

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
СЦЕНОГРАФИЯ БЕЛАРУСИ:
К ПРОБЛЕМЕ ИСТОКОВ

Статтю присвячено дослідженню історії сценографії Білорусі – від витоків до виникнення професійних колективів у 1920-х роках. Увагу спрямовано на сценографію шкільних театрів XVIII ст., а також на аматорські трупі XIX ст.

Ключові слова: театр Білорусі, історія, професійна сценографія, витоки, драматургія, традиції, експеримент.

Статья посвящена исследованию истории сценографии Беларуси – от истоков до возникновения профессиональных коллективов в 1920-х годах. Обращается внимание на сценографию школьных театров XVIII в., а также на любительские труппы XIX в.

Ключевые слова: театр Беларуси, история, профессиональная сценография, истоки, драматургия, традиции, эксперимент.

The article is devoted to the research of the history of scenography in Belarus – from its origin to the rise of the professional groups in 1920-s. The attention is paid to the scenography of school theaters of the XVIII century, as well as amateur troupes of the XIX century.

Keywords: theatre of Belarus, history, professional scenography, origin, drama, traditions, experiment.

Сценографія – сьогодні одна из самых притягательных составляющих любого спектакля: драматического, музыкального либо кукольного. На протяжении ряда столетий она завоевывала это право. Об истории сценографии Беларуси можно говорить, начиная от самых истоков театрального искусства. Элементы сценографии существовали с древних времен – в ритуальных костюмах исполнителей обрядов, в народ-

ных праздниках, таких, как «Прощание с Зимой» и «Встреча Весны», «Ночь на Ивана Купалу», «Рождество», а также в выступлениях скоморохов, показах батлеечного и народных театров. Самодеятельные актеры делали свои костюмы яркими, используя необычные маски и грим. Сами же выстраивали и пространство, в котором происходило действие.

Школьный театр уже было невозможно представить не только без оригинальных костюмов, грима, но и без настоящей машинерии, специально поставленного света и звукового сопровождения. Построение сцены было продумано до мелких деталей. Очевидно, что чрезвычайно важным было расчерчивание сцены на шахматные квадраты. Это давало возможность отводить конкретное место для хора, а также выстраивать балет и его передвижения по сцене. Так, «...эскизы Г. Грубера для Полоцкого школьного театра, созданные им в период между 1788–1801 гг., сохранили “шахматные” просцениумы подобного типа. Последние сочетались с декоративными порталами и “идеальными” архитектурными фонами – “перспективами Полоцкого коллегіума”», – отмечает исследователь театра Беларуси XVIII в. Г. Барышев [1, с. 21].

Самым распространенным приемом для оформления сценического пространства школьного театра был выстроенный павильон, на каждой из сторон которого рисовали разные места действия: уютную комнату или площадь перед средневековым замком. Также активно использовали живописные холсты, которые имели способность двигаться – на них были запечатлены очертания архитектурных построений и представляли удивительные пейзажи во всей своей неподражаемой красоте. В последней четверти XVIII в. на сцене школьного театра появляются декорации всех типов – кулисные, объемно-живописные и объемно-фактурные. Обязательным атрибутом школьной сцены был люк-провал, который в основном находился посреди сцены.

Оттуда появлялись страшные чудовища, разукрашенные дьяволы, чтобы забрать с собой грешников и опять исчезнуть. Не менее интересной и необходимой составляющей в школьном театре был так называемый вал, который размещался в верхней части машинерии и служил для того, чтобы праведники могли вознестись на небеса. Сцена школьного театра разработала и стройную систему освещения, которое имело три типа: общее – освещало всю площадку; декоративное – создавали при помощи разнообразных резных светильников; эффектное – создавало тени и подсветку лиц при помощи светильников-свечей и софитов. Специальных костюмов для школьной сцены не конструировали и не шили. Главное внимание уделяли атрибутам, оружию, бытовым предметам, с которыми выходили на сцену герои и пользовались ими в тех или иных постановках. Тем не менее, отдельные детали костюмов были постоянными: парики, камзолы, кафтаны, юбки-тонеле, что давало возможность представлять образы и разделяло одежду для игры в бытовых комедиях и римских трагедиях. Кстати, все названные детали костюма перешли и в современный театр и, думаем, что эта традиция будет сохраняться.

