

«Драматизация» в сценографии музыкального театра Беларуси конца XX – начала XXI века

Еремина Е. П.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск



В 1990–2010-х гг. в сценографии музыкального театра Беларуси отчетливо проявляет себя тенденция к «драматизации». Под «драматизацией» понимается все большая ориентация сценаристов при создании визуального образа спектакля на постановочную концепцию режиссера/хореографа. Несмотря на исключительную роль музыкального текста, музыка как ориентир, определяющий характер сценографии, утрачивает свои позиции. В зависимости от жанровой принадлежности музыкального спектакля базовым текстом, на который сценарист ориентируется при создании художественного оформления, является собственно режиссерский или хореографический.

В различных жанрах тенденция к «драматизации» проявляется по-разному. Наиболее ярко она заявляет о себе в сценографии оперного спектакля, особенно в 1990-е гг.; в балете «драматизация» сценографии наблюдается исключительно в оригинальных авторских постановках; в оперетте она прослеживается только начиная с 2000-х гг. Наиболее явно тенденция к «драматизации» сценографии проявляется в 1990-е гг. в опере и балете, а также с 2010-х гг. во всех жанрах, что обусловлено творческими позициями режиссеров, хореографов и сценаристов, работавших в данный период в музыкальных театрах Беларуси.

Ключевые слова: сценография, музыкальный театр, «драматизация», режиссура, опера, балет, оперетта.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 32-38)

«Dramatization» in Belarusian Musical Theater Stage Design in the late XX – early XXI centuries

Yaromina K. P.

The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

In the 1990–2010s the tendency to 'dramatization' become apparent distinctly in Belorussian musical theater stage design. 'Dramatization' is understood as increasing stage designers' aiming at the director's/choreographer's performance conception in the process of visual image creation. Though musical text has an exceptional part music as a reference point defining scenography nature loses its position. Depending on musical production genre scenographers are guided by choreographic or director text.

'Dramatization' manifests itself in different ways in various genres. It is most pronounced in opera's scenography, especially in the 1990-ies in ballet scenography it could be observed only in original modern productions; in operetta it appears from the 2000-s. The most obviously the tendency of stage design 'dramatization' is monitored in the 1990-ies in opera and ballet and from 2000-s in all genres. It is conditioned by creative positions of directors, choreographers and stage designers who worked in Belarusian musical theaters in that period.

Key words: stage design, musical theater, 'dramatization', producing, opera, ballet, operetta.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 32-38)

Сценография, искусство организации сцены и театрального пространства, уже давно признается и понимается как неотъемлемая, важная часть любой постановки [1]. Несмотря на это, в отечественной

науке вопросы сценографической практики остаются слабо разработанными. Среди исследователей, которые плодотворно занимались и занимаются проблемой белорусской сценографии, стоит назвать имена

П. Карнача («Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР», 1978 г.), В. Ярмолинской («Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст.», 2010 г.), Т. Котович («Сценография. Витебск», 2011 г.) и др. Однако, в силу специфики поставленных в работах названных исследователей целей, вопросы, касающиеся сценографии музыкального театра Беларуси, в особенности ее современного состояния, до сих пор не нашли надлежащего освещения в научной литературе. Тем не менее, сценографическая практика музыкальных театров Беларуси (Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, далее – НАБТ, Белорусского государственного академического музыкального театра, далее – БГАМТ) конца XX – начала XXI в. демонстрирует включение в мировой культурный процесс, усвоение его достижений, а также является своеобразным показателем общего состояния белорусского музыкального театра. В связи с этим, а также с формальным отсутствием публикаций, посвященных сценографии музыкального спектакля, за исключением отдельных работ, в которых затрагивается данный аспект (Ю. Чурко. «Белорусский балет в лицах», 1988 г., «Музычны тэатр Беларусі: 1960–1990: Операе мастацтва; Музычная камедыя і апэраэта», 1996 г., «Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: Балет. Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў», 1997 г.), исследование сценографии музыкального театра Беларуси приобретает значительную актуальность. Приоритетным в данном случае, наряду с необходимостью восстановления общей картины состояния сценографического искусства музыкального театра, т. е. визуального образа спектаклей, снятых с репертуара, является выявление основных тенденций, характерных для сценографии музыкального спектакля в Беларуси в обозначенный период.

