

## **МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР**

УДК 792.54.021(476-25)

*К. П. ЯРОМІНА*

### **СЦЭНАГРАФІЯ МУЗЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ Ў КАНЦЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ ст.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 08.10.2013)*

Тэрмін «сцэнаграфія» ў дачыненні да візуальнага рашэння спектакля ўжо дастаткова доўгі час як замацаваўся ў айчынным навуковым і мастацкім ужытку. Нягледзячы на гэта, не толькі многія пытанні тэарэтычнага плана, але і сама беларуская сцэнаграфічная практыка яшчэ не знайшлі асэнсавання і адпаведнага адлюстравання ў працах навукоўцаў. Калі сцэнаграфічнае мастацтва драматычных і лялечных тэатраў яшчэ з’яўляецца прадметам вывучэння асобных даследчыкаў, то сцэнаграфія музычнага тэатра Беларусі часцей за ўсё «выпадае» з кола агляду. Падобнае становішча ў першую чаргу датычыцца мастацтва сцэнаграфіі апошняга дваццацігоддзя, бо мастацтва афармлення музычнага спектакля папярэдніх перыядаў усё ж знайшло ў свой час дастаткова поўнае адлюстраванне ў працах П. Карначы.

Недастатковая ўвага, якая надаецца асэнсаванню мастацкага рашэння спектакляў на беларускай музычнай сцэне, асабліва засмучае ў кантрасце з даследаваннямі, прысвечанымі сцэнаграфіі драмы, пастаянным інтарэсам да працэсаў, што адбываюцца ў айчынным музычным тэатры. А між тым сцэнаграфія як частка таго сінкрэтычнага адзінства, што ўяўляе сабой у ідэале кожны спектакль, шмат у чым з’яўляецца люстэркам працэсаў, якія адбываюцца ў тэатральным мастацтве ўвогуле.

Адной з дзвюх тэатральных сцэн Беларусі, на якіх профільна ажыццяўляецца пастаноўка музычных спектакляў, з’яўляецца Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь (далей – НАВТ). Менавіта сцэнаграфічнае рашэнне яго спектакляў і з’яўляецца прадметам разгляду. Дастаткова багатая гісторыя тэатра (у 2013 г. яму споўнілася 80 год), пэўная жанравая аднароднасць пастановак (оперы і балеты) і пазіцыя галоўнай музычнай сцэны краіны, на якой працавалі лепшыя сцэнографы, харэографы, рэжысёры і г. д., дазваляюць разглядаць яго сцэнаграфічную практыку як вызначальную для сцэнаграфічнага мастацтва музычнага тэатра Беларусі ўвогуле.

У пачатку 1990-х гг. беларускі тэатр актыўна ўключыўся ў сусветную мастацкую прастору, часткай якой ён сёння з’яўляецца. Падобнае адбывалася і са сцэнаграфіяй, вынікам чаго, думаецца, сталі пэўныя змены ў параўнанні з папярэднім развіццём гэтага мастацтва. З 1930-х гг. да пачатку т. зв. «сцэнаграфічнага буму» 1960–1970-х гг. на беларускай музычнай сцэне дамінавала рэалістычная, жывапісна-аб’ёмная, «музычная» дэкарацыя, што было абумоўлена эстэтыкай сацыялістычнага рэалізму і самім характарам музычных пастановак. Сцэнаграфія выконвала часцей за ўсё функцыю фону, стварэння візуальнага шэрага, суладнага музычнаму, адэкватнага сцэнічным падзеям, адлюстроўваемай эпосе, псіхалагічнаму стану герояў і г. д. Лепшыя працы гэтага перыяду, якія належалі С. Нікалаеву, П. Масленікаву, М. Блішчу, І. Пешкуру, адрозніваліся добрым веданнем законаў сцэны, адчуваннем характару твора, выдатнай кампазіцыйнай пабудовай, тонкім каларыстычным рашэннем, высокай жывапіснай культурай – усімі тымі якасцямі, якія былі

