

по кругу, заданному формой солнечного диска. – Движение солнечных пятен визуализируется. Эффект свечения неба и солнца усиливается посредством серо-фиолетового тона дороги, погружённой в тень.

Таким образом, эмоционально-выразительные средства достижения свечения в белорусской живописи периода 1930–1950-х гг. состояли в результате развития и преобразования подходов, оформившихся в начале XX века: а именно, утвердились законы тональных, цветовых отношений и контрастов, принцип достижения светового излучения в живописи методом светлого на светлом и общим светлым тоном, приёмы стихийной природы мазка, использование полихроматического строя и цветового контрастирования.

«Эффект незавершённости» перевоплощается, постепенно приобретает право стать уникальным стилем, не обязывающим художника к досказанности, технической завершённости, детальной проработке. В результате, стихийная природа мазка в изображении света в живописи белорусских авторов становится одним из первых главных эмоционально-выразительных художественных средств. Далее, цветовой аспект изображения света не теряет актуальности: это связано, с одной стороны, со стремлением художников достоверно передать состояния искусственного и естественного освещения в реальности, с другой – с задачами изображения самих источников света. Сюжеты, ставшие актуальными в военный и послевоенный периоды (военных сражений, отдыха между боями, труда, героическая тема), часто предполагали наличие в композициях стихии огня (костра, пожара, взрыва и т.д.). Изображение огненной стихии становится особой темой в творчестве Н. Воронова.

Важная особенность светоизображения в рассматриваемом периоде заключена в использовании авторами технологического метода просвечивания основы или грунта. Чаще всего он сопряжён с техникой нанесения краски сухой кистью.

*Кривошеева С. В.,
ДПИ БГУКИ, Минск*

СПЕЦИФИКА СЦЕНОГРАФИИ НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Я. КОЛАСА НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

В драматическом театре сценография имеет особое значение. Вся полнота колорита живописи, выразительность графики, пластическая законченность скульптуры, геометрическая чёткость архитектуры применяется в спектакле для создания единой композиции произведения.

Одним из белорусских драматических театров, обладающим собственным сложившимся стилем, разнообразным репертуаром и творческими традициями в постановке и оформлении спектаклей является, на наш взгляд,

Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа. Особым периодом в развитии театра стали 90-е гг. XX в. В оформлении спектаклей стали превалировать народные мотивы, которые насыщали произведения особой живостью и яркостью. В афише театра появляется спектакль «Палатка» В. Дунина-Марцинкевича (режиссёр Ю. Лизенгевич, художник В. Маданов, 1992 г.). Основным принципом сценографии спектакля стал принцип этнографической стилизации, для чего использовались пёстрые шаржики «дорожки», фигурки животных из соломы и элементы верёвочного плетения в декоре авансцены [1, с. 37]. Композиция с ткацким станком, составляющая основной акцент в сценографии спектакля, олицетворяла яркую самобытность народной культуры и удачно подчёркивала специфику произведения, наполненного искромётным юмором.

В конце 1990-х гг. в оформлении спектаклей всё отчётливее проявлялись концепции модернистского сценического мышления, характерного для искусства Витебска начиная с 1920-х гг., выраженные в тенденциях стремления к минимализму и графической чёткости изображений. В качестве примера можно привести спектакль «Письменные» по пьесе М. Чокэ (режиссёр В. Барковский, художники В. Грушев и В. Барковский, 1998 г.). Пространство сцены строится на пересечении горизонтальных стеклянных плоскостей, встроженных в чёрные кубы [3, с. 76]. Геометричность и статичность всех элементов оформления, а также монохромная цветовая гамма придавали спектаклю композиционной целостности, превращая его в своеобразную формулу с множеством скрытых смыслов.

Необычным декорационным оформлением, достаточно редким для спектаклей 1990-х годов, отличался спектакль «Цырк Шардам» (по Д. Хармсу, режиссёр А. Гришкевич, художник В. Юркевич, костюмы С. Кирик, 1993 г.). Для осуществления постановки пьесы, в основе которой – монологи-истории странствующих актёров, среди которых и акробаты, и жонглёры, и клоуны, была построена раздвижная металлическая конструкция. Основу сооружения составляли квадратные модульные элементы, соединённые между собой. Каждый из «квадратов» имел внутри перегородки и перекладины, позволяющие актёрам использовать их в качестве акробатического станка – повисать на них, сидеть, раскачиваться, перемещаться по разным уровням конструкции. Таким образом, сценография в образе конструктивного сооружения становится одновременно и основой сценического пространства, и неотъемлемым полноправным участником спектакля наравне с актёрами. Несмотря на то, что спектакль был дипломной постановкой А. Гришкевича, он не стал просто очередной ученической работой, а «спектаклем удивительным, мечтательным, наполненным атмосферой модерна и музыкой той эпохи» [2, с. 37].