Целью данной статьи является выявление и определение тенденции к «драматизации» сценографии музыкального театра в Беларуси как одной из характеризующих развитие и состояние сценографического искусства конца XX – начала XXI в.

Сценография как текст. Согласно Ю. Лотману, сценография может рассматриваться как один из текстов, формирующих

целостный текст спектакля. Но если Ю. Лотман анализирует драматический спектакль и выделяет в нем «словесный текст пьесы, игровой текст, создаваемый актерами и режиссером, текст живописно-музыкального и светового оформления», то в музыкальном спектакле подобным образом можно в общем плане выделить музыкальный текст, хореографический, драматургический, режиссерский, сценографический [2]. Особенности музыкального спектакля при этом заключается не просто в наличии музыки, но в ее исключительной роли, определяющем все остальные компоненты спектакля значения. Музыка, по словам таких практиков и теоретиков театра, как Е. Акулов, В. Ванслов и другие определяет все, в том числе и характер сценографического решения [3]. Однако необходимо отметить, что роль музыкальной основы может варьироваться в зависимости от жанра спектакля. В частности, в балетном спектакле определяющей является хореография, т. к. без нее «спектакль перестает быть балетом», в мюзикле доминантой может выступать как музыка, так и драматургическая основа, хореография и т. д. [5]. Максимальной роль музыкального текста является в оперном спектакле, оперетте и классическом балете.

Тезис об определяющем значении музыкального текста обусловил утверждение такого требования, как обязательная «музыкальность» сценографии. Сценографический текст, который, по сути, является результатом интерпретации художником одного из базовых текстов музыкального спектакля, должен ориентироваться на визуализацию текста музыкального, воплощение его образов. Однако сценографическая практика музыкальных театров Беларуси конца XX – начала XXI в. демонстрирует отказ от постулированной ориентации на музыкальный текст как единственно определяющий сценографическое решение спектакля. Преимущественное обращение к музыкальной основе при создании сценографического образа спектакля сохраняется только в классическом балете (работы Е. Ждана в «Сказке про спящую принцессу» П. Чайковского, 2005 г. – БГАМТ, В. Окунева в «Баядерке» Л. Минкуса, 2005 г., «Сильфиде» Х. Левенсхольда, 2011 г. – НАБТ, Л. Сидельниковой в «Щелкунчике» П. Чайковского,

2011 г. – БГАМТ и другие), отдельных случаях постановок оперных спектаклей (работы Л. Гончаровой в «Трубадуре» Д. Верди, 2001 г., Л. Сидельниковой в «Кошечье Бессмертном» Н. Римского-Корсакова, 2008/2012 гг. – НАБТ и др.) и классической оперетты (работы Е. Ждана в «Цыганском бароне» И. Штрауса, 1997 г. – БГАМТ и др.). При создании сценографического образа спектакля художники все больше ориентируются на формирование образа, в котором бы заключался определенный смысловой посыл, отображение концептуального высказывания режиссера/постановщика в интерпретации художника. Преимущественной становится ориентация на режиссерский (хореографический в авторском современном балете) текст, что можно определить как «драматизацию», когда главной функцией сценографии становится выражение основной идеи, концепции постановки.

Сценография оперных спектаклей.

Особенно ярко данная тенденция заявляет о себе в сценографии оперного спектакля, где значение музыкального текста является неоспоримым. Начиная с 1990-х гг. в НАБТ осуществляются концептуальные постановки классической оперы и опер белорусских композиторов. Такие режиссеры, как Ю. Александров, М. Панджавидзе, Н. Пинигин, С. Цирюк, В. Цюпа и другие переосмысливают классические сюжеты, расставляют в них свои смысловые акценты, иногда внося некоторые изменения в либретто, что являлось основанием для упреков режиссеров в искажении первоначального смысла произведения, заложенного композитором. Режиссеры-постановщики используют приемы ретроспективизма (С. Цирюк в «Травиате» Д. Верди, 1997 г., «Брачном вехселе» Д. Россини, 1998 г., «Паяцах» Р. Леонковалло, 1999 г., М. Берглеф в «Трубадуре» Д. Верди, 2009 г. – НАБТ), делают попытки актуализации (М. Панджавидзе в «Набукко» Д. Верди, 2010 г., «Севильском цирюльнике» Д. Россини, 2011 г. – НАБТ), направленные на приближение классических произведений к пониманию современного зрителя. В соответствии с этим художники создают не просто характерное заданной драматургическим материалом эпохе и музыкальному материалу оформление, но сценографию, которая бы помогала раскрытию концеп-