ўласцівы савецкаму тэатральна-дэкарацыйнаму мастацтву адпаведнага перыяду ўвогуле і беларускаму ў прыватнасці [5]. З 1960-х гг. пры знешнім захаванні формы ў сцэнаграфію пачынаюць пранікаць метафарычнасць, пэўны сімвалізм, узрастае роля колеру, на змену жывапіснасці прыходзіць графічнасць, дасканалае адлюстраванне часу і месца дзеяння замяняецца вылучэннем лейтматываў, што ярка праяўляецца ў творчасці Я. Чамадурава і Я. Ждана. Дзейная сцэнаграфія, якая робіцца паўнацэнным элементам музычнага спектакля, не фонам, а часам самастойным персанажам, прыходзіць на беларускую музычную сцэну ў 1970-я гг. з творчасцю Я. Лысіка і Э. Гейдэбрэхта. Такім чынам, на працягу амаль 60 год адбываецца пераход ад адной эстэтыкі да другой з выразным выяўленнем магістральнага кірунку развіцця сцэнаграфічнага мастацтва і мастака-лідара, прычым, часцей за ўсё, прадстаўніка не беларускай мастацкай школы (С. Нікалаеў скончыў Строганаўскае мастацкае вучылішча ў Маскве, Я. Чамадураў – Ленінградскую акадэмію мастацтваў, Я. Лысік – Львоўскі інстытут прыкладнага і дэкарацыйнага мастацтва, Э. Гейдэбрэхт – Алма-Ацінскае мастацкае вучылішча). Падобныя «творчыя эмігранты» не проста стваралі мастацкі вобраз спектакляў, але задавалі тон, займаліся выкладчыцкай дзейнасцю, робячы свой унёсак у развіццё нацыянальнай школы сцэнаграфіі.

Можна сказаць, што да 1990-х гг. у сцэнаграфічнай практыцы музычнага тэатра Беларусі дастаткова выразна прасочвалася характэрная лінія «мастак-эпоха», калі пэўны перыяд атаясамліваўся з творчай асобай і мастацкім метадам таго ці іншага сцэнографа. Існавала і пэўная традыцыя пераемнасці ў межах нацыянальнай школы, якую можна было прасачыць: С. Нікалаеў быў настаўнікам П. Масленікава, адкуль агульная ўвага да сцэнічнага пейзажу, музычнасці дэкарацый і каларыту; успрыманне творчых метадаў П. Масленікава і Я. Чамадурава паўплывала на фарміраванне асаблівасцей творчасці Я. Ждана, які спалучаў графічнасць і жывапіснасць, арыентаваўся на вылучэнне пэўнага матыву, рысы, якія б вызначалі ўвесь мастацкі вобраз спектакля [9, с. 2].

З 1990-х гг. становішча ў сцэнаграфіі музычнага спектакля змяняецца. Актыўнае ўключэнне ў сусветны мастацкі працэс прыводзіць да ўспрымання сцэнаграфіяй музычнага тэатра Беларусі характэрнай для мастацтва постмадэрну сітуацыі полістылістыкі, суіснавання розных эстэтык і формаў нават у межах аднаго спектакля. На думку амерыканскага даследчыка А. Арансона, у сцэнаграфіі (сцэнічным дызайне апошняга дваццацігоддзя) т. зв. *postmodern design* «дамінуе пангістарычны полістылістычны погляд; сусвет падаецца разнастайнасцю несумяшчальных, канфліктных элементаў і вобразаў, якія змагаюцца паміж сабой, і сцэна пачынае дэманстраваць гэты погляд». Калі ў папярэдні перыяд т. зв. *modern design* «рухаў сцэнічную карціну са спецыфічнага, асязальнага, ілюзіяністычнага свету рамантызму і рэалізму ў абагульненую, тэатральную і паэтычную сферу, дзе жывапісныя вобразы функцыянавалі як пашырэнне тэм і структур [...], то постмадэрнісцкі дызайн з'яўляецца дысанантным напамінам, што немагчымы адзін пункт гледжання, нават у межах аднаго вобраза» [1, с.14].

