится похожая декорационная конструкция, воссоздающая элемент интерьера с налетом символического обобщения, без бытовых подробностей эпохи и стиля. Мутные стекла межкомнатных дверей, подернутые легкой дымкой пыли, нарочито накрененные стены комнаты, искажающие пространство, олицетворяют собой безысходную тоску провинциального быта и постоянное предчувствие отъезда, «побега», мечтами о котором живут главные героини пьесы.

Очень часто к приему построения павильонной декорации при создании сценографического типа «реальной жизненной среды» прибегают художники Национального академического драматического театра имени М. Горького. Примером могут служить спектакли «Пойманный сетью», «Дева и Смерть», «Интимная комедия», «Сладкоголосая птица... с человеческим голосом». Так, основой сценографии спектаклей «Пойманный сетью» (Р. Куни, режиссер В. Еренькова, художник А. Меренков, 2006 г.) и «Интимная комедия» (Н. Кауард, режиссер

В. Еренькова, художник А. Меренков, 2012 г.) является созданное при помощи павильонной декорации интерьерное пространство, отличающееся ироничным характером, ярким и свежим колоритом, легкостью и прозрачностью образов. Декорационное оформление спектакля «Пойманный сетью» отличается жизнерадостно-яркой колористической гаммой, где интерьерная стена-перегородка с дверными проемами является желтым фоном, на котором яркими пятнами выделяются костюмы персонажей спектакля (Приложение А, рис. 17). Прозрачные стены-ширмы в спектакле «Интимная комедия» дополняет карниз полукруглой формы со шторой-драпировкой, позволяющий варьировать степень закрытости пространства в ходе действия пьесы. Павильонная декорация в спектаклях «Дева и смерть» (А. Дорфман, режиссер К. Занусси, художник Э. Старовойска, 2010 г.) и «Сладкоголосая птица с человеческим голосом» (Т. Уильямс, Ж. Кокто, режиссер А. Карпов, художник В. Маршак, 2012 г.) помогает создать камерное замкнутое пространство комнаты или гостиничного номера, наполненное предметами мебели и вещами главных героев.

Характерной особенностью белорусской сценографии последних десятилетий является создание на сцене «реальной жизненной среды» с одновременным использованием приема стилизации. Заявленное в ремарках окружающее пространство обобщается до легко узнаваемого, но все же лишено бытовой детализации образа-знака, составляющего основную доминанту сценической композиции. Так, основой сценографии спектакля «Крыж Еўфрасіні» (И. Масленицына, режиссер М. Краснобаев, художник А. Костюченко., Национальный академический театр имени Я. Коласа, 2009 г.) становятся высокие резные ворота, напоминающие въездную браму Свято-Ефросиньевского монастыря, и одновременно символически олицетворяющие пространство строящейся Спасо-Преображенской церкви. В последнем действии спектакля за воротами возникает силуэт возведенного храма, на светлом фоне которого появляется видеопроективное изображение знаменитого золоченого напрестольного креста, заказанного Ефросиньей мастеру Лазарю Богше специально для данного храма. Лаконичное оформление спектакля, отсутствие лишних деталей, монохромный колорит подчеркивают глубокий психологизм

пьесы-исповеди, посвященной великой заступнице белорусской земли и ее земным деяниям.

Белорусские сценографы для отображения места действия в спектакле часто используют одну-две доминантные детали. Например, основным декорационным элементом и сюжетообразующим компонентом спектакля «Млын» (А. Дударев, режиссер Ю. Пахомов, художник С. Макаренко, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 2004 г.) становится огромное мельничное колесо, расположенное в правой части сценической композиции, в то время как остальное пространство, изображающее пруд, свободно для построения мизансцен. Уникальность сценографии данного спектакля состоит также в том, что для создания «пруда» использовалась емкость, заполненная водой, а актеры были одеты в гидрокостюмы.

В спектакле «Мудрацы» (А. Островский, режиссер и художник Р. Талипов, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 2010 г.) сценографическое пространство эпохи XIX в. создается при помощи предметов, ассоциативно связанных с интерьерным убранством комнат этого времени: классических колонн, скульптур, напольных часов с маятником. Точно такой же прием передачи «духа эпохи» при помощи характерных предметных атрибутов используется в спектаклях «Дядя Ваня» (А. Чехов, режиссер А. Латенас, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 2003 г.), «Дядюшкин сон» (Ф. Достоевский, режиссер М. Абрамов, художник А. Костюченко, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, 2005 г.), «Гендельбах» (П. Барц, режиссер Г. Мушперт, художник О. Грубин, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 2009 г.), «Горе от ума» (А. Грибоедов, режиссер С. Ковальчик, художник А. Сорокина, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, 2011 г.). Реальная жизненная среда героев спектакля «Школа з тэатральным ухілам» (режиссер В. Краснобаев, художник С. Макаренко, Национальный академический театр имени Я. Коласа, 2008 г.) создана при помощи композиционно организованных гимнастических снарядов: «коня» для прыжков, матрасов-«матов» и подвешенного на длинном тросе кольца.

В спектакле «Хам» по пьесе Э. Ожешко, поставленном в Национальном академическом театре имени Я. Купалы в 2009 году (режиссер А. Гарцуев, художник И. Анисенко), сценографическая композиция строится на основе сооружения в виде кормы корабля с дощатой палубой. Дополняют реалистично воссозданную среду металлический фонарь, висящий на мачте, живописно раскинутые рыболовные сети на заднем плане и причальное кольцо с натянутым тросом на переднем крае авансцены. А интерьерное пространство спектакля «Вчэра з прыдуркам», также поставленного на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы (Ф. Вебер, режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, 2009 г.), моделируется при помощи огромной картины в позолоченном багете, висящей на стене, и обитых красным бархатом изящных диванов. В ходе действия спектакля полотно картины «оживает» при помощи видеопроекции, и на холсте возникают, сменяя друг друга, произведения изобразительного искусства, включая работы П. Пикассо, П. Рубенса, П. Сезанна и других мастеров.

Интересным сценографическим приемом при создании «конкретного места действия» в спектакле является использование особым образом драпированной ткани в качестве основного декорационного элемента. В спектакле «Чайка» Национального академического театра имени Я. Коласа (по А. Чехову, режиссер Ю. Лизенгевич, сценография и костюмы Н. Алексеева, 2006 г.) струящаяся полупрозрачная ткань, словно парящая под потолком белая птица, является частью интерьера и в то же время помогает подчеркнуть легкий нежный образ главной героини. Драпированная ткань в декорационном решении спектакля «Пойти и не вернуться» Брестского академического театра драмы (В. Быков, режиссер В. Яновец, художник Т. Корвякова, 2012 г.) напоминает заснеженную крону дерева, определяя пространство болота и леса, по которому бредут главные герои. Необычным декорационным элементом становится ярко-красное платье с длинным шлейфом в спектакле «Укрощение строптивой» Национального академического драматического театра имени М. Горького (В. Шекспир, режиссер В. Еренькова, художник А. Костюченко, 2006 г.). Сценографическое оформление спектакля создает атмосферу дома главных героев с огромной мраморной лестницей – основной площад-

кой для построения мизансцен, уходящей ввысь практически до колосников, живописным задником-гобеленом и расписными кулисами. Но основной декорационной (и даже эмоциональной) доминантой является красная ткань платья героини Катарины. Струящаяся алая материя распускается, подобно цветку, притягивая к себе внимание, гипнотизируя, превращаясь из скромного костюмного элемента в полноправный компонент сценического пространства (Приложение А, рис. 18).

Особую группу декорационных решений сценографического типа «реальной жизненной среды» составляют спектакли, пространственное решение которых хоть и имеет признаки конкретных мест действия, но при этом создает визуальные образы обобщенного значения. Так, сценография спектакля «Черная панна Нясвіжа» (А. Дударев, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, 2001 г.) отличается созданным на сцене ирреальным пространством, в атмосфере которого разворачивается мистическая история-легенда о любви белорусской магнатки Барбары Радзивилл и польского короля Жигимонта Августа. Сценографическое решение объединяет вполне «реальные» детали интерьера костела (фигуры святых в романском стиле вдоль порталов и орган в центре) с символически-условным оформлением пространства сцены, включающего элементы каменных надгробий и металлическое ограждение, которое интерпретируется в разных сценах как скамья или трон. Темный фон, на котором декоративными узорами смотрятся прекрасные платья придворных дам, силуэты статуарных изваяний в полумраке, мерцание светильников создают таинственную атмосферу прошедших столетий.

Подобный сценографический прием используется в спектакле «Пани Коханку» Национального академического драматического театра имени М. Горького (А. Курейчик, режиссер С. Ковальчик, художник А. Сорокина, 2010 г.). Детали интерьера – золоченая, украшенная лепниной барочная арка со скульптурным изображением ангела, венчающим площадку для представлений придворного театра, изящные столы и кресла с витыми ножками создают фрагментарный образ убранства Несвижского дворца. Знаковым атрибутом декорационного решения является маятник, раскачивающийся между двумя героями спектакля – Каролом Станиславом Радзивиллом –

«Пани Коханку» и королем Станиславом Августом Понятовским, как символ преодоления человеческих колебаний и сомнений. Символика маятника в данном спектакле может быть рассмотрена и в аспекте раскрытия характеристики Пани Коханку как самого влиятельного человека в государстве, ведь известно, что изображение опускающегося с небес маятника является алхимическим символом богатства у европейских эзотериков, а также как человека с пытливым умом, далеко опережающим свое время, так как маятник может рассматриваться и в значении «вечного стремления к знаниям».

Для спектакля «Извещение Марии» (П. Клодель, режиссер Б. Луценко, художник Л. Гончарова, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, 2003 г.) при помощи декорационных элементов с ярко выраженной христианской символикой: облаков, живописно изображенных на рисованном заднике, белых цветов, колоколов – создается символически-обобщенное пространство. Таким образом, каждый отдельно взятый «реалистичный» объект в контексте данного произведения превращается в *знаковый образ*, помогающий раскрыть поднимаемые в спектакле общечеловеческие вопросы обретения веры и поиска духовного пути.

Подобным образом интерпретируются и сценографические образы спектакля «Янка Купала. Кругі раю» (С. Науменко, режиссер С. Науменко, художник Ю. Соломонов, Республиканский театр белорусской драматургии, 2011 г.): столб-идол в качестве композиционного центра, рушники с белорусским орнаментом, льняные полотна, создающие образ языческого праздника Купалье.

Пространственное решение спектакля «Перед заходом солнца» (Г. Гауптман, режиссер Б. Луценко, художник В. Леденев, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, 2002 г.) посредством применения сценографического типа «реальная жизненная среда» воспроизводит таинственную и гнетущую атмосферу дома с огромными арочными проемами дверей, высоким потолком, напоминающим своды собора, и тяжелой мебели, своей монументальной архитектурной статичностью подчеркивающей противостояние трепетных чувств главных героев и суровой реальности.

