

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

ЯНЬ МЭН

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА
КИТАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОНОМНОГО РАЙОНА
ВНУТРЕННЯЯ МОНГОЛИЯ) И БЕЛАРУСИ**

Минск
БГУКИ
2022

УДК 792.021-021.272-043.86(517.4+476)
ББК 82.333(5Кит)+85.333(4Бел)
Я 677

Рецензенты:

Г. Ф. Шауро, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»;
В. А. Трепенюк, кандидат искусствоведения,
директор дирекции канала «Культура»

Научный редактор

Е. Е. Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории и истории искусств учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рекомендовано к изданию

*ученым советом Белорусского государственного университета
культуры и искусств (протокол № 11 от 19.05.2022)*

Янь Мэн

Я677 Тенденции развития театрально-декорационного искусства Китая
(на материале автономного района Внутренняя Монголия) и Беларуси /
Янь Мэн ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры
и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 215 с.
ISBN 978-985-522-305-5.

В монографии исследуются тенденции развития театрально-декорационного искусства Китая и Беларуси в контексте компаративного анализа. Дается характеристика развития театрально-декорационного искусства в странах Западной Европы, Китае и Беларуси; выделяются основные элементы театрально-декорационного искусства в сценической практике Китая и Беларуси; раскрывается специфика развития искусства сценографии Китая и Беларуси в XX в.; демонстрируется разнообразие сценографических решений под влиянием компьютерных технологий начала XXI в. в театрах Китая и Беларуси.

Адресовано искусствоведам, культурологам, преподавателям, аспирантам и студентам высших учебных заведений гуманитарного профиля, а также всем, кто интересуется культурой и искусством Китая и Беларуси.

УДК 792.021-021.272-043.86(517.4+476)
ББК 82.333(5Кит)+85.333(4Бел)

ISBN 978-985-522-305-5

© Янь Мэн, 2022
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА СЦЕНОГРАФИИ	
1.1. Театрально-декорационное искусство Китая и Беларуси в контексте аналитического обзора литературы. Методология ис- следования	9
1.2. Становление и развитие театрально-декорационного ис- кусства в Западной Европе	24
Глава 2	
ГЕНЕЗИС ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ: ОБЩИЕ И ОСОБЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ	
2.1. Формирование декорационного искусства в Китае и Бе- ларуси	34
2.2. Составляющие элементы театрально-декорационного ис- кусства в сценической практике Китая и Беларуси	62
Глава 3	
ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В XX–XXI вв.	
3.1. Специфика развития сценографии во Внутренней Мон- голии и Беларуси XX в. в контексте деятельности творческих коллективов и государственных театров	80
3.2. Разнообразие сценографических решений в театрах Внутренней Монголии и Беларуси начала XXI в.	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	138
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	144
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Искусство сценографии Беларуси, Китая и Внутренней Монголии: возникновение и развитие	171
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Сценография Беларуси и Внутренней Монголии в XX–XXI вв.	189
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Персоналии театрального искусства Бе- ларуси и Внутренней Монголии.....	200
Иллюстрационный материал	209

ВВЕДЕНИЕ

Театрально-декорационное искусство либо сценография является одной из важнейших составляющих в создании спектакля. Все элементы сценографии выполняют функцию создания целостного визуально-пластического образа сценического произведения, но имеют существенные различия в контексте европейской и восточной театральной культуры. Именно поэтому искусство сценографии – весьма сложное и неоднозначное, требующее высокого профессионализма и умения из разрозненных компонентов создать единое целое, то, что видит на сцене зритель и воспринимает как незабываемую атмосферу спектакля.

Сфера театрального искусства позволяет провести некоторые параллели и выявить общие черты в развитии элементов сценического действия и в театрах Запада и Востока. В европейском театре при оформлении спектакля большое значение придается созданию его визуально-пластического образа, важнейшую роль в котором играют декорации. В отличие от искусства Европы и Беларуси, в театральном искусстве Китая, имеющем более чем тысячелетнюю историю, важной отличительной чертой всегда являлась традиционность и условность всех элементов представления. Восприятие спектакля во многом зависит от понимания характера персонажа, его образа мыслей и сюжета рассказа в целом.