У падобнай сітуацыі натуральнай з'явілася адмова ад існавання сцэнаграфічнай практыкі ў рэчышчы нейкай адной вызначальнай эстэтыкі. Індывідуальнасць мастака-сцэнографа, яго суб'ектыўнае бачанне сусвету і асабістыя прынцыпы творчасці сталі вызначальнымі для агульнай карціны развіцця сцэнаграфіі музычнага тэатра ў 1990–2010-я гг. У сваю чаргу падобная сітуацыя прывяла да знікнення выразнага лідара ў сцэнаграфіі музычнага тэатра ў апошняе дваццацігоддзе. У НАВТ у гэты перыяд як сцэнографы працуюць В. Окунеў, Л. Ганчарова, А. Касцючэнка, К. Булгакава, Л. Сідзельнікава і інш., колькасць аформленых імі спектакляў, як і характар, і якасць прац, розная, але адзначыць выразны ўплыў кагосьці з мастакоў на агульнае развіццё сцэнаграфіі музычнага тэатра немагчыма.

Знікненне «мастак-лідара», з аднаго боку, станоўча адбілася на разнастайнасці сцэнаграфічнай практыкі, з другога боку – адмоўна на нацыянальнай школе сцэнаграфіі музычнага тэатра. Калі пераемнасць папярэдніх перыядаў дазваляла казаць аб «школе», то на сённяшні дзень сярод практыкуючых айчынных сцэнографаў музычнага тэатра толькі А. Касцючэнка і Л. Сідзельнікава ў некаторай ступені з'яўляюцца пераймальнікамі традыцый «нацыянальнай школы» сцэнаграфіі музычнага тэатра: у час навучання ў Беларускай тэатральна-мастацкай інстытуце (цяперашняя Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў) названым мастакам выкладаў некаторы час выдатны каларыст, які вызначаў твар музычнага тэатра Беларусі ў 1960-я гг., – Я. Чамадураў. У становішчы

адкрытасці да ўспрымання і выкарыстання сусветнага мастацкага вопыту сітуацыя з развіццём нацыянальнай школы застаецца дастаткова складанай. У папярэднія перыяды адбывалася ўзбагачэнне ўласнага творчага вопыту праз запрашэнне на стацыянарную працу прадстаўнікоў іншых мастацкіх школ; у апошнія дваццацігоддзе мастакі сусветнага ўзроўню (Г. Мурванідзе, У. Арэф'еў, А. фон Шліпэ) працавалі на беларускай сцэне выключна як запрошаныя для афармлення асобнага спектакля, прычым часцей за ўсё гэта былі адзінкавыя выпадкі (выключэнне – В. Окунеў).

Усе гэтыя змены адчувальна адбіліся на непасрэднай сцэнаграфічнай практыцы. За 20 год на сцэне НАВТ было пастаўлена каля 70 оперных і балетных спектакляў (выключаючы спектаклі Дзіцячага музычнага тэатра-студыі «Казка», канцэртныя і канцэртна-сцэнічныя выкананні опер), у сцэнаграфічным рашэнні якіх выразна праявіліся наступныя тэндэнцыі:

1) залежнасць ад жанравай прыналежнасці спектакля і яго стылістычных асаблівасцей, характару першаснага тэксту (музычнага ці харэаграфічнага);

2) пераважная арыентацыя сцэнаграфіі на рэжысёрскую інтэрпрэтацыю/пастановачную канцэпцыю харэографа;

3) вызначальная роля аўтарскага мастакоўскага стылю ў фарміраванні візуальнага вобраза спектакля.