Достаточно редкой для белорусского театра разновидностью «конкретных мест действия» является сценографический тип «окружающая среда», подразумевающий освоение при постановке спектакля пространств, находящихся в пределах театральной сцены, однако примеры тому все же имеются: спектакль Могилевского драматического театра «Хозяин кофейни» (П. Пряжко, режиссер Е. Аверкова, художники Е. Аверкова и М. Сабуров (видеоизображение), 2012 г.). Предпосылкой возможности нестандартного подхода к постановке этого произведения является то, что драматургической основой для него послужил текст, выступающий примером так называемой «новой драмы» – явления театральной жизни последних десятилетий, основной характеристикой которого является его противостояние классическим традициям написания драматургических произведений. Первое место в «новой драме» принадлежит не тексту, а действию, рефлексии, углублению героя в свои внутренние переживания; текст может не произноситься даже в то время, когда на сцене происходит какое-либо действие, ведь произносимые слова не всегда раскрывают суть отношений, происходящих между героями пьесы. Социальная проблематика таких произведений затрагивает моменты социальной жизни, которые обычно замалчиваются, скрываются. Например, главный герой спектакля «Хозяин кофейни» рассуждает в своем монологе о поисках нормального человека среди «инфантильных аномалий» окружающего общества. Особенность смыслового и стилистического наполнения «новой драмы» позволяет при постановке таких произведений выходить за рамки привычного пространства театральной сцены. Поэтому пьесу «Хозяин кофейни» играют в клубах, кафе или просто на улице, заменяя сцену-коробку пространством окружающего мира.

Одним из часто применяемых современными белорусскими художниками сценографических типов является «обобщенное место действия». Создаваемые на его основе пространственные образы идеально подходят для сценического воплощения произведений с ярко выраженным философским или психологическим подтекстом и позволяют создавать самые разнообразные декорационные модели. Яркий пример такого рода сценографии – спектакль «Прывітанне, Альберт!» по пьесе Ю. Сохара (режиссер В. Барковский, художник П. Анащенко, Нацио-

нальный академический драматический театр имени Я. Коласа, 2009 г.), посвященный жизни, любви и творчеству гениального физика, историка, философа XX века Альберта Эйнштейна. Декорационное оформление очень точно, при помощи метафор, передает состояние главного героя, отображая тонко натянутые струны его души при помощи гигантских эластичных веревок, повинующихся движениям рук актеров (Приложение А, рис. 20). Иллюзорные миры и самые невероятные научные теории, возникающие в сознании ученого, воплощены в волшебной «музыке сфер» – белых шаров в призрачном синеватом «космическом» освещении. Сценографическое пространство, такое иллюзорное и в то же время реальное, захватывает и притягивает легкие фигуры актеров, почти невесомые в их светлых одеяниях, включает их в волшебную музыку мироздания и опутывает сетями почти невидимых, но прочных нитей. Невероятно притягательный образный мир сценографии этого спектакля олицетворяет собой духовные и научные искания, тесно переплетенные с любовными историями, занимавшими важное место в жизни великого ученого.

Своеобразную модель пространства представляет собой сценография спектакля «Легенда пра каханне» по пьесе Л. Украинки (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа, 2012 г.). Пространство старого, густого, дремучего леса, где обитает лесная русалка, образовано рядами длинных тканевых полос «природных» цветов – зеленого, коричневого, синего. Свисающие нитями до самого пола, они напоминают ветви деревьев, тесно растущих в сумрачной чаще векового леса. А освещение, выхватывающее отдельные фрагменты синим лучом софита, выглядит на их фоне просветом синего неба.

Сценографический тип «обобщенное место действия» часто применяют художники Республиканского театра белорусской драматургии. В спектаклях «Інтымны дзённік» («Дзённік паэта») (С. Ковалев, режиссер В. Барковский, художник Е. Игруша, 2009 г.) и «Сёстры Псіхеі» (С. Ковалев, режиссер С. Ковальчик, художник Е. Игруша, 2007 г.) при помощи таких атрибутов, как белая ткань, разложенная по полу и используемая актерами в качестве основного реквизита, или прозрачная

«унифицированная» перегородка-ширма, создается полностью абстрагированное от жизненных реалий уникальное пространство, замкнутое и одновременно полностью открытое.

Обобщенно-условный интерьерный образ представляет собой сценография спектаклей «Загадочный визит» (Ф. Дюренматт, режиссер Б. Луценко, художник Р. Дервояд, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, 2012 г.). Затемненная аркада дверных проемов, стены в коричневых тонах и ряды стульев в центре авансцены с витиеватыми спинками в духе абстракционистских композиций определяют пространство интерьера, не относящегося ни к одной определенной эпохе. Оформление спектакля создает образ замкнутой, изолированной от внешнего мира среды, куда помещались персонажи этой сюрреалистической истории. Оформление спектакля «Чычыкаў» (Н. Гоголь, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы, 2005 г.) подчинено такому же принципу. Сценография создает обобщенную интерьерную среду с зеркальным полотном, отвесно укрепленным над планшетом сцены и отражающимся в нем. Образ эпохи, оговоренной в пьесе, создают только костюмы главных героев.

Такое же «унифицированное» пространство имеет место в спектаклях «Безумный день, или женитьба Фигаро» Гомельского областного драматического театра (П. Бомарше, режиссер Б. Чепелев, художник Г. Пашин, 2011 г.), где ряд симметрично выстроенных одинаковых дверей и окон, объединенных плотными вставками драпированной ткани, служит общим фоном для разворачивания действия пьесы, и «Я чакаю сапраўднага мужчыну» Национального академического драматического театра имени Я. Коласа (Э. Радзинский, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, 2011 г.) с декорационным оформлением, состоящим из свисающих на длинных шнурах разноцветных гофрированных абажуров, напоминающих перевернутые бутоны фантастических цветов, что создает яркую, радостную и по-детски непосредственную атмосферу цирковых представлений (Приложение А, рис. 19).

Достаточно редкой для белорусского драматического театра является сценография, основную роль в которой играют объекты персонажного значения – уникальные предметы и атри-

буты, специально спроектированные для конкретной постановки и являющиеся не просто декорационными элементами, а едва ли не самыми главными «действующими лицами». Пример такого типа сценографии – оформление спектакля «Тарелкин» Могилевского драматического театра (по А. Сухово-Кобылину, режиссер С. Варнас, художник М. Някрошюс, 2010 г.). Пространство сцены заполняют сюрреалистические предметы-образы: проволочные манекены с горящими лампочками вместо «головы», опутанные красными проводами; макет камня-постаменты памятника Петру I, сделанный из каркаса, обтянутого темной тканью; бутафорские туши рыб, которые актеры используют во время игры. Собранные в одном пространстве образы составляют картину мироощущения современного человека, в которой беспокойное ожидание будущего переплетается с полубезумным настоящим, где каждый мнит себя героем, достойным пьедестала.

Уникальная в своем роде сценография была разработана для спектакля «Дажыць да прэм'еры» Республиканского театра белорусской драматургии (М. Рудковский, режиссер П. Харланчук, художник А. Меренков, 2012 г.). Особенность оформления заключается в создании «обобщенного места действия» при помощи вполне реальных объектов – настоящих солдатских шинелей времен Великой Отечественной войны. По сюжету пьесы актриса Вера, стремясь максимально «вжиться» в роль партизанки, пытается понять чувства своей героини и ощутить атмосферу военного времени. Втягивая в эту затею всех родных и знакомых и полностью включаясь в нее сама, она в скором времени перестает отличать реальность от придуманных ей обстоятельств. Декорационное оформление, состоящее из нескольких рядов шинелей, висящих тесными рядами на трех огромных вешалках, также уводит зрителя в иллюзорный мир ощущений, вызванных этими вещами. Концепция оформления спектакля напоминает сценографическую инсталляцию С. Бархина, сочиненную им по мотивам сценографии спектаклей «Собачье сердце» (по М. Булгакову) и «Гуд бай, Америка!» (по С. Маршаку) для российской экспозиции Пражских Квадриеннале 1992–1995 гг. Художник передал тревожное ощущение мира через тесное квадратное пространство, увешанное в шесть рядов униформой заключенных, «потолком», сделан-

ным из их шапок-ушанок, и «полом», образованным стоптанными ботинками [18, с. 544]. В сравнении с экспозицией С. Бархина, создающей сильное тягостное ощущение, сценография А. Меренкова вызывает не столь масштабные, а скорее индивидуальные для каждого из зрителей ассоциации, связанные с войной.

Таким образом, главным содержанием белорусской сценографии является постепенное освоение системы оформления спектаклей, прочно занявшей свои позиции в мировом театре второй половины XX в., – так называемой «действенной сценографии». Она охватывает все вышеупомянутые типы оформления сценического пространства: организацию места действия при помощи сценографических типов «конкретного» и «обобщенного» мест действия, участие сценографических элементов в игре актеров или создание декорационных элементов в качестве самостоятельных персонажей. Из этой богатой сценографической практики белорусское искусство отобрало «в пользование» лишь часть декорационно-оформительских приемов, наиболее соответствующих белорусскому «театральному менталитету», характеризующемуся тяготением к изобразительным, пластическим образам более, чем к минималистскому концептуализму. Основу белорусской сценографии долгое время составляли живописные объемно-перспективные декорации, менялась только образная составляющая изображений: от дословно-реалистичных пейзажей 1950–1960-х гг. до обобщенно-метафорических образов 1970–1980-х гг. «Перестроечный» период 1990-х гг. повлек за собой значительные метаморфозы в жизни страны, «ветер перемен» которых принес и в белорусское театральное искусство зарубежные новшества. Постепенно на белорусской сцене прижились такие нетрадиционные для белорусской сценографии типы оформления, как «сценический дизайн», «артдизайн», «обобщенное место действия», и более привычные, как, например, «реальная окружающая среда», в отдельных элементах сохраняющая национальные «реалистические» традиции отображения окружающей среды. Широкое применение одних сценографических типов и лишь фрагментарное применение других объясняется также возрастающим интересом к классическим произведениям национальной драматургии, сценическое воплощение которых обуславливает

создание сценографии, в той иной степени позволяющей передать образ эпохи.