В контексте исследования традиций декорационного оформления спектакля в китайском театре автором рассматривается Внутренняя Монголия – Автономный район Китайской Народной Республики, интенсивно развивающийся регион, активно впитывающий мировые тенденции развития всех видов искусства, обладающий многовековым духовным наследием, одной из важнейших составляющих которого являются уникальные традиции театральных представлений. Особый интерес к Внутренней Монголии обусловлен тем, что автор,

являясь уроженкой данного региона, осознает его первобытную красоту и самобытность культурных традиций, позволяющих сделать выводы об особенностях развития театрально-декорационного искусства.

История Автономного района Внутренняя Монголия начинается 1 мая 1947 г. в Храме Ванье, расположенном в нынешнем городе Улан-Хото, где был подписан указ об обосновании района. В 1954 г. Народное правительство Автономного района переехало в г. Хух-Хото (в переводе с монгольского языка «Хух-Хото» означает «лазурный город»), который и на сегодняшний день является столицей Автономного района. Территориально Внутренняя Монголия занимает три больших региона Китая: северо-восток, север и запад, граничит с восемью провинциями Китайской Народной Республики, а также с Монголией и Россией. Неоспоримым фактом является богатство духовного наследия Внутренней Монголии, что подтверждается наличием на ее обширной территории многочисленных культурных реликвий, датируемых периодом начиная с позднего палеолита. В настоящее время на землях Внутренней Монголии проживают такие народности, как ханьцы, маньчжуры, хуэй, дауры, эвенки, орохоны, корейцы и др.

Исторически сложилось так, что город Хух-Хото с самого начала стал местом слияния культур кочевников-скотоводов и оседлых земледельцев. Сегодня же, превратившись в современный мегаполис, город Хух-Хото, тем не менее, по-прежнему является ярким воплощением национальных особенностей и местного колорита. Здесь можно услышать мелодичные переливы монгольских скрипок – двухструнного моринхура и четырехструнного сыху, а также прекрасные волнующие звуки монгольских народных песен и увидеть красочные театральные представления, основой которых являются музыкальные действия кочевых народов.

Визитной карточкой самобытной музыкально-театральной культуры кочевых народов Внутренней Монголии является зародившийся здесь жанр традиционной музыкальной драмы – пьеса-диалог «эржэньтай» (кит. – «сцена для двух человек») – вид короткого представления на основе традиционных монгольских песен – «Пашаньдяо» (кит. – «Взбираясь в гору») и «Матоудяо» (кит. – «У пристани»), широко распространенный

на западе Внутренней Монголии, а также в провинции Шаньси и Шэньси и некоторых других районах.

Постепенно представления «эржэньтай» эволюционировали от исполнения песен «сидя в кругу» (кит. «цзоцян» – песни исполняются каждым участником по очереди под музыкальный аккомпанемент) без использования декораций и костюмов до самобытного, зрелого жанра народной музыкальной драмы. Современные коллективы Внутренней Монголии зачастую основывают свои представления на стилистике жанра «эржэньтай».

Особенности визуального оформления театральных представлений кочевых народов, трансформировавшись из первых представлений под открытым небом до сложных синтетических действий, сочетающих в себе танец, музыку и акробатику с применением мультимедийных технологий определяют визуальный облик современного спектакля Внутренней Монголии. Театральное искусство Внутренней Монголии нашего времени представлено творческой деятельностью коллективов, входящих в состав Национального театра Внутренней Монголии, а именно: театром Национальной оперы и балета, ансамблем «Уланьмуци», ансамблем «Эржэньтай», труппой Пекинской оперы, цирковой труппой, ансамблем народной музыки, симфоническим оркестром, Монгольским молодежным хором коллективом, монгольской труппой «Улигэр».