Сцэнаграфія музычнага тэатра мае пэўныя адметнасці, абумоўленыя самой прыродай гэтага мастацтва і наяўнасцю ў музычным спектаклі побач з драматургічным тэкстам (лібрэта) тэксту харэаграфічнага і музычнага, які і абумоўлівае логіку падзей, пачуццяў, іх развіцця і змен. У агульным плане менавіта музычны тэкст, на думку многіх тэарэтыкаў і практыкаў музычнага тэатра, з'яўляецца вызначальным пры стварэнні візуальнага вобраза спектакля [2, с. 405–407; 3, с. 42–43; 6, с. 8, 71]. Аднак пры прызнанні выключнай ролі музычнага тэксту як базы для творчай інтэрпрэтацыі і працы рэжысёра, харэографа, сцэнографа існуюць меркаванні, якія ў якасці зыходнай кропкі творчасці мастака вызначаюць рэжысуру (дакладней, рэжысёрскую інтэрпрэтацыю партытуры) [7, с. 115; 8, с. 29–32]. У першую чаргу гэта датычыцца опернага спектакля. У адносінах да балетнай пастаноўкі пытанне першаснасці музычнага тэксту ўвогуле вельмі пераканаўча аспрэчваецца П. Карпам, які адзначае, што «харэаграфія – галоўнае, бо без яе спектакль перастае быць балетам» [4, с. 66]. Відавочнай тут з'яўляецца рознасць прыроды жанраў оперы і балета пры наяўнасці агульнага – музыкі. Гэтая прырода абумоўлівае і пэўныя асаблівасці сцэнаграфіі: наяўнасць абавязковай свабоднай прасторы на планшэце сцэны ў балетным спектаклі, першынство візуальнага ўспрымання над аўдыяльным, арыентацыю на франтальнае ўспрыманне ў пераважнай большасці выпадкаў (асабліва ў дачыненні да класічнага балета); дамінаванне аўдыяльнага шэрага, большую варыятыўнасць арганізацыі прасторы ў оперным спектаклі, але з улікам умоў, неабходных для добрага гучання голасу і аркестра. Шмат у чым адзначаныя адметнасці абумовілі характар сцэнаграфічнага рашэння пастановак НАВТ. Большасць з яго балетных спектакляў мае традыцыйную планіроўку дэкарацый па перыметры сцэны са свабодным планшэтам; часам на планшэце змяшчаюцца ў якасці дадатковых пляцовак, абумоўленых патрабаваннямі драматургіі альбо харэаграфіі, невялікія станкі-платформы ў выглядзе подыумаў ці лесвіц (напрыклад, «Папялушка» С. Пракоф'ева, 2009 г., хар. Ю. Пузакоў; «Трыстан і Ізольда» на муз. Р. Вагнэра, 2010 г., хар. Ю. Траян, сцэнаграфія А. Касцючэнкі, касцюмы Э. Грыгарук). Выключэннем з'яўляецца сцэнаграфія балетаў «Страсці» (Рагнеда) А. Мдзівані (1995 г., хар. В. Елізар'еў, сцэнаграфія В. Окунева, касцюмы С. Шалейнікавай), «Марная перасцярога» Л. Герольда (2003/2009 гг., хар. Д. Зайферт, сцэнаграфія Л. Сідзельнікавай) і «Каханне пад вязамі» на музыку Л. Бернстайна і С. Барбера (2006 г., хар. Ю. Пузакоў, сцэнаграфія К. Булгакавай, касцюмы А. Габуевай). У першым выпадку выкарыстоўваецца адзіная сцэнаграфічная ўстаноўка-брама, якая дазваляе змяняць канфігурацыю сцэнічнай прасторы і стварае дадатковую ігравую пляцоўку, у наступных выпадках пэўныя элементы сцэнаграфіі маюць ігры характар. Стылістычная прыналежнасць спектакля ў выпадку практыкі беларускага тэатра з'яўляецца вызначальнай для сцэнаграфічнага рашэння балета. Большасць пастаўленых за 20 год спектакляў – класічныя (альбо набліжаныя да іх сюжэтныя з дастаткова жорсткай структурай), у іх пакідаецца амаль нязменным першасны харэаграфічны тэкст, пастаноўшчыкі імкнуцца да захавання арыгінальнай эстэтыкі, адсюль стварэнне традыцыйнай жывапісна-аб'ёмнай сцэнаграфіі, пабудаванай на кулісна-арачнай сістэме з выкарыстаннем жывапісных заднікаў («Эсмеральда» Ц. Пуні, 1999 г., паст. М. Дал-