Таким образом, в современном белорусском театре прослеживается обращение к многочисленным вариантам сценографических типов: «конкретного места действия» с разнообразиями сценического дизайна, артдизайна, реальной жизненной среды, окружающей среды, а также «обобщенного места действия» и сценографии, в отдельных элементах становящейся участником игры актеров. Все они взаимодополняют друг друга, что рождает новые сценографические решения в их вариативном разнообразии (Приложение Б, табл. 3). Динамика развития белорусской сценографии конца XX – начала XXI в. позволяет говорить о ее эволюционном пути ее развития, сложном и специфичном, предусматривающем и постепенное внедрение общемировых культурных тенденций, и возвращение в сферу сценографического искусства национальных традиций белорусского народа, являющихся образно-символической составляющей вариативности сценографических решений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сценография, являясь искусством оформления спектакля, состоит из множества взаимодополняющих компонентов и отличается своей сложной синтетической природой. Научные издания оперируют разнообразными трактовками данного понятия, при этом некоторые из них по-прежнему настаивают на его синонимичности с декорационным искусством, другие трактуют сценографию как новую эволюционную ступень декорационного искусства. Определение сценографии как искусства создания сценического пространства средствами визуально-изобразительных элементов (декораций), предметного антуража, света, театральной машинерии, грима и костюмов, образно-пластический характер которого подразумевает взаимодействие со всеми участниками спектакля, включает, на наш взгляд, основные характеристики понятия. На сегодняшний день теория сценографии спектакля существует как сумма разработанных частных положений. Среди существующих теоретических подходов к исследованию сценографии наиболее обоснованными являются, на наш взгляд, подход к сценографии спектакля как к составной части общего историко-культурного процесса; как к определенному этапу в развитии художественного оформления спектакля; рассмотрение сценографии как пространственного решения спектакля; и, наконец, подход к сценографии как визуальному воплощению драматургической основы спектакля. Рассмотрение сценографии белорусского драматического театра в контексте типологии сценографических решений, адаптированной к реалиям белорусского театра, представляется наиболее действенным подходом к ее научному обоснованию.

Искусство сценографии зарубежного театра сформировалось в процессе длительной эволюции, что отображает изменение роли сценографии в различные исторические эпохи. Подразделение сценографии на типы соответствует выполняемым ею функциям – созданию самоценных образов-персонажей, участию в преобразении облика актера и в его игре, включающая в себя вещественные, мобильные и масочно-костюмные элементы, а также организации места действия («конкретное» и «обобщенное» место действия с разновидностями). Учитывая

тот факт, что в отечественном театре начало профессионального становления искусства оформления спектаклей приходится на 1920–30-е гг., особенностью генезиса белорусской сценографии является усвоение опыта развития западноевропейского театра за сравнительно небольшой срок. Основным сценографическим типом белорусского театра вплоть до 1980-х гг. являлась «реальная жизненная среда» как разновидность сценографии, отображающей конкретное место действия, в то время как разнообразие оформительских решений обеспечивалось применением различных типов декораций: живописных, живописно-объемных и объемно-перспективных, позволяющих создавать различные типы иллюзорного пространства. С появлением в конце 1970-х – начале 1980-х гг. тенденций стремления к метафоричности и образной иносказательности в оформлении спектакля на сцене драматических театров Беларуси появляются первые примеры сценографии «обобщенного места действия».

Развитие сценографии 1990-х гг. было напрямую связано с социополитической обстановкой в стране. В сложной ситуации смены государственного строя 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. Таким образом, на сценах белорусских театров 1990-х гг. спектакли, сценография которых отличалась ярко выраженной «национальной» стилистикой с использованием белорусских орнаментов, традиционных предметов декора и быта, соседствовали с постановками, отличающимися совершенно новыми типами оформления сценического пространства. Постепенно на белорусской сцене прижились как и нетрадиционные для белорусской сценографии типы оформления («сценический дизайн», «артдизайн», «обобщенное место действия»), так и более привычные, в отдельных элементах сохраняющие «реалистические» традиции отображения окружающей среды («реальная окружающая среда»). Широкое применение одних сценографических типов и лишь фрагментарное употребление других объясняется также возрастающим интересом к классическим произведениям национальной драматургии, сценическое воплощение которых обуславливает создание сценогра-

фии, в той иной степени позволяющей передать образ эпохи. Результатом художественных поисков 1990-х гг. стало появление спектаклей с уникальной сценографией, являющейся настоящим отражением своего времени, что было обусловлено постепенным слиянием этих двух взаимодополняющих тенденций.

В сценографическом искусстве XXI в. формируются некоторые тенденции, определяющие динамику и особенности ее дальнейшего развития. Прежде всего, белорусской сценографии начала XXI в. присуще усвоение технологических новшеств в разработке эскизов декораций, освещения, создании декорационных эффектов, употребляемых в зарубежной практике оформления спектаклей. Данная тенденция, отличаясь в настоящее время своей фрагментарностью, постепенно приобретает характер отдельного явления, определяющего развитие сценографического искусства начала нового тысячелетия. Наряду с этим, одним из направлений социокультурных преобразований в области театрального искусства остается поддержание интереса к культурному наследию белорусского народа и, как следствие, увеличение количества произведений национальной драматургии в репертуаре белорусских театров. Сценографическими типами, наиболее часто применяемыми для сценического воплощения произведений белорусской драматургии, как классических, так и современных, являются сценографические типы «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн».

Вариативное разнообразие сценографических решений в современном белорусском драматическом театре основывается на нескольких основных сценографических типах: «конкретное место действия» с разновидностями «сценического дизайна», «артдизайна», «реальной жизненной среды», «окружающей среды», а также «обобщенное место действия» и сценографии, в отдельных элементах становящейся участником игры актеров. Сценография, выполняющая функцию обозначения места действия – «конкретного» или «обобщенного» – является основным типом оформления спектаклей белорусских драматических театров. «Дизайнерский» принцип конструирования пространства, представленный на белорусской сцене различными вариациями «сценического дизайна» и «артдизайна»,

также весьма популярен благодаря своей возможности создания самых разнообразных пространственных моделей. Неугасающий и постоянно поддерживаемый интерес к произведениям национальной драматургии является основанием применения сценографического типа «реальной жизненной среды», позволяющего передать образ эпохи. Применение на современной белорусской сцене сценографического типа «обобщенного места действия» обуславливается возможностью сценического воплощения произведений с философским или психологическим подтекстом. Таким образом, в современном белорусском театре прослеживается обращение к многочисленным вариациям сценографических типов, позволяющих создавать множество самых разнообразных моделей сценического пространства.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список использованных источников

1. Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь : Закон Респ. Беларусь, 4 чэрв. 1991 г., № 832-ХІІ // Консультант Плюс : Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2013.
2. Аб мовах у Рэспубліцы Беларусь : Закон Рэсп. Беларусь, 26 студз. 1990 г., № 3094-З // Консультант Плюс : Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2013.
3. Алексніна, І. А. Рэквізіт / І. А. Алексніна // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 318.
4. Алисейчик, Г. В. Предметный мир спектакля: тенденции белорусской сценографии 80-х годов / Г. В. Алисейчик // Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов / В. И. Нефед [и др.] ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1989. – С. 207–221.
5. Алісейчык, Г. В. Прадчуванне катарсісу / Г. В. Алісейчык // Мастацтва. – 1992. – № 6. – С. 12–16.
6. Алісейчык, Г. В. Святло і цемра ў канцы тунеля / Г. В. Алісейчык // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 7. – С. 23–30.
7. Анастасьев, А. Н. В современном театре / А. Н. Анастасьев. – М. : Искусство, 1961. – 381 с.
8. Астафьева, Т. В. Новые технологии в постановочном процессе: на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990–2010 гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Т. В. Астафьева ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2011. – 25 с.
9. Базанов, В. В. Театральная техника в образном решении спектакля / В. В. Базанов. – М. : Искусство, 1973. – 144 с.
10. Базанов, В. В. Техника изготовления театральных декораций / В. В. Базанов. – М. ; Л. : Искусство, 1961. – 94 с.
11. Бархин, Г. Б. Архитектура театра / Г. Б. Бархин. – М. : Акад. архитектуры СССР, 1947. – 246 с.

12. Барыс Герлаван. Сцэнаграфія / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Нац. акад. тэатр ; аўт. тэксту, ўклад. Л. Грамыка. – Мінск : Культура і мастацтва, 2008. – 127 с.

13. Барышаў, Г. І. Дэкарацыя / Г. І. Барышаў // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003 – Т. 1. – С. 397–398.

14. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII в. / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 293 с. : ил.

15. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – Изд. 3-е. – М. : URSS : Эдиториал УРСС, 2012. – Т. 3 : Мастера XVI–XX вв. – 293 с.

16. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2011. – Т. 12 : Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. – 654 с.

17. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997. – Т. 1 : От истоков до середины XX века. – 536 с.

18. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2 : Вторая половина XX века: в зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – 807 с.

19. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – Изд. 3-е, испр. – М. : Либроком, 2012. – Т. 4 : Театр художника. Истоки и начала. – 232 с.

20. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Комкнига, 2010. – Т. 5]: Театр художника. Мастера. – 600 с.

21. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – Т. 6 : Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. – 720 с.

22. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – Т. 7 : Сценографы России: Александр Васильев. Март Китаев. Энар Стенберг. – 352 с.

23. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Красанд, 2011. – Т. 8 : Сценографы России: Борис Мессерер. Валерий Левенталь. Владимир Серебровский. – 416 с.

24. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – Изд. 3-е, испр. – М. : Красанд, 2012. – Т. 9 : Сценографы России: Сергей Бархин. – 640 с.

25. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Красанд, 2011. – Т. 10 : Сценографы России: Эдуард Кочергин. Игорь Попов. Олег Шейнцис. – 496 с.

26. Бояджиев, Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1973. – 471 с.

27. Бояджиев, Г. Н. Душа театра / Г. Н. Бояджиев. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 366 с.

28. Брандабоўская, Л. «Шчасце – проста прайсці па сцэне...» / Л. Брандабоўская // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 12. – С. 11–15.

29. Брандабоўская, Л. Як здабыць веру... / Л. Брандабоўская // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 10. – С. 60–62.

30. Браун, Дж. Р. Театр после 1917 г. / Дж. Р. Браун // Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Дж. Р. Брауна ; пер. с англ. А. Можаяева, Н. Фальковской, В. Фомичева. – М., 1999. – С. 530–531.

31. Брестский академический театр драмы имени Ленинского комсомола Беларуси [Электронный ресурс]. – Брест, 2008–2013. – Режим доступа: <http://www.bresttheatre.info>. – Дата доступа: 13.04.2013.

32. Брехт, Б. Театр: пьесы, статьи, высказывания : в 5 т. / Б. Брехт ; общ. ред. С. Апта, Е. Суркова, И. Фрадкина. – М. : Искусство, 1965 – Т. 5, кн. 2. – 564 с.

33. Бронников, А. А. Театральные световые эффекты / А. А. Бронников. – М. : Искусство, 1962. – 96 с.

34. Брук, П. Блуждающая точка : ст., выступления, интервью / П. Брук ; пер. с англ. М. Ф. Стронина. – СПб. : Акад. Малый драмат. театр ; М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 268 с.

35. Будникова, Л. В. Сценография Заполярного драматического театра в контексте художественной культуры второй половины XX – начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Л. В. Будникова ; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2008. – 25 с.

36. Бузук, Р. Г. Тэатральныя далягляды: роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу / Р. Г. Бузук ; рэд. У. І. Няфед. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 144 с.