Здание Национального театра Внутренней Монголии, возведенное в 2014 г., является уникальным сооружением, имеющим оригинальную форму и включающим в себя Концертный зал, Национальный художественный театр Внутренней Монголии, театр «Улань-цятэ» и театр «Улигэр». Многофункциональный зал подходит для самых разнообразных представлений: драматических спектаклей, танцевальных постановок, музыкальных концертов, поэтических вечеров. Крытая круговая галерея, декорированная мрамором, стены из красного дерева и резьба в виде облаков придают внутреннему оформлению концертного зала особенную изысканность и утонченность. Сцена зала для выступлений отличается своими размерами – она может вместить до ста артистов одновременно, а также великолепной акустикой и наличием самых современных подъемно-опускных механизмов и другого специализированного театрального оборудования.

В контексте данного исследования представляется крайне интересным проведение компаративного анализа культурных традиций стран Запада и Востока и в частности – особенностей декорационного оформления театрального представления Внутренней Монголии и Беларуси.

Театральное искусство, являясь неотъемлемой частью духовного наследия Беларуси, также имеет длительную историю развития. Сценография белорусского театра берет начало в народных играх, обрядах и празднествах. Многие из них имели ярко выраженные театральные элементы, которые впоследствии развились в театрализованные представления и привели к возникновению народной драмы, а также способствовали развитию особого вида театра – кукольного театра «батлейка» и созданию интермедий школьного театра. Изначально наиболее распространенными были календарные обряды, связанные с земледельческим годовым циклом работ, а также семейно-бытовые обряды. Исполнение обрядов сопровождалось песнями, танцами и играми с переодеваниями, которые отражали отношение человека к окружающему миру и живой природе в поэтизированной форме. Отдельные элементы подобных зрелищ можно встретить и по сей день в представлениях современных театров Беларуси, что подчеркивает близость профессионального театра к народным истокам.

Последующее развитие белорусской сценографии определялось представлениями школьного театра и частновладельческих театров XVI и XVIII вв. Для этих представлений уже разрабатывались костюмы и декорации. В XIX – начале XX в. развитие национального театра было связано с театром В. Дунина-Марцинкевича и труппой И. Буйницкого. В 1920-е гг. создавались государственные театры Беларуси. Декорационное искусство 1930-х – 1960-х гг. характеризовалось преобладанием тенденций реализма. Театральные художники в конце 1970-х гг. в оформлении спектаклей стремились к метафоричности и иносказательности. В наше время в белорусских театрах наблюдается большое разнообразие сценографических решений.

Таким образом, традиции развития театрально-декорационного искусства в Китае и Беларуси имеют свои характеристики, но вместе с тем и общие закономерности, свойственные и

необходимые им для формирования полноценной и многовекторной сценографии. В частности, для традиционных видов театра Китая и Беларуси характерно понятие амплуа, что в Беларуси проявилось в представлениях кукольного театра батлейка, школьных интермедиях и представлениях народной драмы.

В искусстве сценографии начала XXI в. и Беларуси, и во Внутренней Монголии главенствует тенденция использования широкого спектра возможностей компьютерных технологий, позволяющих осуществлять самые смелые замыслы режиссера и художника при помощи проекционных экранов, эффектов освещения и современных средств театральной машинерии.

В эпоху глобализации всех сфер жизни человеческого общества и, в частности, искусства, становятся необычайно важными проблемы взаимопонимания исторически по-разному сложившихся культур Китая и Беларуси (на примере Автономного района Внутренняя Монголия). Несмотря на интерес в научном пространстве к процессам интеграции восточной и западной культур, комплексное исследование тенденций развития театрально-декорационного искусства Китая и Беларуси в контексте компаративного анализа отсутствует как в китайском, так и в белорусском искусствоведении, что и определяет **актуальность** данного научного исследования.