Сценография Беларуси XVIII в. связана с созданием частновладельческих театров в Гродно, Слуцке, Несвиже, Шклове и других небольших городах. Эти театры заимствовали западноевропейскую театральную культуру. Театры Зорича, Огинского, Радзивиллов и другие стремились к настоящей роскоши представлений. Владельцы этих театров старались демонстрировать в спектаклях богатые костюмы и требовали от постановщиков сочетания драматического действия с музыкальным, а также выносили сценические показы за стены своих замков. Кроме того, расширяли пространство, включая в действие пруд и озеро, натуральные парковые беседки, зеленые площадки парков и многое другое.

Сценографию XIX в. белорусское театроведение связывает с театром В. Дунина-Мартинкевича, творчество которого нельзя представить без народной основы, использования в постановках этнографических элементов. Театр В. Дунина-Мартинкевича выделялся не только своей оригинальной драматургией, но и художественным оформлением спектаклей. Как известно, В. Дунина-Мартинкевич в своем театре все создавал сам: он был его директором, автором драматургических произведений, а также ярким актером и декоратором. Сценографию постановок создавали сами участники театра. Ее выписывали в ремарках драматургических произведений, которые писали специально для театра. Так, к примеру, в опере «Крестьянка», после представления действующих лиц, автор подчеркивал, каким должно быть художественное оформление сцены: «Театр представляет в 1-м акте, с правой стороны, – трактир, с левой – большой куст роз и кое-где – деревья; в 15-й сцене – на сценической площадке – подворье с разнообразными построениями. Во 2-м акте – сад с двумя беседками. Действие происходит в имении Летальского»* [4, с. 7]. Очевидно, что «Крестьянку» В. Дунина-Мартинкевичу хотелось видеть в конкретном месте действия – в живописном имении, добротном и уютном для его обитателей, таким, каким оно должно быть у шляхетного белорусского рода. И когда в своем семейном театре В. Дунина-Мартинкевич не мог представить зрителю все, ему, безусловно, хотелось, чтобы все, что написано на бумаге, когда-то было представлено на большой сцене настоящего театра. В ремарках драматург выстраивал не только декорации, но и мизансцены – каждый персонаж поставлен на свое место и поэтому всегда очевидно, какой бы хотелось видеть сцену В. Дунина-Мартинкевичу. Очевидно и то, какое важное значение имело художественное оформление в его

* Тут і далі переклад з білоруськай мовы В. Яролінскай. – *Ред.*

театре. Безусловно, В. Дунин-Мартинкевич мечтал о национальном театре – народном и масштабном, с большой сценой, хором и оркестром, похожем на те просторы, которые раскинулись за его родовым имением Люцинкой, и которые были милы его сердцу и душе. К сожалению, остались очень скудные сведения о самих постановках театра В. Дунина-Мартинкевича. Но по сохранившимся материалам понятно, что его театр стремился к светлому восприятию жизни, к показу на сцене самых разнообразных, непохожих друг на друга, народных характеров. Этот театр был по-настоящему народным своим «мужицким» (белорусским) языком, не скрывая свои симпатии к простому человеку. Постановки были домашними и уютными, потому что с любовью демонстрировали быт белорусской деревни тех времен, когда в избах было все прибрано, поставлено на свои места, украшено ткаными постилками и рушниками, сделанными собственноручно простыми женщинами. Персонажи театра В. Дунина-Мартинкевича также были одеты в те же наряды, которые белорусские женщины придумывали и шили своими руками. Аделя, Марыся, Кулина, которых исполняли в спектакле жена и дочери В. Дунина-Мартинкевича, были одеты в белые сорочки, поверх которых одевали жилет с вышивкой, а юбки – пышные и праздничные, как для выхода в костел или приема гостей в большие праздники. Голову замужней женщины украшал сложно повязанный платок, похожий на высокую корону, который сразу же делал женщину неприступной. Было очевидно, что она знает себе цену и имеет свое достоинство. Костюмы персонажей шили неброскими, скорее строгими и простыми по покрою. И в них была своя красота. Красота тех женщин, которые их носили. Мужские костюмы в «Пинской шляхте» и «Залетах» также были несложными и пошиты из простых тканей. Главное их украшение – тонкая черная вышивка на белой сорочке, на которую зрители обращали все свое внимание. Народный быт,

характеры, неповторимый народный юмор, этнографические детали в костюмах, в общем предметном пространстве неизменно присутствовали, их осознанно выводили на первый план в каждом спектакле театра В. Дунина-Мартинкевича.