37. Бур'ян, Б. Нататкі узрушанага глядача / Б. Бур'ян // Тэатр. Мінск. – 1990. – № 3. – С. 36–42.

38. Быков, В. Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография : автореф. дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.01 / В. Е. Быков ; Ин-т истории искусств. – М., 1973. – 45 с.

39. Виноградов, В. М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра / В. М. Виноградов. – М. : Стройиздат, 1971. – 165 с.

40. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий ; пер. с фр. А. Петровского. – Репр. изд. – М. : Архитектура-С, 2006. – 328 с.

41. Волков, А. Н. Робототехнические и мехатронные системы театральной машинерии : автореф. дис. ... д-ра техн. наук : 05.02.05 / В. А. Волков ; С.-Петербург. гос. политехн. ун-т. – СПб., 2007. – 32 с.

42. Всеволодский-Гернгросс, В. И. Русский театр : от истоков до середины XVIII в. / В. И. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1957. – 262 с.

43. Всеволодский-Гернгросс, В. И. Русский театр второй половины XVIII века / В. И. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1960. – 376 с.

44. Гаробчанка, Т. Вопыт двевяностых гадоў / Т. Гаробчанка // Тэатр. творчасць. – 1998. – № 1. – С. 32–34.

45. Гаробчанка, Т. Знаёмцеся – смяхотная штука «Залёты» / Т. Гаробчанка // Тэатр. Беларусь. – 1993. – № 2. – С. 29–37.

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

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

48. Гаробчанка, Т. Я. Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне / Т. Я. Гаробчанка ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтва-

знаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 119 с.

49. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў : сучас. беларус. драмат. тэатр / Т. Я. Гаробчанка ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 367с.

50. Гаснер, Дж. Форма и идея в современном театре = Form and idea in modern theatre / Дж. Гаснер ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Изд-во иностр. лит., 1959. – 256 с.

51. Гвоздев, А. А. Западноевропейский театр на рубеже XX и XXI столетий : очерки / А. А. Гвоздев. – Изд. 2-е. – М. : URSS : Либроком, 2012. – 376 с.

52. Гвоздев, А. А. Художник в театре / А. А. Гвоздев ; под ред. Н. Н. Масленикова. – Л. ; М. : Гос. изд-во изобраз. искусств, 1931. – 72 с.

53. Герлаван, Б. Барыс Герлаван. Чалавек уяўнай прасторы : інтэрв'ю з Б. Герлаванам / Б. Герлаван, Л. Грамыка // Мастацтва. – 2007. – № 12 – С. 33–37.

54. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гл. ред.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983–1987. – 3 т.

55. Гомельский областной драматический театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gomeldrama.gomel.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

56. Горобченко, Т. Смех сквозь слезы / Т. Горобченко // Тэатр. Беларусь. – 1992. – № 3. – С. 33–36.

57. Гремиславский, И. Я. Композиция сценического пространства в творчестве В. Симова / И. Я. Гремиславский ; Всерос. театр. о-во ; под ред. Н. Н. Чушкина. – М. : Искусство, 1953. – 48 с.

58. Гремиславский, И. Я. Режиссеры и художники МХАТ / И. Я. Гремиславский // Искусство. – 1938. – № 6. – С. 6–16.

59. Гродненский областной драматический театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drama.grodno.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

60. Грыбайла, В. Пошукі / В. Грыбайла // Тэатр. Беларусь. – 1992. – № 3. – С. 37–39.

61. Грэская, Н. В. Сцэнаграфія / Н. В. Грэская // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003 – Т. 2. – С. 389–392.

62. Давыдова, М. В. Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – М. : Наука, 1999. – 150 с.

63. Декорации [Электронный ресурс] : соврем. энцикл. – 2009–2013. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_modern/Dekoracija-3288.html. – Дата доступа: 02.12.2012.

64. Декорационное искусство // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1963. – Т. 2. – С. 354–363.

65. Дербичев, Э. Компьютер как инструмент в работе художника / Э. Дербичев // Театральная библиотека [Электронный ресурс] : пьесы, кн., ст., драматургия. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/6552>. – Дата доступа: 01.12.2012.

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

67. Извеков, Н. И. Сцена : в 2 кн. / Н. И. Извеков ; Гос. акад. искусствознания. – М. : Художеств. лит., 1935–1940. – Кн. 1 : Архитектура сцены. – 1935. – 189 с.

68. Извеков, Н. И. Сцена : в 2 кн. / Н. И. Извеков ; Ленингр. театр. лаб. – М. : Художеств. лит., 1935–1940. – Кн. 2 : Свет на сцене. – 1940. – 427 с.

69. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Дж. Р. Брауна ; пер. с англ. А. Можаяева, Н. Фальковской, В. Фомичева. – М. : БММ АО, 1999. – X, 581 с.

70. Инесс, К. Театр после двух мировых войн / К. Инесс // Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Дж. Р. Брауна ; пер. с англ. А. Можаяева, Н. Фальковской, В. Фомичева. – М., 1999. – С. 380–444.

71. Интерактивное стекло // Визуальные коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.visutech.ru/catalog/desc.php?binn_rubrik_pl_catelems1=196. – Дата доступа: 02.12.2012.

72. Интерактивный пол // Визуальные коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.visutech.ru/catalog/desc.php?binn_rubrik_pl_catelems1=195. – Дата доступа: 02.12.2012.

73. Кайзер, Г. Принципы анализа сценического оформления: (на материале драматических спектаклей на советской сцене 60–70-х гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Г. Кайзер ; Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры. – Л., 1977. – 24 с.

74. Каладзінскі, М. Народныя вытокі тэатра / М. Каладзінскі // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: В. И. Няфёд (гл. ред.) [і інш.]. – Мінск, 1983–1987. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 1983. – С. 19–52.

75. Каладзінскі, М. А. Тэатр лялек Савецкай Беларусі / М. А. Каладзінскі ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 143 с.

76. Каржаубаева, С. К. Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / С. К. Каржаубаева ; Каз. нац. акад. искусств. – Алматы, 2010. – 42 с.

77. Карнач, П. А. Выяўленчае мастацтва і архітэктура 30-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1990. – Т. 4 : 1917–1941 гг. – С. 232–241.

78. Карнач, П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР / П. А. Карнач ; Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 118 с. : іл.

79. Карнач, П. А. Евгений Чемодуров: театр.-декорац. живопись / П. А. Карнач. – Минск : Беларусь, 1984. – 118 с.

80. Карнач, П. А. Мастацтва 60-х – сярэдзіны 70-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1994. – Т. 6 : 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – С. 74–85.

81. Карнач, П. А. Мастацтва другой паловы 70-х – сярэдзіны 80-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1987–1994. – Т. 6 : 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – 1994. – С. 241–253.

82. Карнач, П. А. Мастацтва пасляваеннага перыяду. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1987–1994. – Т. 5 : 1941 – да 1960-х гг. – 1992. – С. 141–155.

83. Карнач, П. А. Мастацтва перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1992. – Т. 5 : 1941 – да 1960-х гг. – С. 11–24.

84. Карнач, П. А. Павел Васільевіч Масленікаў: беларус. тэатр. мастак / П. А. Карнач. – Мінск : Беларусь, 1973. – 45 с.

85. Карнач, П. А. Станаўленне беларускага выяўленчага мастацтва (20-я-пач. 30-х гг.). Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага тэатра : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1990. – Т. 4 : 1917–1941 гг. – С. 97–104.

86. Катовіч, Т. «Ляцяць па небе шарыкі...» / Т. Катовіч // Мастацтва. – 1994. – № 8. – С. 35–37.

87. Козел, В. Жорсткі баль прывідаў і ценяў / В. Козел // Тэатр. творчасць. – 1997. – № 2. – С. 27–29.

88. Козлинский, В. И. Художник и театр / В. И. Козлинский. – М. : Совет. художник, 1975. – 240 с.

89. Корнфельд, Я. А. Театры / Я. А. Корнфельд ; Акад. архітэктуры СССР. – М. : Изд-во Акад. архітэктуры СССР, 1948. – 27 с.

90. Котович, Т. В. Структура спектакля: воля к постмодернизму / Т. В. Котович ; Витеб. гос. ун-т. – Витебск : ВГУ, 2010. – 147 с.

91. Котович, Т. В. Сценография. Витебск / Т. В. Котович ; Витеб. гос. ун-т. – Витебск, 2011. – 111 с.

92. Котович, Т. В. Хронотоп театрального произведения / Т. В. Котович ; Витеб. гос. ун-т. – Витебск : ВГУ, 2011. – 178 с.

93. Котович, Т. В. Художественные средства организации хронотопа театрального произведения : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Т. В. Котович ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2007. – 41 с.

94. Крэг, Г. Э. Искусство театра / Г. Э. Крэг ; пер. В. П. Лачинова. – СПб. : Живое слово, 1912. – 176 с.

95. Кугель, А. Р. Профили театра / А. Р. Кугель ; под. ред. А. В. Луначарского. – М. : Театропечать, 1929. – 274 с.

96. Кунин, М. М. Сценография древнегреческого театра, театра Шекспира и Лопе де Вега: (пространственный принцип мизансценирования многокартинного спектакля) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / М. М. Кунин ; Ин-т истории искусств. – М., 1973. – 23 с.

97. Лаўшук, С. Сучасная беларуская драматургія і купалаўскі тэатр: праблемы ўзаемаразвіцця / С. Лаўшук // Тэатр. творчасць. – 1996. – № 1. – С. 33–34.

98. Лосева-Демидова, Е. С. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Е. С. Лосева-Демидова. – М., 2010. – 179 л.

99. Лукомский, Г. К. Старинные театры / Г. К. Лукомский. – СПб.: [б. и.], 1914. – Т. 1 : Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. – 500 с.

100. Ляжневіч, А. Сялянскі тэатр: дарады ў пытаннях тэатральнай тэхнікі і метады пастаноўкі п'ес сялянскімі і гарадскімі клубнымі драмгурткамі / А. Ляжневіч. – Мінск : Беларус. дзярж. выд-ва, 1928. – 174 с.

101. Мальцаў, У. У майстэрні тэатральнага мастака / У. Мальцаў // Мастацтва. – 1994. – № 1. – С. 10–14.

102. Мальцин, И. Е. Планировка и оборудование сцены / И. Е. Мальцин ; Акад. архитектуры СССР, Ин-т архитектуры обществ. и пром. сооружений. – М. : Изд-во Акад. архитектуры : Полиграфкнига, 1944. – 64 с.

103. Мамацюк, К. В. Грым / К. В. Мамацюк // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 317–320.

104. Марков, П. А. Новейшие театральные течения (1898–1923): опыт попул. излож. / П. А. Марков. – М. : Ред.-изд. отд. ВСНХ, 1924. – [2], 68 с.

105. Мастацтва беларускіх декаратараў: тэатр, кіно, тэлебачанне : фотаальбом / склад. П. А. Карнач. – Мінск : Беларусь, 1989. – 159 с.