гушына; «Спячая прыгажуня» П. Чайкоўскага, 1990/2001 г., паст. І. Калпакавай, В. Елізар’ева; «Баядэрка» Л. Мінкуса, 2005 г., паст. П. Сталінскага; сцэнаграфія усіх спектакляў В. Окунева і інш.). Галоўнымі тут з’яўляюцца «музычнасць» сцэнаграфіі, яе каларыт, кампазіцыя, суладнасць з аўдыярадам і адпаведнасць драматургіі. Пэўная традыцыйнасць тлумачыцца і іканаграфічнай традыцыяй афармлення некаторых спектакляў, адступленні ад якой увогуле рэдка сустракаюцца (такім прыкладам з’яўляецца балет А. Адана «Жызэль»). Пастаноўкі аўтарскай/сучаснай харэаграфіі («Страсці» (Рагнеда) А. Мдзівані, 1995 г., хар. В. Елізар’ева, сцэнаграфія В. Окунева; «Кругаверць» А. Залётнева, 1996 г., хар. У. Іванова і Ю. Чурко, сцэнаграфія А. Касцючэнкі; «Макбет» У. Кузняцова, 2000 г., хар. Н. Фурман, сцэнаграфія Т. Карака і інш.) звычайна змяшчаюць моцны ідэйны аўтарскі пасыл, што патрабуе адпаведнай актыўнай, канцэптэуальнай, сэнсава насычанай сцэнаграфіі, якая стварала б дадатковы візуальны тэкст. Адсюль адмаўленне мастакоў ад ілюстравання падзей ці музыкі, выкарыстанне сімвалаў, абагульненых вобразаў, стварэнне не жыццёпадобнай, а метафарычнай прасторы, здольнай выклікаць у глядача пэўныя асацыятыўныя шэрагі.

Прырода опернага спектакля і спалучэнне ў ім разам з музычным тэкстам тэксту драматургічнага, рэжысёрскага актуалізуюць ужо разгледжанае пытанне першаснасці аднаго з іх у працы сцэнографа над стварэннем візуальнага вобраза спектакля. У выпадку беларускай практыкі вызначальнай з’яўляецца рэжысура, а дакладней – рэжысёр. Ад наяўнасці ў яго выразнай пастановачнай канцэпцыі залежыць і мастацкае рашэнне спектакля. Імкненне актуалізаваць многія класічныя оперныя творы такіх рэжысёраў, як Ю. Аляксандраў («Рыгелета» Д. Вердзі, 1994 г., сцэнаграфія Л. Ганчаровай, касцюмы Э. Грыгарук), С. Цырук («Травіята» Д. Вердзі, 1997 г.; «Шлюбны вексель» Д. Расіні, 1998 г., сцэнаграфія Л. Ганчаровай, касцюмы Э. Грыгарук), Г. Ісаакян («Багема» Д. Пучыні, 2002 г., сцэнаграфія Л. Ганчаровай) і інш., ужыванне імі прыёмаў рэтраспектывізму прывялі да адмаўлення ад «музычнасці» сцэнаграфіі, характэрнай для класічнага балета. Канцэптэуальная рэжысёрская інтэрпрэтацыя музычнага матэрыялу, арыгінальная ідэя і выказванне сталі зыходнымі пунктамі для прац такіх сцэнографаў, як Л. Ганчарова, В. Праўдзіна і інш.; апафеозам адлюстравання рэжысёрскай канцэптэуальнасці ў сцэнаграфіі опернага спектакля з’явілася праца З. Марголіна над пастаноўкай «Барыса Гадунова» М. Мусаргскага М. Пінігіным у 2001 г. Нават пры адсутнасці відавочнага імкнення рэжысёра да арыгінальнай інтэрпрэтацыі класічнага твора (напрыклад, пастаноўкі М. Изворскай-Елізар’евай) у сцэнаграфічным рашэнні прасочваецца імкненне да стварэння такога мастацкага вобраза, у якім у метафарычным ці сімвалічным выглядзе прысутнічала б галоўная ідэя пастаноўкі, вылучаная мастаком разам з рэжысёрам, альбо шматслойнага вобраза-тэксту, калі гэта дазваляе музычны матэрыял (у якасці прыкладу можна нагадаць сцэнаграфічнае рашэнне В. Окунева да пастаўленых М. Изворскай-Елізар’евай опер «Тоска» Д. Пучыні, 1991 г.; «Ледзі Макбет Мцэнскага павета» Д. Шастаковіча, 1994 г.; «Хаваншчына» М. Мусаргскага, 2003/2010 гг. і інш.). Форма сцэнаграфічнага рашэння можа пры гэтым заставацца фактычна традыцыйнай, як, напрыклад, у працы Э. Гейдэбрэхта над «Іалантай» П. Чайкоўскага (1993/2004 гг., рэж. В. Цюпа). Разам з тым у адносінах да опернага спектакля можна адзначыць і наяўнасць ілюстрацыйна-фонавай сцэнаграфіі, калі галоўным у выпадку адсутнасці належнай рэжысёрскай канцэпцыі і глыбокай інтэрпрэтацыі музычнага матэрыялу робіцца стварэнне адпаведнага падзейнаму шэрагу фону. Гэта аднак не выключае і пэўнай «музычнасці» мастацкага рашэння, і яго эстэтычнай каштоўнасці. Яркі прыклад – спектаклі, аформленыя К. Булгакавай («Рыта, альбо пірацкі трохкутнік» Г. Даніцэці, 2005 г., рэж. М. Изворска-Елізар’ева; «Кавая кантата» І. С. Баха, 2007 г., рэж. К. Дыбаль і інш.) і некаторымі іншымі. Калі класічныя творы даюць разнастайныя прыклады сцэнаграфічнага рашэння з пераважнай арыентацыяй на рэжысуру, то сучасныя оперы, такія як «Майстар і Маргарыта» Я. Глебава (1992 г., рэж. В. Цюпа, сцэнаграфія У. Арэф’ева), «Князь Наваградскі» А. Бандарэнкі (1992 г., рэж. С. Штэйн, сцэнаграфія Д. Мухава), «Візіт дамы» С. Картэса (1995 г., рэж. М. Пінігін, сцэнаграфія З. Марголіна) і інш., вырашаюцца выключна ў метафарычным плане, калі сцэнаграфія стварае альбо абстрактную прастору, альбо пэўны вобразны тэкст.