Глава 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА СЦЕНОГРАФИИ

1.1. Театрально-декорационное искусство Китая и Беларуси в контексте аналитического обзора литературы. Методология исследования

Сценография как искусство синтетическое, обладающее признаками таких искусств, как театральное, изобразительное, музыкальное и включающее элементы современного цифрового искусства, требует самого пристального изучения.

Анализ научной литературы по проблеме диссертации отражает степень изученности сценографического искусства и включает исследования, касающиеся истории и теории вопроса, а также научные работы искусствоведов Беларуси и Китая, в которых содержится фактологический и исторический материал о развитии и становлении декорационного искусства данных стран. Соответственно структуре исследования, интерес представляют источники, раскрывающие те или иные аспекты теории и истории зарубежного, русского, китайского и белорусского сценографического искусства.

Значительную часть литературы по теме диссертации составляют источники на китайском языке, среди которых важнейшее значение имеют монографии отдельных авторов. В частности, развитие сценографического искусства в Китае с исторической точки зрения освещается в научном труде «История сценографического искусства традиционной китайской музыкальной драмы» Чжан Ляня (2000) [260]. В исследовании отражены периоды становления данного вида искусства в годы правления цинского императора Гуансюя, первые годы существования Китайской республики, 20-е гг. XX века, период

войны сопротивления японскому агрессору, после образования Нового Китая, Культурной революции и др.; анализируются многочисленные современные постановки пекинской оперы, обладающие сильным национальным колоритом, отражающие исторические события и героический эпос народа [260].

В фундаментальном труде «Исследование сценографического искусства» (1987) [196] выявляются визуальные особенности декорационного искусства и рассматривается специфика оформления сцены в настоящее время на примере декораций Пекинской оперы.

Помимо рассмотрения теоретических аспектов сценического искусства китайской оперы, значительную часть изысканий составляют исследования, касающиеся прикладного аспекта вопроса сценического оформления. В качестве примера можно привести труд Чжан Кая, Чжан Юэ и Фан Вэйпина «Язык сценографии в древнем театре Китая» (2009) [259], в которых подробно рассматриваются разновидности технического оснащения сцены.

Отдельную категорию составляют исследования, в которых осуществлена систематизация видов театра и представленных в них систем декораций: «Избранные произведения по искусству сценографии» (1983) [203] и «История китайского театра» (2001) [236].

Ключ к пониманию истории традиционного театра Китая может быть найден в памятниках культуры разных эпох, что стало предметом рассмотрения многочисленных научных исследований. Например, в исследовании «Памятники живописи и театра эпохи Хань» Чжоу Дао (1992) [270]; «Сборнике исследовательских статей по культурным памятникам китайской музыкальной драмы» Лю Няньцзы (1986) [212], где можно ознакомиться со стеной росписью китайской оперы эпохи Мин; в изданном в 1987 г. Исследовательским институтом культурных реликвий Педагогического университета провинции Шаньси труде «Исследование рисунков памятников культуры театра эпох Сун, Цзинь и Юань» [204]; в произведении «Памятники культуры и традиции китайской оперы эпох Сун и Юань» Ляо Бэня (1989) [218]; в исследовании «Обнаружение памятников культуры и исследование музыкальной драмы памятников культуры XX в.» Чэ Вэньмина (2001) [278]. Все вы-

шеуказанные источники дают характеристику театральным декорациям в различные исторические периоды.

Кроме того, важное значение в изучении театрального произведения играют труды, раскрывающие особенности концепции, эстетического восприятия и семиотики сценического искусства: произведения Сюй Муюня [236], Луань Гуаньхуа [210], труды Китайского научно-исследовательского общества Мэй Ланьфана и мемориального музея Мэй Ланьфана [228], произведения Ши Сюйшэна [281], Чжао Юэ [269], Хань Шэна [250], Сюй Сянлия и Лу Гуансюня [237], хроники традиционной китайской оперы [252], исследования Чжан Кая, Чжан Юэ и Фан Вэйпина [259], Фан Хэчуня [246].