ции режиссера. Сценография становится интеллектуальной, ориентированной на вызов у зрителя определенных ассоциативных рядов, помогающих раскрытию смысла того или иного образа, как сценографической интерпретации режиссерской концепции постановки. Яркими примерами являются работы Л. Гончаровой к постановкам Ю. Александрова «Риголетто» Д. Верди, 1994 г., С. Цирюк «Травиата» Д. Верди, 1997 г., Г. Исаакяна «Богема» Д. Пуччини, 2002 г. и других. Так в «Риголетто» сценограф создает практически близкий к автономному образ-текст, символизирующий многовариантность, непредсказуемость жизни, наличие выбора у героев, который определит их дальнейшую судьбу. Максимально это значение образа раскрывается в финале оперы, когда Джильда, выбравшая самопожертвование ради любви, уходит в одну из многочисленных дверей единой сценографической установки, в голубой свет, а Риголетто, основная вина которого, согласно режиссерской интерпретации, заключается в сознательной двойственности морали, уходит в красный свет, в дверь, из которой летит пепел. В «Травиате» центральным образом, воплощающим судьбу героини и ее саму, является пудреница-раковина, трансформации которой не просто изменяют конфигурацию сценического пространства и маркируют смену мест действия, но «предсказывают» исход жизни Виолетты. В «Богеме» полистилистике режиссуры с широким использованием приема коллажа соответствует сценография, подчеркивающая поплановое существование героев и их двойников как существующую альтернативную реальность, а также основной образ в виде дифрагментированного фотографического женского портрета, который, во-первых, служит воплощением Мими как идеала женственности, своеобразной музыки, во-вторых, его постепенный распад символизирует не только смерть Мими, но и крах надежд и идеалов молодости героев.

Концептуальностью отличается и сценография З. Марголина к «Борису Годунову» М. Мусоргского в постановке Н. Пинигина (2001 г.). Центральная идея неустойчивости, причем не только власти Годунова, но и всей эпохи, судьбы народа, концентрируется в основном образе, воплощенном конструк-

цией-станком в виде огромного помоста.

Данные работы являются показательными и наглядно демонстрируют «драматизацию» оперной сценографии, наиболее ярко проявившую себя в 1990-х – начале 2000-х гг. Именно в этот период можно наблюдать не только стремление к созданию концептуальных сценографических работ, но и такие формальные особенности сценографического решения, как тяготение к использованию единой сценической установки, как способной к трансформации, дополняемой штанкетными конструкциями и т. п., так и неизменной; определенную конструктивность сценографии и монохромность ее колористического решения; практическое отсутствие в декорационной части каких-либо маркеров, позволяющих осуществить локализацию визуального образа спектакля во времени и пространстве (как правило, это функцию берет на себя костюм). Со сцены практически исчезает живопись, как мощное средство эмоционального воздействия, способное создать визуальный текст, соответствующий музыкальному (в смысле колорита, тона). В некотором смысле эту функцию принимает на себя световая партитура спектакля и костюм.