106. Мастацтва Совецкай Беларусі : зб. арт. / рэдкал.: К. Буслаў, В. Вольскі, Г. Шырма. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1955. – 469 с.

107. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1 : 1891–1917. – 350 с.

108. Мелик-Пашаев, А. А. Сценография / А. А. Мелик-Пашаев // Современный словарь-справочник по искусству / И. М. Красильников [и др.] ; науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. – М., 2000. – С. 641–643.

109. Михайлова, А. А. Сценография: теория и опыт : очерки / А. А. Михайлова. – М. : Совет. художник, 1990. – 334 с. – (Искусство: проблемы, история, практика).

110. Могилевский драматический театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mdrama.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

111. Мокульский, С. С. История западноевропейского театра / С. С. Мокульский. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – Т. 2 : Театр эпохи Просвещения. – 512 с.

112. Мокульский, С. С. О театре / С. С. Мокульский ; ред. Н. Г. Литвиненко. – М. : Искусство, 1963. – 544 с.

113. Мюл, В. Занавес театральный / В. Мюл // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. И. Марков. – М., 1961–1967. – Т. 2. – 1963. – С. 738–739.

114. Национальный академический драматический театр [Электронный ресурс] / М-во культуры Респ. Беларусь. – Минск, 2011–2012. – Режим доступа: <http://rustheatre.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

115. Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://kolastheatre.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

116. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://kupalauski.by>. – Дата доступа: 13.04.2013.

117. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра : воспоминания, ст., заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 576 с.

118. Нефед, В. И. Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1970. – 118 с.

119. Нефед, В. И. Становление белорусского советского театра, 1917–1941 / В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1965. – 350 с.

120. Нікіфаровіч, В. Калі аціхлі спрэчкі... / В. Нікіфаровіч // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 12. – С. 5–10.

121. Новаторство советского театра / А. Анастасьев [и др.] ; Ин-т истории искусств. – М. : Искусство, 1963. – 419 с.

122. Новицкий, П. И. Современные театральные системы / П. И. Новицкий. – М. : Художеств. лит., 1933. – 232 с.

123. Няфёд, У. Беларускі дзяржаўны тэатр / У. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1983–1987. – Т. 2 : Тэатр савецкай эпохі, 1917–1945 гг. – 1985. – С. 56–91.

124. Няфёд, У. І. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа / У. І. Няфёд. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 181 с.

125. Няфёд, У. І. Беларускі тэатр: нарыс гісторыі / У. І. Няфёд ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1959. – 399 с.

126. Няфёд, У. І. Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы / У. І. Няфёд. – Мінск : Беларусь, 1970. – 221 с.

127. Няфёд, У. І. Сучасны беларускі тэатр (1946–1959) / У. І. Няфёд ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Беларус. дзярж. тэатр.-маст. ін-т. – Мінск : Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1961. – 329 с.

128. Няфёд, У. І. Тэатр у вогненныя гады: беларускае сцэнічнае мастацтва ў час Вялікай Айчыннай вайны / У. І. Няфёд. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1959. – 248 с.

129. Об охране историко-культурного наследия : Закон Респ. Беларусь, 13 нояб. 1992 г., № 1940-З // Консультант Плюс : Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь – Минск, 2013.

130. Орлова, Т. Д. История театра в вольном изложении / Т. Д. Орлова. – Минск : Медисонт, 2010. – 235 с.

131. Пави, П. Сценография / П. Пави // Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М., 1991. – С. 337–340.

132. Пашкин, Ю. А. Русский драматический театр в Белоруссии XIX века / Ю. А. Пашкин ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; ред. В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1980. – 216 с.

133. Пашкін, Ю. Прыватны і гарадскі тэатр на Беларусі з канца XVIII па 1861 г. / Ю. Пашкін // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: В.И. Няфёд (гл. ред.) [і інш.]. – Мінск, 1983–1987. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 1983. – С. 225–258.

134. Пейль, В. М. Свет на сцене / В. М. Пейль ; Всерос. театр. о-во. – М. : ВТО, 1966. – 152 с.

135. Петров, А. А. Устройство театральной сцены / А. А. Петров. – СПб. : Тип. Гл. упр. уделов, 1903. – [2], IV, 180 с.

136. Плазменная панель // Википедия [Электронный ресурс] : свобод. энцикл. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Плазменная_панель. – Дата доступа: 04.12.2012.

137. Пожарская, М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 410 с.

138. Попов, А. Д. Творческое наследие : в 3 т. / А. Д. Попов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1979. – Кн. 1 : Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. – 519 с.

139. Попов, В. А. Звуковое оформление спектакля / В. А. Попов ; Всерос. театр. о-во. – М. : Искусство, 1953. – 268 с.

140. Пракапцова, В. П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В.П. Пракапцова. – Мінск : Мін. ф-ка каляр. друку, 2006. – 163, [43] с.

141. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение как отражение процесса глобализации искусств / В. П. Прокопцова // Современный мир и национальные музыкальные культуры : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ин-т проблем культуры ; редкол.: В. П. Скороходов (науч. ред.) [и др.]. – Минск, 2004. – С. 76–82.

142. Прокопцова, В. П. Павел Маслеников. Портрет художника в зеркале времени : воспоминания, док., альбом-кат. / В. П. Прокопцова. – Минск : Маст. літ., 2012. – 302 с.

143. Прокопцова, В. П. Сценографический образ музыкального спектакля / В. П. Прокопцова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. музыки ; редкол.: Е. В. Куракина (отв. секретарь) [и др.]. – Минск, 2008. – С. 310–317.

144. Путешествие в театральном пространстве = A journey in theatrical space: Анатолий Васильев и Игорь Попов: сценография и театр : в 2 ч. / сост. Н. Борисова. – М. : [б. и.], 2003. – Ч. 1 : Хронология. – 135 с.

145. Путешествие в театральном пространстве = A journey in theatrical space: Анатолий Васильев и Игорь Попов: сценография и театр : в 2 ч. / сост. Н. Борисова. – М. : [б. и.], 2003. – Ч. 2 : Альбом. – 227 с.

146. Пятровіч, С. А. Дзіцячы тэатр БССР: 1931–1941 гг. / С. А. Пятровіч ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 115 с.

147. Раеўскі, В. «Галоўнае – мысліць неардынарна і быць цікавым іншым» : інтэрв'ю з В. Раеўскім / В. Раеўскі ; запісала В. Цяцёркіна // Маладосць. – 2007. – № 2 – С. 114–118.

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

149. Рахманова, І. Эпоха сораму і страчаныя людзі / І. Рахманова // Мастацтва. – 1993. – № 4. – С. 75–77.

150. Рындин, В. Ф. Художник и театр / В. Ф. Рындин ; Всерос. театр. о-во. – М. : Крас. пролетарий, 1966. – 245, [11] с.

151. Рэспубліканскі Тэатр Беларускай драматургіі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://rtbd.by>. – Дата доступу: 13.04.2013.

152. Сабалеўскі, А. В. Ад п'есы – да спектакля / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1965. – 108 с.

153. Сабалеўскі, А. В. Беларуская савецкая драма : у 2 кн. / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Беларусь, 1969–1972. – Кн. 1. – 1969. – 141 с.

154. Сабалеўскі, А. В. Беларуская савецкая драма : у 2 кн. / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Беларусь, 1969–1972. – Кн. 2. – 1972. – 220 с.

155. Сабалеўскі, А. В. Сучаснасць і гісторыя : крыт. арт. / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 206 с.

156. Сабалеўскі, А. В. У люстэрку класікі / А. В. Сабалеўскі // Тэатр. творчасць. – 1998. – № 1. – С. 29–31.

157. Савіцкая, А. А. Беларускі тэатр юнага глядача: вопыт эстэтычнага прачытання / А. А. Савіцкая. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 197 с.

158. Савіцкая, А. А. Выйсьце з тупіка – творчасць / А. А. Савіцкая // Мастацтва. – 1993. – № 10. – С. 16–22.

159. Савіцкая, А. А. Сам-насам са спектаклем / А. А. Савіцкая // Тэатр. Беларусь. – 1994. – № 4. – С. 21–26.

160. Савіцкая, А. А. Упасці, каб узняцца? / А. А. Савіцкая // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 11. – С. 34–39.

161. Саенкова, Л. П. Массовая культура: эвалюцыя зрелищных форм / Л. П. Саенкова. – Минск : Беларус. гос. ун-т, 2003. – 121 с.

162. Светодиодный графический экран // Википедия [Электронный ресурс] : свобод. энцикл. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Светодиодный_графический_экран. – Дата доступа: 15.12.2012.

163. Симультанная декорация // БСЭ. – 3-е изд. – М., 1976. – Т. 23. – С. 406.

164. 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.

165. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах стагнаўлення і развіцця гісторычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 231 с.

166. Смольскі, Р. Б. Пазначана часам: пошукі сучаснай беларускай рэжысуры / Р. Б. Смольскі ; Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 86 с.

167. Смольскі, Р. Б. Грядущим в наследство: тема Великой Отечественной войны в белорусском театре 80-х годов / Р. Б. Смольскі ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1986. – 134 с.

168. Смольскі, Р. Б. На сцене – бессмертие подвига: белорусский театр о Великой Отечественной войне. Эволюция художественных принципов в осмыслении героических характе-

ров / Р. Б. Смольский ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1982. – 181 с.

169. Смольский, Р. Б. Сотворение судьбы: историческая и героико-революционная тема в театрах Белоруссии 70–80-х годов / Р. Б. Смольский ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1987. – 220 с.

170. Смольскі, Р. Б. Беларускі тэатр у пачатку ХХІ стагоддзя / Р. Б. Смольскі, Т. Гаробчанка, В. Грыбайла ; Беларус. саюз літ.-маст. крытыкаў, Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск : БДАМ, 2004. – 171 с.

171. Смольскі, Р. Б. Тэатр у прасторы часу : мастацтвазн. арт., рэц., творчыя партр. / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 254 с.

172. Соловьёва, И. Н. Немирович-Данченко / И. Н. Соловьёва. – М. : Искусство, 1979. – 406 с.

173. Сохар, Ю. М. Тэатральныя пуцявіны : маствазн. арт., творчыя партр. / Ю. М. Сохар. – Мінск : Тэхнапрынт, 2003. – 429 с.

174. Сохарь, Ю. М. Краски, пластика и ритмы сцены: штрихи к творческому портрету Бориса Герлована / Ю. М. Сохарь // Неман. – 2008. – № 7. – С. 179–186.

175. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : АСТ : Зебра Е, 2009. – 604 с.

176. Сценический портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stage.variety.ru>. – Дата доступа: 31.01.2013.

177. Сценография // Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-сост. Н. А. Борисовкая. – М., 2001. – С. 452–455.

178. Сценография // Мировая художественная культура : словарь-справочник : ок. 1.000 терминов и понятий / И. В. Алферова [и др.]. – Смоленск, 2002. – С. 470.

