

**ТРАДЫЦЫІ І НАВАЦЫІ Ё СЦЭНАГРАФІІ  
МУЗЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ ПАЧАТКУ ХХІ ст.  
(на прыкладзе прац А. Касцючэнкі)**

*К. П. Яроміна,*

*аспірант Цэнтра даследаванняў беларускай культуры,  
мовы і літаратуры НАН Беларусі*

У пачатку ХХІ ст. медыятэхналогіі стала ўкараніліся не толькі ў паўсядзённым жыцці, але і ў мастацтве. Сцэнаграфія не з'яўляецца выключэннем: пры стварэнні візуальнага вобразу спектакляў мастакі выкарыстоўваюць тэхнічныя магчымасці сучасных сцэн і асвятляльных прыбораў, новыя тэхналогіі стварэння дэкарацый, праекцыю і камп'ютарную графіку і г.д. Засваенне новых тэхналогій у сцэнаграфічным мастацтве Беларусі адбываецца паступова; гэты працэс мае свае адметнасці, абумоўленыя асаблівасцямі тэхнічнай базы тэатраў. На сённяшні дзень сучасныя ў тэхнічным плане сцэны маюць толькі Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь (далей – НАВТ) і Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я.Купалы. Сцэнаграфічная практыка першага, на наш погляд, з'яўляецца больш рэпрэзентацыйнай з пазіцыі дэманстрацыі ўзаемадзеяння традыцый і навацый у наступным плане. Перш за ўсё, беларускі музычны тэатр характарызуецца значным традыцыяналізмам пастановачных рашэнняў (асабліва гэта датычыцца класічнага балета і оперы), што адлюстроўваецца і ў сцэнаграфіі, з уласцівай ёй наяўнасцю пэўных «узораў» афармлення, якіх прытрымліваюцца мастакі. Пры гэтым сцэнаграфічная практыка НАВТ на сённяшні дзень дае дастакова вялікую колькасць прыкладаў выкарыстання новых тэхналогій, у першую чаргу ў працах галоўнага мастака тэатра А. Касцючэнкі. У дадзеным артыкуле на прыкладзе непасрэднага аналізу мастацкага афармлення, створанага А. Касцючэнкам для пастановак НАВТ, мы паспрабуем выявіць асаблівасці спалучэння традыцый і навацый у сцэнаграфічным рашэнні музычнага спектакля не толькі з пазіцыі выкарыстання новых тэхналогій, але і з пазіцыі захавання традыцыйнай эстэтыкі афармлення.

Па прычыне таго, што сцэнаграфія балетнага і опернага спектакля мае сваю спецыфіку, мэтазгодна пры разглядзе прац А.Касцючэнкі прытрымлівацца жанравага падзелу. У сваіх працах над такімі балетнымі спектаклямі, як «Папялушка» С. Пракоф'ева (2009, хар. Ю. Пузакоў) і «Трыстан і Ізольда» на муз. Р. Вагнэра

(2010, хар. Ю. Траян), А. Касцючэнка дэманструе традыцыйнае па сутнасці формы сцэнаграфічнае рашэнне, пабудаванае часткова альбо амаль цалкам на выкарыстанні медыятэхналогій (камп'ютарная графіка і праекцыя). Сцэнографам захоўваецца стандартная, характэрная для балета, планіроўка дэкарацый па перыметры сцэны, дапоўненая лесвіцай і невялікім подыумам, неабходнымі па дзеянні. Па сваім характары сцэнаграфія абодвух балетаў прадстаўляе сабой традыцыйную дэкарацыю месца дзеяння, што абумоўлена выразнай сюжэтнасцю абодвух балетаў і дамінаваннем у іх апавядальнасці. Што датычыцца выкарыстання праекцыі і камп'ютарнай графікі, то яго характар мае ў названых балетах пэўныя функцыянальныя адрозненні. У «Трыстане і Ізольдзе» (графіка – А. Ахрэменка) праекцыя выкарыстоўваецца як аналаг жывапісу, фактычна замяняе яго (праекцыйныя выявы вітражоў, мора, стылізаваныя выявы галоўных герояў у фінале). У дадзеным выпадку мастака больш за ўсё цікавіў эфект нечаканага пераўтварэння, кантрасу шэрых сукнаў, замкнёнай прасторы, утворанай імі, зіхацення святла і колеру пры выкарыстанні праекцыі. Стварэнне яркага візуальнага шэрагу, часткова суладнага музычнаму, і пазначэнне месца дзеяння, па-сутнасці, з'яўляюцца галоўнымі функцыямі сцэнаграфіі ў дадзеным выпадку, хоць момант атмасфернасці, перадачы ідэі аб звязанасці лёсаў галоўных герояў таксама прысутнічае ў візуальным вобразе спектакля. Больш складанай з'яўляецца сцэнаграфія да «Папялушкі». У рэалістычны сцэнаграфічны вобраз-рэпрэзентацыю канкрэтнага месца дзеяння А. Касцючэнка ўвёў элементы метафары. Асноўная ідэя мастака, які бачыў у «Папялушцы» казку пра час, была рэалізавана ў шматлікіх выявах гадзіннікаў (на суперзаслоне і на заднім плане ў сцэнаграфіі першага акта). І ў дадзеным выпадку выкарыстанне праекцыі і камп'ютарнай графікі садзейнічала развіццю і выразнаму раскрыццю гэтай ідэі, шмат у чым абумоўленай канцэпцыйнай харэографікай Ю. Пузакова: у фінале другога акта выява гадзінніку на задніку распадалася на кавалкі і пачынаўся хаатычны рух лічбаў. Як своеасаблівая «візуалізацыя» музычнага тэксту выкарыстоўвалася мастаком праекцыя ў іспанскай сцэне трэцяга акта: з развіццём музычнай фразы на задніку па тактах павінна была распускацца ружа. У той жа час, разам са зваротам да спецыфічных выразных магчымасцяў праекцыі і камп'ютарнай графікі, А. Касцючэнка выкарыстоўваў іх і як просты аналаг жывапісу, што дазваляе змяняць дэкарацыі на вачах у глядача, не запавольваючы дзеянне (італьянская і арабская сцэны трэцяга акта).