В конце 2000-х – начале 2010-х гг. «драматизация» сценографии оперного спектакля прослеживается в несколько измененном виде. Совместные работы режиссера М. Панджавидзе и художника А. Костюченко («Набукко» Д. Верди, 2010 г., «Севильский цирюльник» Д. Россини, 2011 г., «Седая легенда» Д. Смольского, 2012 г. и др.) демонстрируют явную обусловленность сценографического решения постановочной концепцией. В частности, попытка актуализации «Набукко» посредством проведения аналогии между библейскими событиями и событиями Второй мировой войны определила введение в сценографический образ спектакля проекций с фотографиями узников нацистских концлагерей, а также определенную милитаризацию костюмов вавилонян (художник по костюмам Е. Булгакова). Однако при всей обусловленности режиссерской концепцией в данных постановках очевидна ориентация на зрелищность, которая должна в том числе поддерживаться и динамическим визуальным рядом. В сценографии это достигается путем ис-

пользования компьютерной графики, проекций, возможностей сцены театра, которые позволяют изменять декорации на глазах зрителей.

Сценография оперетты. Если в сценографии оперного спектакля пик «драматизации» приходится на 1990-е гг., то в классической оперетте преодоление постановочной традиции, сориентированной на создание яркого, эффектного зрелища развлекательного характера, пышность которого является частью эстетики данного жанра, наблюдается с 2000-х гг. Режиссеры, такие, как Б. Второв и С. Цирюк, стремятся придать наивным опереточным историям новое звучание, вычленив из них смысловое зерно, способное сделать постановку близкой современному зрителю. Ими создаются оригинальные версии постановок классических оперетт. Показательны в этом плане постановки Б. Второвым «Королевы чардаша» И. Кальмана в 2003 г. и этой же оперетты, но под названием «Сильва» С. Цирюк в 2011 г. на сцене БГАМТ. Одно и то же произведение приобретало различное звучание в зависимости от постановочной концепции, что отразилось и на сценографическом решении. Постановка Б. Второва включала обостренные сюжетные ситуации и посредством показа двух женских судеб (Цецилии и Сильвы) обращалась к фундаментальным вопросам о жизненных ценностях, отличалась «интеллигентностью и сдержанностью» [6]. При создании сценографического решения «Королевы чардаша» Б. Герлован обратился к простым, но эффективным приемам: использованию подиума-станка и системы цветных драпировок, которые изменяли конфигурацию сценического пространства и, одновременно, обозначали смену места действия. Концептуальным компонентом при этом выступал живописный задник с изображением райского сада, где Ева искушала Адама. Этот мотив, как мотив вечного искушения, соединял на визуальном уровне судьбы и личности Цецилии и Сильвы, раскрывал идею спектакля. С. Цирюк при постановке «Сильвы» создала авторскую редакцию либретто, подчиненную ее видению оперетты, как истории про игру в любовь. Мир театрального закулисья, где стираются границы между игрой и реальностью, становится средой, в которой суще-

ствуют герои постановки. В соответствии с этой концепцией художник Т. Королева создает и сценографию. Станок, который воплощает театральные подмостки, «изнанку сцены», является центральным образом постановки. Герои практически все время находятся на нем или возле него и тяжело понять игра ли все, что они говорят и делают, или подлинные чувства. Кроме того, на заднике периодически появляется изображение зрительного зала, что увеличивает иллюзию театра в театре. Музыкальность в традиционном ее понимании сценографии «Сильвы» не свойственна. На сцене царит монохромность черных сукон и металла станка. В этой работе Т. Королевой, как и в работе Б. Герлована (в меньшей степени), некоторых других сценографических работах в оперетте (Л. Сидельниковой к «Графу Люксембургу» Ф. Легара, 2012 г. и «Мистеру Х» И. Кальмана, 2013 г.) практически отсутствует живописная составляющая как эквивалент музыке. Ее роль берет на себя проекция либо световая партитура спектакля. Однако суть при этом не меняется: в сценографическом решении акцент смещается на раскрытие режиссерской концепции спектакля, а не на создание визуального образа, совпадающего с музыкальным рядом.