179. Таиров, А. Я. О театре. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 603 с.

180. Театр XX века: закономерности развития / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. А. В. Бартошевич. – М. : Индрик, 2003. – 624 с.

181. Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Беларуси 70–80-х гг. / В.И. Нефед [и др.] ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнография и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1989. – 295 с.

182. Театрально-декорационное искусство // Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 кн. / гл. ред. В. М. Полевой. – М., 1986. – Кн. 2. – С. 284–287.

183. Тишхейзере, Э. Э. Основные принципы взаимосвязей режиссуры и сценографии, и их эволюция в латышском театре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Э. Э. Тишхейзере. – М., 1985. – 175 л.

184. Туманный экран // Визуальные коммуникации [Электронный ресурс]. – М., 2008–2013. – Режим доступа: http://www.visutech.ru/catalog/desc.php?binn_rubrik_pl_catelems1=134. – Дата доступа: 03.12.2012.

185. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі : альбом / Акад. навук БССР, Ин-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; склад. Г. І. Барышаў. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. – 194 с.

186. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002–2003. – 2 т.

187. Тэатры Беларусі=Theatres of Belarus / пад рэд. А. Сабалеўскага ; пер. на англ. мову Н. Лейзер. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 134 с.

188. Уманский, Н. Г. Эволюция архитектуры театра / Н. Г. Уманский // Проблемы архитектуры : сб. материалов / Всерос. акад. архитектуры ; под ред. Ю. К. Милонова. – М., 1937. – Т. 2, кн. 2. – С. 73–130.

189. Фральцова, Н. Ц. Тэлевізійны тэатр / Н. Ц. Фральцова // Беларус. сав. энцыкл. : у 12 т. – Мінск, 1974. – Т. 10. – С. 384–385.

190. Фральцова, Н. Ц. Фільм-спектакль / Н. Ц. Фральцова // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1988. – Т. 5. – С. 407.

191. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі : у 4 т. / Беларус. ун-т культуры ; рэд. А. В. Сабалеўскі. –

Мінск : Беларус. навука, 1998–2001. – Т. 3 : 60-я гады ХХ стагоддзя – 2000 год. – 2000. – 571 с.

192. Что такое медиа арт? – давайте разбираться вместе // Teterin.ru [Электронный ресурс] Сергей Тетерин – медиа арт искусство авангарда, извлечение квинтэссенции. – Режим доступа: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=47. – Дата доступа: 02.11.2012.

193. Шедова, Е. В. Белорусский мюзикл / Е. В. Шедова // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 25–26 ліст. 2009 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : Б. У. Святлоў (старшыня) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 122–126.

194. Шедова, Е. В. Развитие мюзикла в Беларуси в конце ХХ – начале ХХІ вв. / Е. В. Шедова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі ; 10–11 лістапада 2011 г., г. Мінск / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – С. 194–195.

195. Шеповалов, В. М. Сценография в художественной целостности спектакля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / В. М. Шеповалов ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1986. – 26 с.

196. Эйзенштейн, С. М. Чародею Грушевого Сада / С. М. Эйзенштейн // Избр. произведения : в 6 т. – М., 1968. – Т. 5. – С. 311–324.

197. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем / И. В. Экскузович. – Л. : Прибой, 1930. – 399 с.

198. Эсслин, М. Театр на рубеже веков (1890–1920) / М. Эсслин // Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Дж. Р. Брауна ; пер. с англ. А. Можяева, Н. Фальковской, В. Фомичева. – М., 1999. – С. 341–379.

199. Эткинд, М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века / М. Г. Эткинд. – Л. : Художник РСФСР, 1989. – 478 с.

200. Эткинд, М. Г. Борис Михайлович Кустодиев / М. Г. Эткинд. – Л. ; М. : Искусство, 1960. – 219 с.

201. Эткинд, М. Г. Николай Акимов: сценография, графика : альбом / М. Г. Эткинд. – М. : Совет. художник, 1980. – 135 с.
202. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко ; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Беларус. наука, 2007. – 268 с.
203. Юдич, Г. В. Театральное пространство: теория и практика / Г. В. Юдич. – Минск : Право и экономика, 2007. – 219 с.
204. Юрэвіч, Г. У. Касцюм тэатральны / Г. У. Юрэвіч // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 508–510.
205. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская ; Нац. акад. навук, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 221 с.
206. Bablet, D. Edward Gordon Craig / D. Bablet. – Paris : L'Arche, 1962. – 254 p.
207. Bablet, D. Les révolutions scéniques du XX siècle / D. Bablet. – Paris : XXe s., 1975. – 385 p.
208. Bablet, D. The theatre of Edward Gordon Craig / D. Bablet. – London : Eyre Methuen, 1981. – IX, 207 p.
209. Brook, P. Between two silences: talking with Peter Brook / P. Brook, D. Moffitt. – Dallas : Southern Methodist Univ. Press, 1999. – XXXV, 185 p.
210. Hainaux, R. Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960 / R. Hainaux, Y. Bonnat, P.-L. Mignon. – Bruxelles : Meddens, 1973. – 293 p.
211. Hunt, A. Peter Brook / A. Hunt, G. Reeves. – Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 1995. – XVII, 288 p.
212. Kustow, M. Peter Brook : a biography / M. Kustow. – New York : St. Martin's Press, 2005. – XVI, 334 p.
213. Ortolani, O. Peter Brook / O. Ortolani. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verl., 1988. – 139 S.
214. Serlio, S. The five books of architecture / S. Serlio. – Unabridged repr. of the Engl. ed. of 1611. – New York : Dover Publ., 1982. – 403 p.
215. Viala, A. Histoire du théâtre / A. Viala. – Paris : Presses Univ. de France, 2007. – 235 p.

Список публикаций автора

Статьи в научных рецензируемых журналах

1. Журавель, С. В. Сценография в драматических театрах Беларуси в 1990-е гг. XX в. / С. В. Журавель // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2012. – № 2. – С. 15–19.

2. Журавель, С. В. Историко-теоретические основы формирования сценографии / С. В. Журавель // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2012. – № 4. – С. 26–30.

3. Кривошеева, С. В. «Реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» как типы сценографического воплощения белорусской драматургии / С. В. Кривошеева // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2013. – № 2. – С. 37–42.

4. Кривошеева, С. В. Вариативность сценографических приемов в современном белорусском драматическом театре / С. В. Кривошеева // Весн. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2013. – № 1. – С. 54–60.

5. Кривашэева, С. В. Тыпалогія сцэнічных рашэнняў у беларускім і замежным тэатры канца XX ст. / С. В. Кривашэева // Род. слова. – 2013. – № 6. – С. 90–95.

Статьи в научных сборниках

6. Журавель, С. В. Постановка произведений мировой классики на сцене драматических театров города Минска / С. В. Журавель // Культура: открытый формат – 2011 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2011. – С. 26–30.

7. Журавель, С. В. Сценография как способ передачи пространства и времени театрального произведения / С. В. Журавель // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. V междунар. науч.-практ. конф., Минск, 27–28 апр. 2011 г. / Белорус. гос. акад. музыки ; редкол.: Т. И. Стружецкий [и др.]. – Минск, 2011. – С. 385–392.

8. Кривошеева, С. В. Гармония живописи и драматургии как синтетическое проявление искусства сценографии в постанов-

ках Национального академического театра им. Я. Купалы периода 1990-х гг XX века / С. В. Кривошеева // Тенденции изменения категорий философии и культурологии в процессе ценностной трансформации общества : сб. науч. ст. III Междунар. заоч. науч.-практ. конф., Краснодар, май 2012 г. / Центр соц.-полит. исслед. «Премьер», ред. журн. «Соц.-гуманитар. вестн. Юга России» ; отв. ред. А. А. Киселев. – Краснодар, 2012. – С. 77–80.

9. Кривошеева, С. В. Сценография: подходы к теоретическому обоснованию / С. В. Кривошеева // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы VII междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. Розенфельда : в 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.] – Гродно : ГрГУ, 2015. – С. 118–122.

10. Кривошеева, С. В. Эволюция сценографии как элемента театрального зрелища в белорусском искусстве / С. В. Кривошеева // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы VIII междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. Розенфельда : в 2 ч. Ч. 2 / ГрГУ им Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.] – Гродно : ГрГУ, 2017. – С. 30–34.

11. Кривошеева, С. В. Сценография Беларуси 1990-х г. как культурный феномен / С. В. Кривошеева // Дзяржава і творчая асоба : матэрыялы VIII Рэсп. навук. канф. – Мінск : БДАМ, 2017. – С. 109–113.

12. Кривошеева, Светлана Валентиновна. Сценическая образность драматических театров Беларуси 1990-х гг. в социокультурном контексте эпохи / С. В. Кривошеева // Культура. Наука. Творчество = Культура. Навука. Творчасць = Culture. Science. Arts : XII междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 3 мая, 2018 г.) / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2018. – Вып. 12. – С. 343–347. – библиогр. : 5 назв.

13. Кривошеева, Светлана Валентиновна. Традиции и инновации в искусстве сценографии начала XXI века / С. В. Кривошеева // Дзяржава і творчая асоба : IX Рэсп. навук.-творч. канф. (Минск, 27 апр., 2018 г.) / Беларус. гос. акад. искусств. – Минск, 2018. – Вып. 9. – С. 104–107. – библиогр. : 5 назв.

Материалы научных конференций

15. Журавель, С. В. Развитие сценографии в драматических театрах города Минска / С. В. Журавель // Культурная спадчына беларускага народа: праблемы захавання і развіцця : зб. навук. арт. XXXVI навук. канф. студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў, Мінск, 28–29 крас. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэд. савет: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 55–59.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ИСКУССТВО СЦЕНОГРАФИИ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП



Рис. 1. Спектакль «Машэка» Я. Купалы.
Режиссер Е. Мирович, художник А. Марикс,
Белорусский государственный театр. 1923 г.



Рис. 2. Эскиз декорации к балету «Бахчисарайский фонтан»
Б. Асафьева. Художник П. Маслеников. 1949 г.