Важное значение в современном искусствознании имеют научные труды, описывающие сценический дизайн, технику, оборудование, декорации. Примером являются монографии Чжао Инмяня [265], Цзян Мэйяна [257], Чэнь Цзыпина, Ни Сунцюаня [279], Чжу Жэньхэ [275], Цай Тиляна [256].

Тысячелетняя история развития китайского театра, его истоки, особенности местной музыкальной драмы рассматриваются в масштабных исследованиях «История пекинской оперы в Китае» Ма Шаобо, Чжан Лихуэй (2005) [220]; «История китайского театра» Фу Цзиня (2014) [248].

В 2004 г. вышел труд «История развития современного балета в Китае» Юй Пина [286], где в систематизированном виде был представлен процесс развития танцевального искусства в Китае.

Истории развития театра в древнем Китае посвящена монография Чжоу Ибая «История китайского театра» [271], в которой кратко характеризуются закономерности эволюции китайского театра. Это первая монография, содержащая всестороннее исследование театра, историю его развития в Древнем Китае, что имеет определенную научную ценность.

Среди важнейших исследований на тему развития театра в Китае, изданных в 90-е гг. XX в., следует отметить монографии «Сцена в китайском театре» Гао Цихуа [195] и «История театра в Древнем Китае» Ляо Бэня [217], в которых собрано и описано большое количество памятников культуры, что имеет важное значение для современных исследований древнего китайского театра.

Среди трудов, изданных в XXI в., можно выделить примеры источниковедения – научные труды «Об истории китайского театра» Чжоу Хуабиня [272] и «Каталог материалов по истории китайского театра» Чжу Ляньцюня [276], в которых собраны исторические источники, имеющие большое значение в изучении истории театрального искусства.

Монография «Традиционные театральные строения в Китае» [239] Сюэ Линьпина служит дополнением к вышеуказанной литературе, целостным и всесторонним подбором исторических источников. Кроме того, можно отметить исследование архитектурного факультета университета Цинхуа [242].

При анализе литературы по теме исследования следует отметить тот факт, что в Китае существует достаточно небольшое количество монографий, посвященных истории западноевропейского театра. Например, в книге «Театр и сценический дизайн» Ли Чана и Ци Мудуна (1954) [207] изучается западный театр в контексте исследования сценического искусства.

В настоящее время наиболее значительным произведением в этой области является книга «История западного театра» Ли Даоцзэна [206]. Этот масштабный труд появился в результате поездки автора на Запад и представляет собой детальное изложение истории западноевропейского театра, в котором объясняется содержание и задачи сценического искусства с точки зрения использования сценической техники: создания и использования занавеса, назначения художественного фона и декораций, применения осветительных приборов для освещения сцены и создания цветовых эффектов, влияния искусственного света на восприятие грима и костюмов, применения аппаратуры для создания звуковых спецэффектов и многое другое. Книга может быть использована в качестве библиографического справочника при сравнительных исследованиях китайского и западного театра.

Данной тематике посвящены также издания серии «Китай в XX веке. Китайско-советские материалы по искусству 1950-х гг.» под редакцией Фань Вэньнаня, а именно книга «Воспоминания Чжан Хуацина» (2011) [247]; «Очерк по истории зарубежных культурных связей нового Китая» Чэня Чжанши (1999) [280]; «История советского высшего образования» Ван Цинхуа (1985) [191]. «Советские специалисты в Китае» Шэнь Чжихуа

(2015) [283]; «История европейской драмы» Чжэн Чуаньина и Хуан Бэя (2008) [277].