Сценография балета. В силу особенностей репертуарной политики музыкальных театров Беларуси, а также мощной постановочной традиции классического балета, где сохранение эстетической целостности спектакля подразумевает использование традиционной живописно-объемной, «музыкальной» декорации места действия, «драматизация» балетной сценографии прослеживается только на примерах оригинальных авторских постановок. Как и в опере, эта тенденция ярче всего наблюдается в 1990-е и в начале 2010-х гг. Прежде всего концептуальность в балетной сценографии связана с постановками В. Елизарьева. Такие его балеты, как «Страсти» А. Мдивани (1995 г.), «Весна священная» (1997 г.) и «Жар-птица» (1998 г.) И. Стравинского помимо внешнего сюжетного развития содержали в себе значительные идеи, смыслы, воплощенные не только в хореографии, но требовавшие также своего раскрытия в сценографических образах. В некоторой степени соавтором балетмейстера в данном

случае выступил художник В. Окунев, создавший не просто эффектное оформление, но своеобразный текст, в котором в большей или меньшей степени содержалось пояснение, раскрытие концепции постановщика. Сценографический образ-текст не просто пояснял, а визуализировал те идеи, которые были заложены в основу постановки, но не могли быть достаточно четко переданы посредством музыкального и хореографического текстов. Наиболее показательна в этом плане сценография «Страстей», где значительный смысловой пласт отведен под христианскую тематику. Христианские идеалы прощения и милосердия, покаяния визуализируются сценографом посредством обращения к образцам иконописи (образы Богородицы, Триручицы), доминирующего золотисто-охристого колорита и др. К образцам сакральной архитектуры художник апеллирует в финальной картине балета «Возрождение Полоцка», когда изображение храма на заднике может читаться как символ возрождения города (ассоциативная связь с полоцкой Софией), так и как символ духовного возрождения всех героев (при прочтении этого образа как образа Града Небесного). Таким образом идейный пласт постановки активно раскрывается сценографией. Подобную ситуацию можно наблюдать в «Весне священной», где центральный образ древа и его трансформации с одной стороны символизируют связь с Родом (древо-тотем), а с другой – становление человека как личности. Последнее и являлось основной идеей балета, когда весна ассоциировалась с пробуждением человеческой души.

Обусловленностью концепцией хореографа Н. Фурман отличается сценография Т. Корако к «Макбету» В. Кузнецова (2000 г.). «Балет-символ» имел символическое решение и в сценографии [7]. Абстрактное сценическое пространство, лишенное каких-либо признаков времени и места действия, отображало стремление постановщика вывести историю Макбета на метауровень. Т. Корако использовала образы-символы практически архетипического звучания, которые воплощали сквозную тему падения личности и основные силы, толкающие героев к тем или иным поступкам. Над сценой периодически появлялись кинжал как

символ предательства и убийства и корона как символ власти, стремления к ней и воцарения Макбета. Интересно в сценографии было и внесение символического элемента в костюм, некоторые детали которого приобретали игровой характер. В частности, очень длинная и широкая королевская мантия Макбета тянулась за ним как кровавый шлейф убийств, душила его, использовалась в сцене сумасшествия Леди Макбет и, в конце концов, превращалась в ее похоронный саван.

В 2000-е гг. в связи с постановкой преимущественно классических балетов тенденция к «драматизации» практически не прослеживается. Исключением может служить сценография к балету «Любовь под вязами», поставленному Ю. Пузаковым на музыку Л. Бернштейна и С. Барбера в 2006 г. Оформление, созданное Е. Булгаковой, было минималистичным и носило по-сути, иллюстративный характер. Но минимализм сценографии был обусловлен как раз постановочной концепцией балета, где драматургическая основа (либретто создано по мотивам одноименной пьесы Ю. О'Нила) и хореографический текст являлись самоценными и не требовали дополнительного комментирования либо раскрытия. Также сориентированной на создание образа, соответствующего характеру постановки В. Иванова, была сценография Д. Мохова к «Мефисто» В. Кондрусевича (2002, 2010 гг.). Созданное художником метафорическое пространство без какой-либо пространственно-временной привязки соответствовало стилистике балета, его хореографическому языку и философской направленности. В начале 2010-х гг. в постановках таких авторских балетов, как «12 стульев» Г. Гладкова (2011 г.), «Метаморфозы» на музыку И. С. Баха (2012 г.) и др. можно проследить обусловленность сценографии особенностями стиля постановки и стремление художников выразить в сценографических образах смысловую составляющую спектакля. Так в поставленном Д. Якубовичем (реж. А. Гриненко) балете «12 стульев» А. Меренков использует нетипичную для балета организацию пространства, что обусловлено характером хореографии и игровой функцией сценографии. Основу сценографического образа составляет конструкция-станок, способная