Традиции театра В. Дунина-Мартинкевича продолжались и в первой профессиональной труппе под руководством И. Буйницкого (существовала на рубеже XIX–XX вв.). Как известно, основатель и руководитель первой профессиональной белорусской труппы не только любил все белорусское – песни, танцы, драматические произведения, но и пропагандировал на сцене национальные костюмы, в которых выходили исполнители; подчеркивал красоту белорусской деревни в художественном оформлении, демонстрировал на сцене творчество простых крестьянских женщин.

В истории белорусской сценографии нельзя обойти и художественное оформление спектаклей театра В. Голубка (существовал в 1920–1930 гг.) – одного из самых самобытных театральных коллективов Беларуси. Как известно, в своем театре (так же, как и в театре В. Дунина-Мартинкевича) В. Голубок был не только директором, драматургом, актером и режиссером, но и художником-декоратором. Он сам рисовал афиши и считал, что они крайне необходимы как спектаклю, так и зрителю. Художественному оформлению спектаклей В. Голубок уделял немаловажное значение, хотя оно и было несложным, а в некоторых постановках о нем просто сообщалось перед той или иной картиной. Иными словами, сообщали о том, какие предметы были на сцене. Во многих спектаклях В. Голубка разрисовывали задник, боковые же кулисы драпировали ткаными постилками. Когда труппа приезжала в то или иное местечко Беларуси, зрители приносили на сцену необходимые для спектакля предметы: столы, рушники, кувшины – все то, чего требовала для оформления та или иная пьеса. Кроме спектаклей театр В. Голубка

организовывал концерты с песнями и танцами. Артисты любили читать стихи, небольшие рассказы, фельетоны. С нетерпением публика ожидала выступления хора (руководителем был Н. Соколовский) и музыкантов. Зрители часто сами поддерживали танцы и не хотели отпускать артистов после выступления. К таким концертным показам В. Голубок также готовился очень ответственно: заботился, чтобы исполнители были одеты в народные белорусские костюмы; в каждом месте, где он гастролировал с труппой, всегда посещал базар и приобретал интересную одежду, сделанную руками местных мастериц, чтобы потом использовать в спектаклях. Часто зрители сами приносили в подарок яркие платки, белорусские сорочки, передники, юбки и пояса, которыми также пользовались в постановках. «Не удивительно, что когда, помнится, театр давал концерт где-нибудь на Могилевщине, перед началом сообщали: “Сегодня хор и танцоры выступают в костюмах Могилевщины”. Когда же концерт шел где-либо в рабочем либо сельском клубе на Витебщине – костюмы были типичными для народной одежды Витебщины...», – вспоминал писатель Я. Семезон [5, с. 76]. В. Голубку по праву принадлежит неповторимость подбора художественного оформления сцены в сочетании с народными, сделанными руками мастериц, костюмами персонажей. И в этом также проявлялась самобытность и исключительность театра В. Голубка.

С созданием в 20-е годы XX в. профессиональных театров Беларуси – Театра имени Я. Купалы в 1920 году (Первый белорусский государственный театр), Театра имени Я. Коласа в 1926 году (Второй белорусский государственный театр) – связан новый и довольно значительный профессиональный этап развития белорусской сценографии. Этот период связан с творчеством К. Елисева, О. Марикса, Н. Тихонова и непосредственно с русской сценографической школой, а также относится к реалистическому направлению в сценографии

Беларуси. История белорусского театра отмечает неординарные замыслы спектаклей как по режиссуре, так и по сценографии: «Мост» Е. Романовича (реж. Е. Минович, худ. О. Марикс, 1929), «Межбурье» Д. Курдина (реж. Е. Минович, худ. Д. Крейн, 1929), «Гута» Г. Кобеца (реж. Е. Минович, худ. Д. Крейн, 1930) и многие другие.