Абстрагированностью и условностью отличалась сценография спектакля «Шагал... Шагал...» по В. Дроздову (режиссёр В. Барковский, художник В. Матросов, 1999 г.). Основой спектакля стал лирический этюд В. Дроздо-

ва под названием «Васильки Шагала», повествующий о связи художника с родным городом. В спектакле словно звучат те строки, что писал Шагала в письмах любимому Витебску («Мой город, меня не забыл ты ещё, река твоя в теле моём течёт...»); получают воплощение воспоминания и мечты художника; оживают и сходят с полотен в пространство сцены сюжеты его картин. Основными элементами сценографии становятся именно образы, возникающие при просмотре спектакля, поскольку «реальных», предметных декорационных элементов используется немного: большой стол, натянутые по диагоналям сцены нити и макеты зданий Витебска: домики, церкви, костёлы, ратуша, синагога. Пространство наполнено мистикой и ощущением нереальности, того самого «полёта», фантастически воплощённого в полотнах Шагала [3, с. 78].

Принцип проектирования и конструирования сценического пространства остаётся популярным и в первом десятилетии XX в. Он был использован и при создании спектакля «Ветрагоны» (по пьесе В. Голубка, режиссёр В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2009 г.). Основой сценографии стала металлическая конструкция, состоящая из наклонной плоскости, расположенной под углом к полу, и прилегающих к ней лесенок, перил и площадок. Несмотря на подчеркнута утилитарный характер сценографии, в основе формы этого сооружения лежит архитектура Витебских мостов, что является характерной приметой изображения конкретного места действия, так же, как и силуэт городской ратуши, расположенный на заднем плане.

Конструктивный дизайн стал основой сценографии спектакля «Вельми простая гісторыя» (по пьесе М. Ладо, режиссёр Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, 2010 г.) В основу сюжета положена комедийная история о том, как в жизненный уклад двух деревенских семей вмешиваются домашние животные, которые в житейских вопросах оказываются гораздо мудрее своих хозяев и точно так же, как и люди, умеют любить, страдать и верить. Основой сценографии пространства становятся три деревянные конструкции, напоминающие лестницы-стремянки, и окружающие их более мелкие элементы (деревянный настил, бочки, вёдра). Сооружения универсальны и выполняют одновременно несколько функций: утилитарную (в отдельных сценах играют роль «домов» главных героев или дополнительных пространств для игры актёров) и декорационную (на центральной конструкции укреплены ветви с яблоками, таким образом, она, помимо всего прочего, обозначает пространство сада).

Среди постановок Национального академического драматического театра имени Я. Коласа на рубеже XX – XXI вв. встречается множество оригинальных сценографических решений. Например, основным декорационным элементом и сюжетообразующим компонентом спектакля «Млын» (А. Дударев, режиссёр Ю. Пахомов, художник С. Макаренко, 2004 г.) становится огромное мельничное колесо, расположенное в правой части сценической композиции, в то время как остальное пространство, изображающее пруд,

свободно для построения мизансцен. Уникальность сценографии данного спектакля состоит ещё и в том, что для создания «пруда» использовалась ёмкость, заполненная водой, а актёры были одеты в гидрокостюмы.

Созданием уникальных пространственных образов отличался спектакль «Приветание, Альберт!» по пьесе Ю. Сохаря (режиссёр В. Барковский, художник П. Анащенко, 2009 г.), посвящённый жизни, любви и творчеству великого физика, историка, философа Альберта Эйнштейна. Декорационное оформление очень тонко, путём образных метафор, передаёт состояние главного героя, отображая тонко натянутые струны его души при помощи гигантских эластичных верёвок, повинующихся движениям рук актёров. Иллюзорные миры и самые невероятные научные теории, возникающие в сознании учёного, воплощены в волшебной «музыке сфер» – белых шаров в призрачном синеватом «космическом» освещении. Сценографическое пространство, такое иллюзорное и в то же время реальное, захватывает и притягивает лёгкие фигуры актёров, почти невесомые в их светлых одеяниях, включает их в волшебную музыку мироздания и опутывает сетями почти невидимых, но прочных нитей. Невероятно притягательный образный мир сценографии этого спектакля олицетворяет собой духовные и научные искания, тесно переплетённые с любовными историями, занимавшими важное место в жизни великого учёного.

