

Эстетика сценического дизайна в сценографии постановок Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь конца XX–начала XXI вв.

Научный руководитель – Ярмолинская Вероника Николаевна

Eremina Ekaterina Pavlovna

Аспирант

Национальная академия наук Беларуси, Отделение гуманитарных наук, Минск,
Беларусь

E-mail: dssc.86@mail.ru

Сценографическая практика НАБТ Беларуси конца XX-первых десятилетий XXI вв. по сравнению с предыдущими периодами (1930-1950/60-е гг. и 1960/70-1980-е гг.) отличается стилистической поливариантностью и появлением работ, приближенных в своей эстетике к сценическому дизайну.

В западной, прежде всего англоязычной, традиции широко распространено функционирование и употребление термина сценический дизайн (stage design) как синонима сценографии параллельно со множеством других локальных терминов, применяемых для обозначения работы театрального художника, что, по мнению Й. Свободы, обусловлено различиями культурно-исторических традиций [2, с. 4]. Однако распространенной в работах западных исследователей и практиков театра является также позиция, рассматривающая сценографию и сценический дизайн как термины, обозначающие разные практики. В частности, А. Аронсон связывает сценический дизайн с “очень специфическим и ограниченным аспектом визуально-пространственного воплощения постановки” (Aronson, 2005, с. 7), тогда как понятие сценография является, на его взгляд, более содержательным [3, с. 7]. Разграничивая эти термины и П. Говард, полагая различие в активной роли сценографии в создании мизансцен, игре актеров, взаимодействии с режиссурой [5, с. 87, 125]. Для М. Холдар «театральный (сценический) дизайн» является “искусством ради искусства, <...> которое действует на заднем плане” (Holdar, 2005, с. 14), сценографию же отличает большая содержательность, связанная прежде всего с динамикой [4, с. 14].

Несколько иное и более приемлемое для белорусской практики понимание сценического дизайна репрезентует позиция В. Березкина. Согласно ему, сценический дизайн является одним из направлений или видов сценографии, которому свойственны взаимообусловленность чистой формы и драматического содержания, для раскрытия которого она предназначается, абстрагирование от реалий первоначального произведения (пьесы, партитуры, либретто) [1, с.531, с.545]. Главной целью художника является оформление пространства для сценического действия и его материальное обеспечение. Само же пространство является нейтральным относительно реальной локализации действия, время и место актуализируются только в процессе спектакля [1, с.700].

В практике НАБТ Беларуси к направлению сценического дизайна в определении В. Березкина можно отнести работы Л. Гончаровой к «Риголетто» Д. Верди (1994 г., реж. Ю. Александров), «Кармен» Ж. Бизе (1995 г., реж. В. Цюпа), З. Марголина к «Борису Годунову» М. Мусоргского (2001 г., реж. Н. Пинигин), В. Арефьева к опере «Мастер и Маргарита» Е. Глебова (1992 г., реж. В. Цюпа), А. Костюченко к балету «Метаморфозы» на музыку И.-С. Баха (2012 г., хор. О. Костель) и др. Их объединяет и позволяет рассматривать как примеры сценического дизайна либо, скорее, как приближенные к нему по своей эстетике, создание абстрактных пространств (в «Риголетто», «Кармен», «Метаморфозах») / абстрактной сценографической конструкции (металлический мост в «Борисе Годунове»,

зеркальный куб в «Мастере и Маргарите»), которые остаются неизменными либо незначительно трансформируются в течение всего действия, анонимность сценографическая образа в смысле пространственно-временной локализации, его взаимодействие с драматургической и музыкальной основой спектакля на глубоко ассоциативном уровне. Локализация действия и сценографического образа во времени и пространстве в большинстве случаев происходит в названных постановках за счет костюмов, как правило, представляющих стилизацию либо фантазии на тему исторического костюма. В некоторых случаях указание на время и место действия обеспечивается введением в сценографию дополнительных элементов (оклады икон в «Борисе Годунове»). Характерной чертой сценографии названных постановок является монохромность декорационной части, цветовые акценты в них расставляются световой партитурой либо посредством костюмов. Их колористическое решение в отдельных случаях имеет символическое значение (фиолетовый цвет платья Марины Мнишек, белый цвет платья Джильды). Также названные работы отличает введение в сценографический образ элементов, имеющих метафорический характер, либо просто подчеркнуто метафорическое звучание визуального решения. Так, сломанная стрела, порталом обрамляющая сцену в «Метаморфозах», символизирует обесценивание любви, коридор со множеством дверей в «Риголетто» и лабиринт, созданный деревянными щитами в «Кармен», - непредсказуемость, запутанность судеб героев, мост в «Борисе Годунове» - неустойчивость власти и социально-политические пертурбации, зеркальный куб в «Мастере и Маргарите» - многомерность времени и пространства. Созданные художниками сценографические образы допускают множественность интерпретаций и значений, которые рождаются в процессе сценического действия во взаимодействии с остальными элементами постановки, в большей или меньшей степени служа раскрытию и поддержанию режиссерской концепции. Данные работы сконцентрированы в первую очередь на создании образов, которые бы раскрывали внутреннее содержание постановки, обращенных к ассоциативному восприятию зрителя, а не на функции организации пространства и поиске чистой формы, что не позволяет относить их к чистым образцам сценического дизайна, а говорить лишь о восприятии некоторых черт его эстетики.

Источники и литература

- 1) Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: [в 12 т.]. М., 2001. Т. 2.
- 2) Свобода Й. Тайна театрального пространства: лекции по сценографии. М., 1999.
- 3) Aronson A. Looking into the abyss: essays on scenography. Michigan, 2005.
- 4) Holdar M. Scenography in action. Space, time and movement in theatre productions by Ingmar Bergman. Stockholm, 2005.
- 5) Howard P. What is scenography. London ; New York, 2003.