Сцэнаграфія названых балетаў была дастакова традыцыйнай, што тлумачыцца не толькі ўласна спецыфікай балетнага спектакля, якая абумоўлівае прасторавую арганізацыю, але і стылістыкай, эстэтыкай саміх пастановак. Асаблівасці ўспрыняцця балетнага спектакля, пераважна візуальнага, прыводзяць да ўзмацнення нагрукі, якая прыпадае на сцэнаграфію [2, с. 78], і, як слушна адзначае А. Васільева, яна [сцэнаграфія] «у балете бярэ на сябе ролю візуальнага тэксту, які паясняе тэкст харэаграфічны і музычны» [3, с. 59]. Аднак у дадзеных выпадках уласна «паясненняў» амаль не патрабавалася: толькі ў «Папялушцы» ў вобразе-сімвале гадзінніку ў метафарычнай форме перадавалася адна з ідэй пастаноўкі, у астатнім жа сцэнаграфія арыентавалася на стварэнне «відовішча для вачэй» [4, с. 42], для чаго ў асноўным і выкарыстоўваліся медыятэхналогіі.

Сцэнаграфія опернага спектакля не мае такіх жорсткіх абмежавальных рамак, як балетная, у першую чаргу ў дачыненні да прасторавай арганізацыі. Нават патрабаванне музычнасці сцэнаграфіі опернага спектакля, некалі абавязковае, сёння з'яўляецца адносным. Аднак сама эстэтыка опернага спектакля, якую А. Басехес фармуляваў як «асобы размах відовішча, прыцягальная моц вялізнай, раскрытай у бок глядача прасторы, магутнае сугучча святла і колеру» [1, с. 43], застаецца дастаткова трывалай. Гэта назіраецца і ў працах А. Касцючэнкі. У сцэнаграфіі да опер «Набука» Д. Вердзі (2010), «Тоска» Д. Пучыні (2010), «Севільскі цырульнік» Д. Расіні (2011), «Сівая легенда» Д. Смольскага (2012) у пастаноўцы М. Панджавідзэ мастак імкнецца да відовішчнасці. Ва ўсіх гэтых працах ужываецца праекцыя і камп'ютарная графіка (што абумоўлена ў тым ліку і пазіцыяй рэжысёра), якая дапаўняецца ў «Набука» і «Сівой легендзе» актыўным выкарыстаннем тэхнічных магчымасцяў сцэны. Сцэнаграфія апошніх опер адрозніваецца тэхналагічнасцю. Адносна функцыянальнага аспекту выкарыстання медыятэхналогій у названых сцэнаграфічных працах можна канстатаваць іх ужыванне пераважна як аналагаў жывапісу. Асабліва выразна гэта прасочваецца ў «Тосцы» (графіка – П. Сувораў), дзе праекцыя і графіка выкарыстоўваюцца літаральна для «ілюстравання» дэкарацый (выявы-роспісы ў першай дзеі, карціны ў кабінеце Скарпія ў другой), і ў «Севільскім цырульніку» (праекцыйны заднік з выявай панарамы Венецыі). Аднак у першай дзеі «Тоскі» выкарыстанне медыятэхналогій з'яўляецца неабходным для дасягнення пэўнага эфекту: менавіта магчымасці камп'ютарнай