Современные компьютерные технологии в сценографии представлены в спектакле «Лифт» Национального академического драматического театра имени Я. Коласа (Ю. Чернявская, режиссёр В. Анисенко, художник В. Анисенко С. Макаренко, 2012 г.). Помимо «замены» рисованных живописных декораций с изображением мест действия (интерьер квартиры, подъезда, внутреннее пространство лифта), проецируемое на экран изображение помогает передать общий эмоциональный настрой спектакля. Видеоизображение панорамы большого города (Витебск) и спешащих по своим делам людей, появляющееся на экране в самом начале пьесы, подчёркивает затронутую в данном произведении тему одиночества человека в современном мире. Заданное в данном случае изображение позволяет в ходе действия пьесы без перестановок и смен декораций отображать «переход» из одного пространства в другое (например, посредством видео создаётся иллюзия попадания вовнутрь лифта через открывающиеся двери).

Таким образом, в сценографическом искусстве Национального академического драматического театра имени Я. Коласа на рубеже XX – XXI вв. формируются некоторые тенденции, определяющие динамику и особенности его дальнейшего развития: интерес к культурному и историческому наследию, усвоение технологических новшеств в разработке конструктивных элементов и создании декорационных эффектов. Данная тенденция постепенно приобретает характер отдельного явления, определяющего развитие сценографического искусства начала нового тысячелетия.

Список использованных источников

1. Гаробчанка, Т. Вопыт двевяностых гадоў / Т. Гаробчанка // Тэатр. творчасць. – 1998. – № 1. – С. 32–34.
2. Катовіч, Т. «Ляцяць па небе шарыкі...» / Т. Катовіч // Мастацтва. – 1994. – № 8. – С. 35–37.
3. Котович, Т. В. Сценография. Витебск / Т. В. Котович; Витеб. гос. ун-т. – Витебск, 2011. – 111 с.

*Ма Чэнлэй,
БГУКИ, Минск*

СИМВОЛИКА ЖЁЛТОГО, БЕЛОГО И ЧЁРНОГО ЦВЕТА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

В богатой и разнообразной китайской культуре слово «цвет» является символом, с помощью которого можно передавать информацию. Символическое использование цвета имеет древние корни. Символику цвета в культуре Китая следует рассматривать, используя традиционную систему пяти элементов под названием «У Син», согласно которой мир и все его составляющие разделяются на пять категорий: дерево, огонь, металл, воду и землю. Каждый из элементов являлся символом жизненных процессов, протекающих в человеке и во вселенной [1, с. 50]. Цвета также являются частью этой системы.

Жёлтый («Хуан») – цвет женского начала Инь, символизирует центр мира – собственно, сам Китай. Он считается атрибутом императорской фамилии, что подтверждается цветом крыш Запретного города в Пекине [2, с. 206]. Жёлтый цвет – обозначение элемента Земли, обладающего свойствами плодородия, питания и превращения, цвет осени, урожая, цвет «золотых посевов» [4, с. 18]. Жёлтой называется река Хуанхэ, которая с незапамятных времён питает обширные равнины Чжон Го в Китае. Жёлтые одежды в истории китайских династий символизировали власть императора, поэтому простым людям под страхом смертной казни запрещалось носить одежды жёлтого цвета. Жёлтый цвет символизировал благородное происхождение и избранность, поэтому и парадная одежда императора с изображением дракона – мифического прародителя китайской нации, а также императорский дворец были именно жёлтого цвета. В народе жёлтый цвет ценили и уважали как цвет золота. Бумагу жёлтого цвета, которую сжигают во время исполнения обряда поминовения предков и жертвоприношения, наделяют сакральным смыслом. По мере того, как в Китае активизировались контакты с внешним миром, жёлтый цвет стал приобретать новые значения. Так, жёлтый цвет стал связываться с низкопробной «жёлтой прессой», «жёлтыми песнями», «жёлтыми фильмами» – символами нездоровых культурных явлений, заимствованных из других стран. В наше время жёлтый цвет ак-