Многогранная и глубокая история и культура китайской нации на протяжении тысячелетий оставили огромное наследие, частью которого является Пекинская опера (цзинцзюй), искусство костюмов и грима которой является одним из обязательных элементов к рассмотрению при изучении истории китайского театра. Искусство традиционной китайской оперы имеет долгую историю, и его расцвет приходится на середину и конец династии Цин. Рассмотрению особенностей канонических традиций Пекинской оперы, перспектив их трансформации и развития посвящены монографии таких авторов, как Жуй Цзиньфу [202], Тань Юаньцзе [241], Сунь Сяохуа [234], Сунь Ин [233]. В данных исследованиях содержится ценная информация о костюмах прошлого, технологии их изготовления, их словесное описание и многое другое.

Отдельный пласт библиографических источников представляют исследования, посвященные рассмотрению разных аспектов развития театра Внутренней Монголии. Автономный район Внутренняя Монголия, основанный в 1947 г., обладает многовековым духовным наследием, одной из важнейших составляющих которого являются уникальные самобытные традиции театральных представлений.

Одним из наиболее масштабных исследований, посвященных самобытному народному искусству кочевых племен, является «Первое исследование старинных монгольских танцев и музыки» Уланьцзе (1985) [243]. Автор систематизировал и изучил особенности музыки, танцев и искусства Внутренней Монголии, что является ценным документальным материалом о культуре Внутренней Монголии.

К не менее важным исследованиям данной тематики относится монография «Очерк традиционной монгольской музыки» Ботэлэту (2015) [183]. В книге затрагиваются такие темы, как развитие монгольской традиционной музыки, исторический и культурный фон, музыкальные стили, особенности инструментальной музыки и искусство песенного сказа.

Истории развития танца Китая в целом и Внутренней Монголии в частности посвящены следующие монографии: «История развития современного балета в Китае» Юй Пина, где

исследуются танцы, созданные выдающимся хореографом Цзя Цзогуаном [286]; «История танца Нового Китая» Фэн Шуанбай [249] – изучение культурного содержания, основных форм выражения, исторической специфики, эстетических идей танца.

Отдельную группу исследований, касающихся искусства оформления спектакля, составляют диссертационные исследования, посвященные наиболее известным, ставшим культовыми театральным произведениям, входящим в репертуар творческих коллективов Внутренней Монголии – «Нондзия», «Сэньцзидэма», «Уланьбао».

Так, Ван Юэ в магистерской диссертации «Творческий поиск и ценностные характеристики среднеформатной танцевальной драмы “Нондзия”» выявляет художественные особенности спектакля, характеристику источников творческого вдохновения и параметров отбора материалов. Исследование содержит краткое изложение сценического оформления, реквизита и костюмов балета «Нондзия» [192].

В магистерской диссертации «Балет “Сэньцзидэма” и исследователи его лейтмотива» (2018) Пань Сяояня рассматривается влияние местных культурных традиций на особенности музыкального сопровождения сценического оформления культового спектакля. Постановки балета «Сэньцзидэма» осуществляются с 1985 г. по сегодняшний день, при этом балет непрерывно развивается как в сфере декорационного оформления, так и в области применения современных спецэффектов, что придает спектаклю еще большую выразительность [225].

Э Сяоя в диссертационной работе «Исследование развития и эстетических особенностей национального балета Внутренней Монголии» (2014) дает характеристику творческому импульсу и историческому фону создания балета «Уланьбао», который играет важную роль в истории развития танца Внутренней Монголии. Исследование автора предоставляет ценный материал для следующих поколений молодых ученых [285].

В магистерской диссертации «Исследование применения цифровых анимационных технологий в области сценического дизайна Внутренней Монголии» (2016) Надахань рассмотрела истоки и трансформацию цифровых анимационных технологий и изобразительных форм сценического дизайна, изучила современные формы сценографии спектакля, а именно циф-

ровые анимационные технологии на примере постановок «Славная лошадь из глубины веков» и «Нондзия», и выявила перспективы и тенденции их развития [221].