Можна канстатаваць факт пераважнай арыентацыі сцэнографаў на рэжысёрскую канцэпцыю, пэўную «драматызацыю» сцэнаграфіі музычнага тэатра, асабліва ў дачыненні да опернага спектакля і аўтарскіх балетных пастановак, калі першынство музычнага тэксту страціла свае пазіцыі.



Магчыма, некаторую ролю ў гэтым адыгрывае ў дачыненні да беларускіх мастакоў факт уплыву выразнай нацыянальнай школы сцэнаграфіі драматычнага тэатра. Многія са сцэнаграфіаў (А. Меранкоў, В. Праўдзіна і інш.), якія працавалі ў НАВТ, з'яўляюцца вучнямі Б. Герлавана і ў вобразнасці іх прац адчувальны ўплыў гэтага майстра сцэнаграфіі. Імкненне да характэрнага для драматычнага тэатра зліцця ўсіх кампанетаў, калі нельга вызначыць дамінанту, азначае для музычнага тэатра падпарадкаванне волі рэжысёра, пастаноўшчыка, а значыць, і арыентацыю сцэнаграфіі перш за ўсё на рэжысуру, хоць роля музыкі ні ў якім выпадку не нівеліруецца. Па словах вядучых мастакоў музычнага тэатра Беларусі (Я. Ждан, Л. Ганчарова, А. Касцючэнка, Л. Сідзельнікава, А. Меранкоў, К. Булгакава), пры наяўнасці нават выразнай рэжысёрскай канцэпцыі суб'ектыўнае ўспрыманне музыкі і выкарыстанне народжаных ёю вобразаў і асацыяцый з'яўляюцца неад'емнымі часткамі працэсу стварэння сцэнаграфічнага вобраза спектакля.