В 20–30-е годы XX в. наряду с реалистическим направлением появляются и первые экспериментальные работы, которые активно обсуждали как в театре, так и в прессе тех лет. Театральные художники в отдельных постановках впервые начали отходить от быта, использовать новые архитектурные формы, демонстрировать в своих сценографических проектах необычные фантастические построения, которые, несомненно, притягивали внимание зрителя и одновременно удивляли смелостью замыслов. Актеры начали появляться на сцене в очень экстравагантных для того времени костюмах, пользоваться больше, чем обычно, гримом, одевать сложные головные уборы, которые должны были непременно дополнять эффектный театральный костюм персонажа. В то время было необычайно смелым отходить от авторского текста, по-своему относиться к героям пьесы, высказывать свое отношение к ситуациям в драматургическом произведении. Это имело отношение к спектаклям «Недоросль» Д. Фонвизина (реж. Л. Литвинов, П. Данилов, худ. С. Товбин), «Жакерия» П. Мериме (реж. Л. Литвинов, худ. П. Аксельрод). Новизной, экспериментальностью выделялись постановки В. Смышляева в сценографии Л. Никитина «Царь Максимилиан» (пьеса А. Ремизова), «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира (1924), «Преисподняя» В. Шешелевича (1925), которые были подготовлены к показам Белорусской драматической студией в Москве в 1921 году и затем перенесены на сцену Второго белорусского государственного театра (его открыли в Витебске на основе Московской студии).

Уже первый спектакль Студии свидетельствовал о рождении нового театра, совсем не похожего на натуралистический, фольклорно-бытовой. Удивительный, романтический шекспировский «Сон в летнюю ночь» был одним из любимых спектаклей публики того времени. После премьеры спектакль не сходил со сцены более пяти лет. Его показывали зрителю более ста раз, что было необычным для белорусского театра 1920-х годов. После премьеры пресса отмечала, что в спектакле впервые использовали световые декорации. На то время это было открытием в сценографии (о спектакле сохранились сведения в республиканских газетах «Звезда» (07.09.1927) и «Советская Белоруссия» (30.11.1927)). Художественное оформление Л. Никитина для того времени было авангардным. Оно не было статичным, а наоборот, – постоянно трансформировалось, постоянно привлекали меняющиеся цвета постановки, необычно выстроенные мистические места действия. Неизменными оставались только черный бархатный задник и кулисы. Из-под колосников свисали прозрачные мягкие шлейфы из легкого невесомого тюля, по всему зеркалу сцены были расставлены высокие колонны и невысокие тумбы. Кроме этого, «на стальных тросах были подвешены качели, обтянутые черным бархатом. На них качались призрачные эльфы и могущественные боги таинственного леса» [2, с. 19–20].

Экспериментальным, новаторским было для того времени и художественное оформление спектакля «Преисподняя» В. Шешелевича (реж. П. Пашков, 1925 г.). В своем решении художник Л. Никитин ориентировался на замысел оригинальной пьесы драматурга, имевшую фольклорно-сказочную основу. В ней повествуется о любви молодых людей – Янки и Аленки: девушку похищает Смук-колдун и усыпляет ее; Янка же, пройдя долгий путь испытаний, освобождает Аленку и побеждает чары чудовища. Драматург в аллегорической форме

рассказывал о судьбе Беларуси, которой так же, как и главной героине, нужно было проснуться от тяжелого мрачного сна. Сценография «Преисподней» Л. Никитина была сказочной и живописной, полностью избегала этнографических заставок. «На сцене зритель видел сложную конструкцию, которая напоминала огромную паутину, где были видны щупальцы Смока» [3, с. 141]. По этой фантастической установке перемещались актеры, одетые Л. Никитиным для публики того времени довольно необычно: обтягивающие костюмы, напоминающие трико, выглядели эффектно. В них было легко исполнять пластические мизансцены. Костюмы, придуманные художником, были предназначены прежде всего для сценографического построения «Преисподней». Они даже не сливались с выстроенным лабиринтом, а представляли собой единое целое с ним. На протяжении всего сценического действия меняли освещение, всякий раз по-новому высвечивали каждую мизансцену. Таким образом, театром было продемонстрировано оригинальное сценическое зрелище.