Сведения о развитии отдельно взятого спектакля также можно почерпнуть из материалов публикаций периодической печати соответствующих изданий. В статьях публикуются рецензии на премьеры спектаклей, анализируются особенности драматургической основы и приводятся характеристики сценического оформления произведений.

В статьях «“Сэньцзидэма” в Пекине» автора Дакэнь [198] и «Художественные особенности национальной танцевальной драмы “Сэньцзидэма”» автора Ли Яньпин [208] отображается сюжетная линия знаменитого балетного спектакля, приводится характеристика персонажей, рассматриваются особенности хореографии спектакля.

В статье «“Уланьбао” – первый балет в Автономном районе Внутренняя Монголия» (2018) автор Чжао Сяодин выявляет связь сюжетной линии произведения с пластико-ритмической характеристикой персонажей, выраженной в танце [266].

Особенности национального искусства сценографии спектаклей выявляются в статье Шэнь Ли «Настроение и содержание иллюзионного спектакля монгольского цирка “Дикий гусь”» (2019) [282]. Сюй Юэ в статье «Арена монгольского цирка» выявляет влияние на развитие культуры и искусства Внутренней Монголии уникального стиля и выдающейся техники монгольского цирка [238].

Подробное исследование сценического оформления знаменитого представления конной культуры «Славная лошадь из глубины веков» представляют собой статьи Ань Ина [180], Ван Пина [187], Лу Гуана [209], Надаханя [221], Хао Сюйжуна [251], Чжан Хуэйцзюаня [262], Чжао Юйхуа [268]. В статьях рассматриваются инновационные подходы к оформлению данного масштабного театрально-циркового действия с применением новейших достижений науки и техники: проекционных экранов, эффектов освещения и средств театральной машинерии. Материалы данных статей являют собой ценные сведения для исследования современного сценического искусства Внутренней Монголии.

Исследователи Аоци [181], Ван Минь [186], Лю Синьхэ [213], Нью Чжинань [223] и другие ученые осуществили анализ

сюжетной линии, мотива создания постановки и декорационного оформления спектакля «Дети страны».

Большой вклад в исследование традиций монгольского танца внесла исследователь и практик народного танца Сициньтажиха, которой принадлежит многолетний труд – учебное пособие по монгольским танцам под названием «Собрание сочинений Сициньтажихи» (2008). В книге приведен подробный перечень и описание учебных пособий по монгольским танцам, дана четкая характеристика форм и источников типичных танцевальных движений [231].

Важнейший фактологический материал по истории развития театрального искусства Китая представлен в статьях энциклопедических изданий. В издании «Энциклопедический словарь искусства Китая» (2004), представляющем собой масштабное исследование, всесторонне и системно отображается общая ситуация развития искусства Китая в разные временные периоды [284].

Монография Чжан Гэна «История традиционной китайской оперы» под редакцией Чжан Гэна и Го Ханьчэна (1980) представляет собой подробное научное исследование истории древней китайской драмы начиная с ее появления и заканчивая бурным развитием местных опер в эпоху Цин, в котором систематично изложена информация о театральных жанрах, развитии сценического искусства и оформления сцены, а также приведена литература на данную тему [258].

Важным источником сведений о театре «Уланьцятэ» является статья Ма Баоцина «Исторические материалы г. Хух-Хото», опубликованная в седьмой части исследования «История Хух-Хото» (1986). Статья раскрывает историю создания театра, приводит данные о его планировке, дает информацию о национальных и зарубежных постановках, проходивших с 1954 г. по 1960 г., являясь чрезвычайно важным источником сведений о театре Уланьцятэ [219].

Статья Лю Юньмэй содержит результаты исследования творческой деятельности театра «Уланьцятэ» в XXI в. [214].

Важный источник сведений и видеоматериалов о различных аспектах деятельности театральной труппы «Уланьмуци» представляет собой книга «Похвала “Уланьмуци”» Да Аладаньбаганя и Чжу Цзягэна [197].