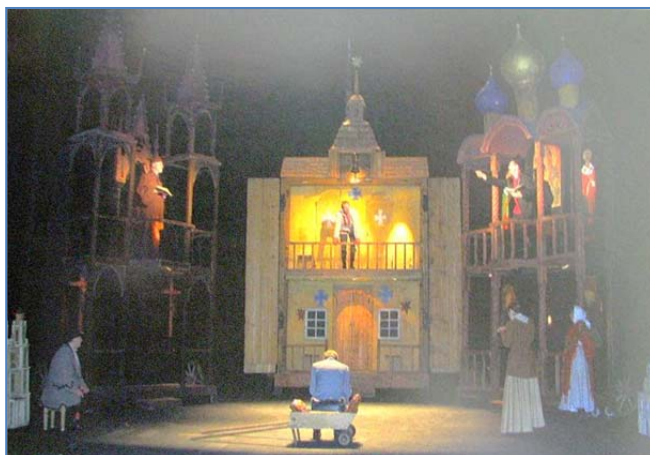


Рис. 3. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «артдизайн». Сцена из спектакля «Тутэйшыя» по пьесе Я. Купалы. Режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы. 1990 г.
Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического театра имени Я. Купалы



Рис. 4. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «реальная жизненная среда». Сцена из спектакля «Смак яблыка» по А. Делендику. Режиссер Г. Давыдко, художник М. Баглова-Петерсон, Национальный академический театр имени Я. Купалы. 1999 г. Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического театра имени Я. Купалы



Рис. 5. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «сценический дизайн». Сцена из спектакля «Письменные» по М. Чокэ. Режиссер В. Барковский, художники В. Грушев и В. Барковский, Национальный академический театр имени Я. Коласа. 1998 г. Из архива фото и видеодокументов Национального академического театра имени Я. Коласа



Рис. 6. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «реальная жизненная среда». Сцена из спектакля «Вежа» по А. Дудареву и В. Некляеву. Режиссер В. Мазынский, художник В. Юркевич, Национальный академический театр имени Я. Коласа. 1990 г. Из архива фото и видеодокументов Национального академического театра имени Я. Коласа



Рис. 7. Сценографический тип «обобщенное место действия».
Сцена из спектакля «Шагал...Шагал...» по В. Дроздову.
Режиссер В. Барковский, художник В. Матросов,
Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа.
1999 г. Из архива фото и видеодокументов Национального
академического театра имени Я. Коласа

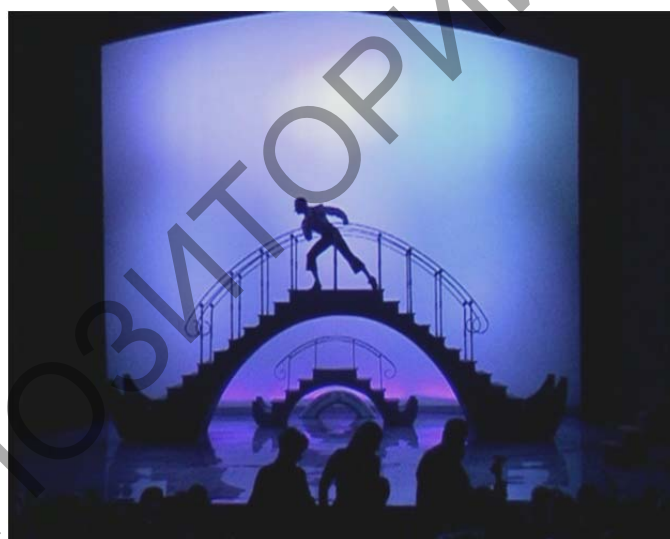


Рис. 8. Применение проекционного экрана. Сценографический тип
«конкретное место действия», разновидность – «артдизайн».
Сцены из спектакля «Слуга двух гаспадароў» по К. Гольдони.
Режиссер А. Нордштем, художник В. Правдина,
Национальный академический театр имени Я. Купалы. 2008 г.
Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического
театра имени Я. Купалы



Рис. 9. Применение видеопроекции. Сцена из спектакля «Лістапад. Андэрсен» Е. Поповой по Г. Х. Андэрсену. Сказка «Новое платье короля». Режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, Национальный академический театр имени Я. Купалы. 2012 г. Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического театра имени Я. Купалы



Рис. 10. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн». Сцена из спектакля «Прымакі» по Я. Купале. Режиссер А. Гарцуев, художник Т. Соколовская, Гродненский областной драматический театр. 2007 г. Из фонда фото и видеоматериалов Гродненского областного драматического театра

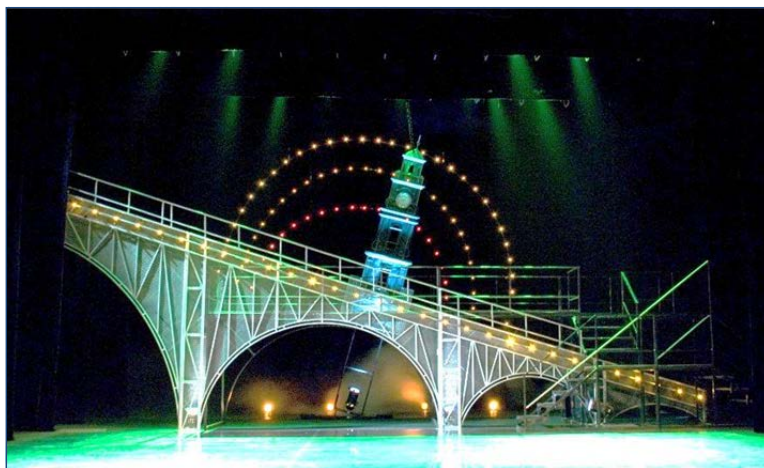


Рис. 11. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «сценический дизайн». Сценография спектакля «Ветрагоны» по В. Голубку. Режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, Национальный академический театр имени Я. Коласа. 2009 г. Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического театра имени Я. Коласа

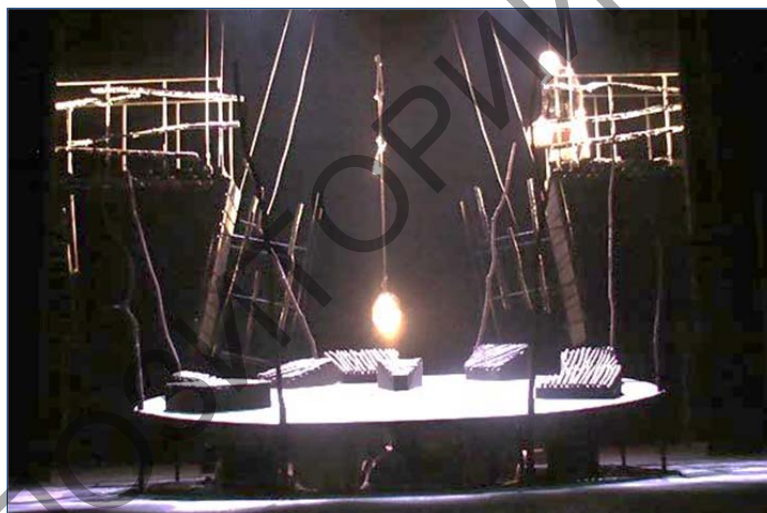


Рис. 12. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «сценический дизайн». Сценография спектакля «Мост» по В. Быкову. Постановщик А. Козак, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы. 2005 г. Из фонда фото и видеоматериалов Брестского академического театра драмы



Рис. 13. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «артдизайн». Сценография спектакля «Будьте здоровы!» по П. Шено. Режиссер Р. Дервояд, художник А. Суров, Гродненский областной драматический театр. 2012 г.
Из фонда фото и видеоматериалов Гродненского областного драматического театра

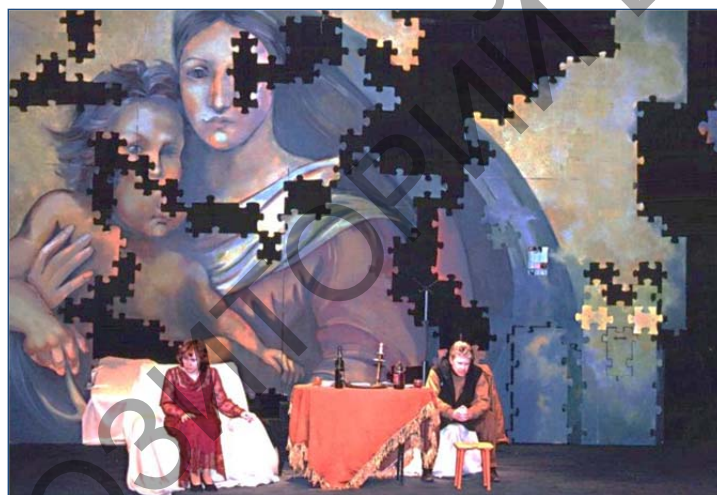


Рис. 14. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «артдизайн». Сцена из спектакля «Мальчик и Маргарита» по И. Смирнову-Охтину. Режиссер Г. Мушперт, художник Т. Соколовская, Гродненский областной драматический театр. 2006 г. Из фонда фото и видеоматериалов Гродненского областного драматического театра



Рис. 15. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «артдизайн». Сцена из спектакля «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» по У. Радзівилл. Опера «Выкраданне Еўропы». Режиссер Н. Пинигин, художник С. Ковалев, Национальный академический театр имени Я. Купалы. 2011 г. Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического театра имени Я. Купалы

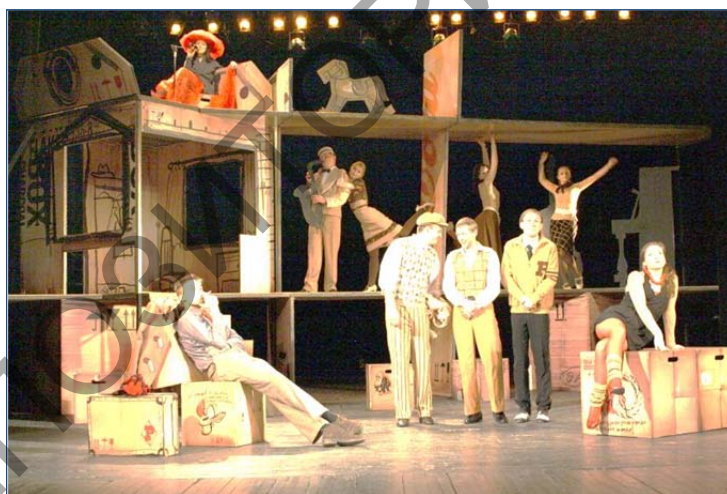


Рис. 16. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «артдизайн». Сцена из спектакля «Над пропастью во ржи» по Д. Сэлинджеру. Режиссер Т. Ильевский, художник В. Бурдин, Брестский академический театр драмы. 2012 г. Из фонда фото и видеоматериалов Брестского областного театра драмы



Рис. 17. Сценографический тип «конкретное место действия», разновидность – «реальная жизненная среда». Павильонные декорации.

Сцена из спектакля «Пойманный сетью» по Р. Куни.

Режиссер В. Еренькова, художник А. Меренков, Национальный академический драматический театр имени М. Горького. 2006 г.
Из фонда фото и видеоматериалов Национального академического драматического театра имени М. Горького



Рис. 18. Использование драпированной ткани. Сцена из спектакля «Укрощение строптивой» по В. Шекспиру. Режиссер В. Еренькова, художник А. Костюченко, Национальный академический драматический театр имени М. Горького. 2006 г.