Так уже сложилось, что с самого начала существования профессионального театра Беларуси рядом шли и идут два направления в сценографии – реалистическое и экспериментальное. И на протяжении многих десятилетий они дополняют друг друга. Сценография Беларуси XXI века, безусловно, не может пользоваться только тем, что было наработано в прошлом. Театр – искусство современное и притягательное, изменчивое, существующее только в момент показа того или иного спектакля. Сегодняшние молодые театральные художники не забывают о необходимости стремления к созданию своего, собственного театра и к новой, по-современному выстроенной сцене, как это делали почти столетие назад смелые реформаторы европейского театра А. Аппиа и Г. Крэг. Современная сценография Беларуси все более активно пользуется приемами других видов искусств – она тесно связана

с архитектурой, без которой невозможны новые сценические построения, использует дизайнерские открытия, не забывает о кино и живописи, графике и скульптуре. Сегодняшние художники стремятся работать только с современными материалами как в создании декораций, так и в исполнении костюмов персонажей. Очевидно, что успеху постановки способствует не только безупречная драматургия, но и современный облик сцены. Театральные художники продолжают утверждать себя и требуют полноправного соавторства с драматургом и режиссером.

Современные белорусские театральные художники используют в своих сценографических проектах традиции прошлого, которые являются для них основой построения сценического пространства и при этом всегда очевидно, что без знания истории невозможны настоящие открытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барышев Г. И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск : Наука и техника, 1992. – 284 с.
2. *Борисова Т. Т.* Шекспир на белорусской сцене. – Минск : Наука и техника, 1964. – 104 с.
3. Гісторыя беларускага тэатра: ў 3 т. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 1. – 431 с.
4. *Дунін-Марцінкевіч В. І.* Збор твораў. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1958. – 431 с.
5. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 444 с.

SUMMARY

The article is devoted to the history of scenography of Belarus – from its origin to the emergence of professional troupes in the 20-s of the XX century. The attention is paid to the scenography school theatres of the XVIII century, amateur troupes of the XIX century and others. It is noted that the history of scenography of Belarus has its origin from the very beginning, the earliest forms of the theatre. The attention is drawn to the existence of elements of scenography in ritual costumes of performers of ancient rituals, folk festivals – such as Maslenitsa (Butter Week), Kupala Night (Feast of St. John the Baptist), Christmas and many others, as well as performances of skomorokhs, street and folk theatres. Amateur actors made their costumes bright and bold in design, also didn't forget about the unusual expressive masks and makeup. A special role was paid to a space in which the action takes place. The play of the school theatre was impossible not only without original costumes, make-up, but without machinery, special light, sound and music background. The scenography of the XVIII century is connected with the creation of private theatres in Grodno, Slutsk, Nesvizh, Mogilev, Shklov and other cities of Belarus. Borrowing Western European theatrical culture, Belarusian theatres of Zorich, Oginski, Radzivilov sought to present luxury circuses. The construction of the space was important as well as sophisticated costumes.

They made theatre shows out of their castles, the action took place by the lake or park areas. The scenography of the XIX century is associated with the theatre of V. I. Dunin-Martinkevich, whose work is closely related to folk basis, using ethnographic elements in plays. At the beginning of the XX century was an original theatrical scenography of the First Belarusian professional troupe under direction of Buynitski. With the creation in 20-s of the XX century of professional theatres in Belarus: Kupala Theatre in 1920 (first Belarusian State Theatre); Yakub Kolas Theatre in 1926 (second Belarusian State Theatre) etc. a new and quite significant professional development of the Belarusian scenography is described. Contemporary theatre artists use scenographic traditions of the past, they become for them the basis for building the stage space. There is always obvious that without knowledge of the history, new discoveries are possible.

Keywords: theatre of Belarus, history, professional scenography, origin, drama, traditions, experiment.