к трансформации, воплощающая по идее художника ДнепроГЭС. Также А. Меренковым в сценографический образ спектакля вводятся изображения «Башни III Интернационала» В. Татлина, «Рабочего и колхозницы» В. Мухомой, советского флага и др. Все это, согласно с концепцией постановщиков, направлено на воссоздание атмосферы эпохи, своеобразного «путешествия» по советской повседневности и культуре. В отличие от эксцентрического характера «12 стульев» постановка О. Костель «Метаморфозы» имеет философскую направленность. Поэма Овидия использована хореографом как отправная точка для глубоких размышлений о современном обществе потребления, где такие ценности, как любовь и верность, теряют свое значение. Современный хореографический язык постановки, введение в действие вокальных фрагментов (арий из кантаты И. С. Баха), использование приемов драматического театра сделали собственно пластическое действие в балете настолько ясным, что оно не требовало дополнительного сценографического «объяснения». Именно самоценность и смысловая наполненность хореографического действия, его образность обусловили минимализм сценографии А. Костюченко (художник по костюмам – Н. Гурло), основу которой составили подвесные ширмы и два фрагмента сломанной стрелы, как портал обрамляющие сцену. Такое решение имело как конструктивное значение (ширмы), так и символическое (в метафорическом плане сломанная стрела как символ Амура обозначала «обещивание» любви). Отдельные костюмы и реквизит также имели значительную смысловую нагрузку: расшитый павлиньими перьями наряд Юпитера отображал его личность, яблоки служили символом соблазна, а монеты заменяли золотой дождь в сцене с Данаей. В целом же эта работы А. Костюченко, как и А. Меренкова, дают примеры нетипичные для сценографии балета в Беларуси. Обусловлено это, в первую очередь, оригинальным характером рассмотренных постановок и их концептуальностью.

Заключение. Несмотря на признание определяющей роли музыкальной основы, необходимости «музыкальности» сценографии на теоретическом уровне, в постановочной практике музыкальных театров

Беларуси конца XX – начала XXI в. очевидна тенденция к отступлению от данного положения и ориентации сценографов на режиссерскую постановочную концепцию спектакля, что условно можно обозначить как «драматизацию». При этом в разных жанрах эта тенденция проявляется неоднозначно. Наиболее ярко она заявляет о себе в опере в 1990-е гг., когда на смену раскрытию музыки, передаче эпохи, «иллюстрированию» действия сценографией приходит концептуальность, обусловленная стремлением к оригинальным режиссерским интерпретациям, в идейном раскрытии которых и помогает визуальный образ спектакля. В оперетте преодоление постановочной традиции начинается в 2000-е гг.: для оригинальных постановок классики с выразительной режиссерской концепцией художники создают сценографию, сориентированную, прежде всего, на поддержание этой концепции. Постановки классического балета остаются полностью в рамках традиции, что обусловлено особенностями данного жанра.

В то же время сценография авторских современных балетов, которые часто обладают значительным идейным содержанием, во-первых, всегда обусловлена особенностями хореографического языка постановки, во-вторых, в большинстве случаев, формирует образный текст, помогающий раскрытию либо углублению смыслового наполнения балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 337.
2. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Об искусстве; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 596.
3. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М.: Всерос. театр. об-во, 1978. – 455 с.
4. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. Ванслов. – М.: Сов. художник, 1963. – 162 с.
5. Карп, П. М. О балете / П. М. Карп. – М.: Искусство, 1967. – С. 66.
6. Лысенко, З. На сцене – героини Кальмана / З. Лысенко // 7 дней. – 2003. – 14 июня. – С. 10.
7. Суслава, В. Шекспір у прасторы сімвала / В. Суслава // Мастацтва. – 2001. – № 3. – С. 33.

Поступила в редакцию 10.04.2014 г.