Рис. 19. Сценографический тип «обобщенное место действия».
Сцена из спектакля «Я чакаю сапраўднага мужчыну»
по Э. Радзинскому. Режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина,
Национальный академический театр имени Я. Коласа. 2011 г.
Из фонда фото и видеоматериалов
Национального академического театра имени Я. Коласа



Рис. 20. Сценографический тип «обобщенное место действия».
Сцены из спектакля «Прывітанне, Альберт!» по Ю. Сохарю.
Режиссер В. Барковский, художник П. Анащенко, Национальный
академический театр имени Я. Коласа. 2009 г.
Из фонда фото и видеоматериалов
Национального академического театра имени Я. Коласа

ТАБЛИЦЫ

Таблица 1. Генезис и эволюция сценографии в белорусском искусстве

	1920-е гг.	1930-е – 40-е гг.	1950-е гг.	1960-е гг.	1970-е гг.	1980-е гг.
Вид декораций и система декораций	Живописно-объёмные	Живописные, Павильонная система	Живописные и живописно-объёмные, Павильонная, кулисно-арочная подъёмная системы	Живописно-объёмные, Кулисно-арочная подъёмная система	Живописно-объёмные, объёмно-перспективные, Объёмные	Живописно-объёмные, объёмно-перспективные, Объёмные
Стилевые особенности	Реализм в сочетании с народным искусством, использование в декорационном оформлении тканых рушников, поясов и предметов быта	Реалистичность в сочетании с живописностью	Реалистичность со стремлением к максимально достоверной передаче пространства, световоздушной среды и перспективы	Реалистичность в сочетании с монументальностью и яркой зрелищностью	Метафоричность и ярко выраженный философско-психологический подтекст	Разнообразие стиливых решений. Сочетание традиционной живописной павильонной декорации с экспериментальными приёмами оформления

Тип сценотипграфии	Конкретное место действия, разновидность-реальная жизненная среда	Конкретное место действия, разновидность-реальная жизненная среда	Конкретное место действия, разновидность-реальная жизненная среда	Конкретное место действия, разновидность-реальная жизненная среда	Конкретное место действия и Обобщенное место действия	Конкретное место действия и Обобщенное место действия
Основные тенденции в оформлении спектаклей	Этнографический принцип оформления, народные мотивы	Пластическая и колористическая выразительность	Использование приёмов живописи и архитектуры, монументальность образов. Декорации представляют собой полноценное живописное произведение	Декорации как отражение авторской, режиссерской концепции спектакля	Многоярусные конструкции, художественная метафора в оформлении костюма и реквизита, цветное освещение. Колорит в большинстве своем монохромный, подчинен единому цветовому решению	Применение архитектурных конструктивных элементов, использование новых материалов (стекло, в т. ч. витраж, металл). Монохромный колорит сменяется полихромным. Романтическая поэтизация сценического пространства

Таблица 2. Типология сценографических решений в белорусском и зарубежном театре в 1990-е годы

Функция сценографии в спектакле	Тип сценографии	Разновидность сценографии	Зарубежный театр / примеры	Белорусский театр / примеры
Организация места действия	Конкретное место действия	Сценический дизайн	<p>«Рейнские мятежники» по А. Броммену, художник Х. Майер; «Принц Гомбургский» по Г. Клейсту, художник Ф. Хёниг; «Горе от ума» по А. Грибоедову, художник М. Китаев</p>	<p>«Письменная» по М. Чокэ, режиссер В. Барковский, художники В. Грушев и В. Барковский, Национальный академический театр имени Я. Коласа</p>
		Артдизайн	<p>«Идиот» по Ф. Достоевскому, художник Ю. Гальперин; «Женитьба Фигаро» по П. Бомарше, художник О. Шейнцис</p>	
		Реальная жизненная среда	<p>«Молочный фургон не останавливается здесь больше» по Т. Уильямсу художник Б. Мессерер; «Тучи. Очаг» по Й. Елинеку, художник А. Виброк; «Калкверк»</p>	<p>«Смак яблыка» по А. Делендику, режиссер Г. Давыдько, художник М. Баглова-Петерсон, Национальный академический театр имени Я. Купалы; «Залёты»</p>

			по Т. Бернхарду, художник К. Лупа	по В. Дунину-Марцинке- вичу, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, Национальный академический театр имени Я. Коласа
		Окружающая среда	«Парижская жизнь» по Ж. Оффенбаху, художник Г. Гуммель; «Вишневый сад» по А. Чехову, художник Д. Боровский; «Инцидент» по Дж. Бауэра-Л. Рирце, художник А. Вотава	
		Перенос места действия	«Проделки Скапена» по Ж.-Б. Мольеру, художник Е. Бюрчиев; «Чайка» по А. Чехову, художник О. Шейнцис	«Три сестры» по А. Чехову, режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Я. Купалы
	Обобщенное место действия		«Посторонний» по А. Камю, художник А. Озолиньш; «Царь Иудейский» по К. Романову, художник С. Бархин	«Счастлирое происшествие» по С. Мрожеку, режиссер Б. Эрин, художник А. Опарин, Национальный академический театр имени Я. Коласа
Сценогра- фические			«Три сестры» по А. Чехову, художник	

элементы как участники актерской игры	Вещественные элементы		А. Яцовскис	
	Мобильные элементы		«Женитьба» по Н. Гоголю, художник Ю. Кононенко	
	Масочно-костюмные элементы		«Шекспиромания III», художник М. Карасек	
Использование сценических образов как самостоятельных персонажей			«Игры снов» по А. Стриндбергу, художник А. Арчикаускас; «Королевские игры» по Г. Горину	

Таблица 3. Основные типы сценографических решений в белорусском драматическом театре начала XXI века

Функция сценографии в спектакле	Тип сценографии	Разновидность сценографии	Некоторые примеры	Особенности применения данного сценографического типа
<p>Организация места действия</p>	<p>Конкретное место действия</p>	<p>Сценический дизайн</p>	<p>«Очень простая история» по М. Ладо, режиссер Д. Федоров, художник В. Бурдин, Брестский академический театр драмы; «Ліфт» по Ю. Чернявской, режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и С. Макаренко, Национальный академический театр имени Я. Коласа; «Вечар» по А. Дудареву, режиссер А. Козак, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы; «Сны аб Беларусі» по Я. Купале, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, Национальный академический театр имени Я. Купалы; «Мост» по В. Быкову,</p>	<p>Позволяет широко применять технические возможности театральной машинерии, современные компьютерные технологии, а также дизайнерские принципы конструирования сценического пространства; является одним из распространенных типов сценографического воплощения белорусской драматургии</p>

			<p>постановщик А. Козак, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы</p>	
		Артдизайн	<p>«Слуга двух гаспадароў» по К. Гольдони, режиссер А. Нордштем, художник В. Правдина, Национальный академический театр имени Я. Купалы; «Адамавы жарты» А. Рудова по К. Морозевскому, режиссер С. Науменко, художник Ю. Соломонов, Республиканский театр белорусской драматургии; «Мальчик и Маргарита», Гродненский областной драматический театр; «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» по У. Радзивилл, режиссер Н. Пинигин, художник С. Ковалев, Национальный академический театр имени Я. Купалы</p>	<p>Позволяет применять современные компьютерные технологии (проекционные экраны, светодиодные лампы, световозвращающие материалы); делает наиболее целесообразным применение разнообразных стилистических приемов (цитирование, стилизация, создание атмосферы определенной эпохи)</p>

		<p>Реальная жизненная среда</p>	<p>«Translations» по Б. Фрилу, режиссер Н. Пинигин, художник П. Окунев, Национальный академический театр имени Я. Купалы; «Раскіданае гняздо» по Я. Купале, режиссер Б. Луценко, художники В. Чернышов, А. Удовиченко, художник Е. Игруша, Национальный академический драматический театр имени М. Горького; «Тры Жызэлі» по А. Курейчику, режиссер А. Гарцуев, художник А. Меренков, Республиканский театр белорусской драматургии; «Три сестры» по А. Чехову, режиссер Т. Ильевский, художники В. Лесин и Т. Корвякова, Брестский академический театр драмы</p>	<p>Позволяет воссоздать картину «реальной действительности», заявленной автором в ремарках; один из распространенных типов сцениграфического воплощения белорусской драматургии; зачастую отличается применением павильонных декораций</p>
		<p>Окружающая среда</p>	<p>«Хозяин кофейни» по П. Пряжко, режиссер Е. Аверкова, художник,</p>	<p>Возможность наиболее нестандартного подхода к постановке произведения,</p>

			Е. Аверкова и М. Сабуров, Могилевский драматический театр	подразумевающего освоение пространств, находящихся в пределах театральной сцены
	Обобщенное место действия		«Прывітанне, Альберт!» по Ю. Сохарю, режиссер В. Барковский, художник П. Анащенко, Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа; «Сестры Псіхеі» по С. Ковалеву, режиссер С. Ковальчик, художник Е. Игруша, Республиканский театр белорусской драматургии; «Дажыць да прэм'еры» по М. Рудковскому, режиссер П. Харланчук, художник А. Меренков, Республиканский театр белорусской драматургии	Сценическое воплощение произведений с ярко выраженным философским или психологическим подтекстом
Использование сценографических образов как самостоятельных персонажей			«Тарелкин» по А. Сухово-Кобылину, режиссер С. Варнас, художник М. Някрошюс, Могилевский драматический театр	

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНОГРАФИИ	8
Сценография в контексте аналитического обзора литературы. Методология исследования	8
Терминологический аппарат исследования и исторические предпосылки формирования искусства сценографии	21
Генезис и эволюция сценографии как элемента театрального зрелища в белорусском искусстве	35
СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КОНЦЕ XX ВЕКА	44
Сценография 1990-х годов как отражение этнокультурных процессов в Республике Беларусь	44
Типология сценографических решений в белорусском и зарубежном театре	50
Поиски новой изобразительной образности в сценографии 1990-х годов	63
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА	78
Трансформация сценографического искусства средствами компьютерных технологий	78
«Реальная жизненная среда» и сценический дизайн» как типы сценографического воплощения белорусской драматургии	89
Вариативность сценографических приемов в современном белорусском драматическом театре	99

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	121
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	125
Список использованных источников	125
Список публикаций автора	143
Приложение А. Искусство сценографии: становление, развитие, современный этап	146
Приложение Б. Таблицы	156
Таблица 1. Генезис и эволюция сценографии в белорусском искусстве	156
Таблица 2. Типология сценографических решений в белорусском и зарубежном театре в 1990-е годы	158
Таблица 3. Основные типы сценографических решений в белорусском драматическом театре начала XXI века	161

Научное издание

Кривошеева Светлана Валентиновна

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СЦЕНОГРАФИИ
В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.**

В авторской редакции

Дизайн обложки С. В. Кривошеевой, О. А. Терешенок

На обложке: сценография спектакля «Будьте здоровы!»,
режиссер Р. Дервояд, художник А. Суров,
Гродненский областной драматический театр, 2012 г.
(из фондов фото и видеоматериалов Гродненского областного
драматического театра)

Подписано в печать 2019. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 9,74. Уч.-изд. л. 8,50. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.