Разнастайнасць сцэнаграфічнай практыкі апошняга дваццацігоддзя вызначаецца ўзрастаннем ролі мастакоўскай індывідуальнасці. Суб'ектыўнасць успрымання і інтэрпрэтацыі першаснага музычнага, харэаграфічнага, рэжысёрскага тэкстаў, наяўнасць уласнай творчай пазіцыі і схільнасць да пэўных метадаў і прыёмаў у кожнага мастака нават пры працы над розным матэрыялам часта даюць стылістычна блізкі вынік. Так, працы В. Окунева яднае выкарыстанне адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі-станка, якая мае пэўнае вобразна-метафарычнае гучанне, і вялікай колькасці жывапісных заднікаў, схільнасць да выкарыстання жывапісу як моцнага эмацыянальна-выразнага сродку ўздзеяння, каларыстычная насычанасць, багатае гучанне фарбаў. Л. Ганчаровай уласціва схільнасць да адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі, здольнай да трансфармацыі, антыбытавізму, манахромнасці, стварэння сэнсава ёмістага, метафарычнага сцэнаграфічнага вобраза. Яна, напэўна, з'яўляецца самым яркім прадстаўніком «драматызацыі» сцэнаграфіі музычнага тэатра, да таго ж адна з нямногіх, як падаецца, набліжаецца ў сваіх працах да ўласнага варыянта *postmodern design*, асабліва ў «Багеме» Д. Пучыні. Для прац А. Касцючэнка, асабліва створаных разам з М. Панджавідзэ («Набука» Д. Вердзі, 2010 г.; «Тоска» Д. Пучыні, 2010 г.), характэрна перш за ўсё маштабнасць. Стрыманасць колеравай гамы, імкненне да стварэння відовішчнага візуальнага шэрага, здольнага захапіць гледача, уласцівы творчасці гэтага сцэнографа. Свае характэрныя рысы ёсць і ў творчасці іншых мастакоў, якая фарміруе дастаткова пярэстую карціну агульнага стану сцэнаграфічнага мастацтва музычнага тэатра Беларусі.

Падагульняючы, можна адзначыць, што за апошнія 20 год становішча ў сцэнаграфічным мастацтве музычнага тэатра Беларусі ў параўнанні з папярэднім перыядам змянілася дастаткова значна. Сітуацыя характарызуецца адсутнасцю гамагеннасці мастацкай практыкі, складанасцю вылучэння пэўнага магістральнага кірунку развіцця, імкненнем наблізіцца да драматычнага тэатра (асабліва ў 1990-я гг), захоўваючы пры гэтым спецыфіку тэатра музычнага, са значнай арыентацыяй на рэжысуру, выключнай роляй індывідуальнасці мастака-сцэнографа. Разам з нестандартнымі мастацкімі рашэннямі, зарыентаванымі на засваенне лепшых сусветных дасягненняў, суіснуюць традыцыйныя формы і прыёмы, якія ў пэўным сэнсе працягваюць ранейшую практыку, што стварае неаднародную ў мастацкім плане карціну і адлюстроўвае агульныя працэсы развіцця тэатральнага мастацтва ў Беларусі.

## Літаратура

1. *Aronson, A. Looking into the abyss: essays on scenography* / A. Aronson. – [WPP] The University of Michigan Press, 2008. – 237 p.
2. *Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие* / Е. А. Акулов. – М.: Всерос. театр. о-во, 1978. – 455 с.
3. *Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр* / В. Ванслов. – М.: Сов. художник, 1963. – 162 с.
4. *Карп, П. М. О балете* / П. М. Карп. – М.: Искусство, 1967. – 227 с.
5. *Карнач, П. А. Декоративное искусство музыкального театра БССР* / П. А. Карнач; рэд. П. В. Масленікаў; Акад. навук Бел. ССР, Ин-т мастац., этнагр. і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 120 с.
6. *Покровский, Б. А. Размышления об опере* / Б. Покровский [предисл. И. Попова]. – М.: Сов. композитор, 1979. – 279 с.
7. *Ротбаум, Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение* (вступ. ст. Е. Грошевой) / Л. Д. Ротбаум. – М.: Сов. композитор, 1980. – 262 с.
8. *Фельзенштейн, В. Беседы о музыкальном театре* / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер. – 2-е изд. – Л.: Музыка; Ленигр. отд-ние, 1977. – 63 с.
9. *Яўген Ждан: тэатральны жывапіс: альбом* / склад. Я. Ждан, аўтар уступ. арт. Г. Польская. – Мінск: Энцыклапедыкс, 2006. – 58 с.

*K. P. YAROMINA*

**SCENOGRAPHY OF THE BELARUSSIAN MUSICAL THEATRE  
AT THE END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY**

**Summary**

State of the musical theatre scenography in Belarus have been analyzed in the article.

Changes occurred in the scenography development at the end of the XX century, as well as main tendencies and characteristic features have been out.

Among them scenography's dependence of production's genre and style, director's conception, character of musical and choreographic contents, scenographer's individuality have been shown.