графікі дазваляюць за секунды на вачах у глядача трансфарміраваць выявы святых у дэманічныя і перадаць праз гэты вобраз унутраную сутнасць Скарпіа. Цікавы прыклад выкарыстання тэхнічных магчымасцяў сцэны дае сцэнаграфія опер «Набука» (графіка – П. Сувораў) і «Сівая легенда» (графіка – П. Сувораў, А. Ахрэменка). Калі апошняя вырашана ў рэалістычным ключы і стварае вобраз канкрэтнага месца дзеяння, праекцыя выкарыстоўваецца ў ёй пераважна як аналаг жывапісу (першая сцэна першага акта), а трансфармацыя дэкарацый не нясе асобай сэнсавай нагрукі, то ў «Набука» зварот да новых тэхнічных магчымасцяў сцэны больш абгрунтаваны. Трансфармацыя сцэнаграфіі, пабудаванай на выкарыстанні вялікіх блокаў, не проста адлюстроўвае змену месца дзеяння, але перадае ў метафарычным ключы захопніцкае шэсце вавілянян, узвышэнне Набука, ціск, які адчувае Ісмаіл і г.д. Метафарычны характар маюць і некаторыя праекцыйныя выявы (чарапы на «Вавілонскай вежы» і інш.).

Такім чынам, фактычна ў сцэнаграфіі опернага спектакля зварот да новых тэхналогій, як і ў сцэнаграфіі балетнага, часта абумоўлены не неабходнасцю выкарыстання іх спецыфічных выразных магчымасцяў, а магчымасцю іх выкарыстання як аналогу жывапісу. Што датычыцца агульнай эстэтыкі сцэнаграфіі опернага спектакля, то тут можна назіраць своеасаблівую трансфармацыю таго «опернага стылю», характарыстыка якога прыводзілася вышэй. Відовішчнасць і манументальнасць у працах А. Касцючэнкі захоўваюцца і дамінуюць; магчыма, знікае толькі каларыстычная і светлавая насычанасць (за выключэннем «Севільскага цырульніка»), што абумоўлена выкарыстаннем праекцыі і камп'ютарнай графікі, якія патрабуюць пэўнага характару паверхні дэкарацый.

У агульным жа плане можна заўважыць, што працам А. Касцючэнкі як над балетам, так і над операй, уласціва імкненне ўразіць глядача яркімі знешнімі эфектамі пры дастаткова традыцыйнай форме сцэнаграфіі. Маштабнасць і манументальнасць сцэнаграфіі, узмоцненасць яе відовішчнага боку, арыентацыя на візуальнасць успрыняцця, эмацыянальнае ўздзеянне на глядача пасродкам колеру, святла, формаў дэкарацый, іх нечаканых пераўтварэнняў дазваляюць казаць аб традыцыйнасці прац мастака на глыбінным узроўні. Разам з тым імкненне да дынамізацыі сцэнаграфічнага вобразу, якое дасягаецца якраз праз зварот да новых тэхналогій, абумоўлена арыентацыяй на патрабаванні сучаснага глядача з яго «кліпавым» мысленнем. Традыцыйныя

жывапісныя і жывапісна-аб'ёмныя дэкарацыі замяняюцца тэхналагічна складанымі праекцыяй і камп'ютарнай графікай, здольнымі трансфарміравацца на вачах глядача і ўтрымліваць яго ўвагу праз пастаянную змену «карцінкі». Такім чынам, традыцыйная эстэтыка музычнага тэатра, які асацыіруецца ў большасці глядачоў з раскошай і відовішчнасцю, паступова трансфарміруецца на знешнім, фармальным узроўні пад уздзеяннем глядацкіх чаканняў і праз ужыванне новых тэхналогій, якія могуць служыць аналагам традыцыйных сродкаў выразнасці, а могуць дэманстраваць свае спецыфічныя выразныя магчымасці ў залежнасці ад мэтаў пастаноўшчыкаў.

---

1. *Бассехес, А. И.* За сорок лет / А. И. Бассехес. – М. : Сов. художник, 1976. – 293 с.

2. *Ванслов, В. В.* Статьи о балете / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. – 191 с.

3. *Васильева, А. А.* Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / А. А. Васильева. – СПб., 2003. – 273 с.

4. *Гонзаго, П.* Литературные труды. Письма / П. Гонзаго. – СПб. : Балтийские сезоны, 2011. – 182 с.