Историю развития коллектива «Уланьмуци» освещает также исследователь Чжан Юншэн в статье периодического издания «Новые мысли о сценическом дизайне “Уланьмуци”» (2018) [263].

Важным для понимания специфики традиционного народного представления «эржэньтай» является энциклопедическое издание «Искусство эржэньтай» (издательство «Нэймэнгу жэньминь чубаньшэ», 2005) [229] – масштабный коллективный труд, который создавался на протяжении более тридцати лет благодаря усилиям множества специалистов, ученых, актеров жанра эржэньтай. В книге представлен весьма богатый фактографический, биографический и историографический материал по жанру эржэньтай.

К основным источникам, позволяющим сделать выводы об истории развития театрального искусства и об искусстве оформления спектакля в странах Европы и Беларуси, относятся монографии, энциклопедические издания и отдельные публикации в них, коллективные научные труды, статьи периодических изданий и диссертационные исследования.

Обязательным представляется изучение источников, содержащих сведения об искусстве оформления спектакля различных исторических периодов, представляющих особую важность для изучения теории и истории европейского театра. Так, труды известных исследователей А. Гвоздева «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий» (1939) [30] и С. Мокульского «История западноевропейского театра» (1936–1939, 1956–1957) [84] представляют интерес в изучении истории западноевропейского театра. Рассмотрению истории развития театрального искусства также посвящены масштабные комплексные исследования Г. Бояджиева [51].

Важные сведения о практической и технической стороне искусства оформления спектакля содержатся в научных исследованиях В. Базанова [4; 5], Г. Бархина [6], В. Виноградова [25], Н. Извекова [49], П. Новицкого [97], А. Петрова [106], Н. Уманского [142].

Рассмотрение особенностей театрального искусства через призму деятельности практиков театра – режиссеров и актеров – представляет собой особый интерес для исследователей. Этим особенно ценны работы П. Брука [22], Г. Крэга [72], Вс. Мей-

ерхольда [83], А. Кугеля [73], В. Немировича-Данченко [94], К. Станиславского [130; 131], А. Таирова [136].

Исследованию сценографического искусства XX в. посвящены монографии М. Давыдовой «Художник в театре XX века» (1999) [39], а также диссертационное исследование В. Шеповалова «Сценография в художественной целостности спектакля» (1986) [148], М. Френкеля «Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии» (1987) [144].

Уникальным по своей масштабности и значимости явлением в области изучения теории и истории искусства сценографии Европы и России является серия монографий искусствоведа В. Березкина «Искусство сценографии мирового театра» [14–16]. В данном многотомном издании подробно рассмотрены, систематизированы и фактологически подтверждены типы оформления сценического пространства от истоков театрального искусства в глубокой древности до наших дней. Отдельные труды исследователя раскрывают характеристики творчества знаменитых художников-сценографов [17].

Изучению истории белорусского театра посвящены такие фундаментальные исследования, как «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» В. Нефёда (1959) [100]. Автор одним из первых в белорусском искусствознании дал подробную характеристику различным этапам развития театрального искусства, оснастив описание убедительными примерами и подкрепив исследование прочной фактологической базой, о чем свидетельствуют представляющие особую ценность для белорусской науки труды «Тэатр у вогненныя гады: беларускае сцэнічнае мастацтва ў час Вялікай Айчыннай вайны» (1959) [104], «Сучасны беларускі тэатр (1946–1959)» (1961) [103], «Становление белорусского советского театра, 1917–1941» (1965) [96] и др.

Вопросам изучения искусства оформления спектаклей белорусскими художниками-декораторами посвящены работы П. Карнача «Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР» (1973) [55], «Мастацтва беларускіх декаратараў» (1989) [81], а также иллюстрированные альбомы «Павел Васільевіч Масленікаў» (1973) [61], «Евгений Чемодуров: театрально-декорационная живопись» (1984) [56], также статьи автора, опубликованные в разделах 6-томной «Гісторыі беларускага мастацтва» (1987–1994) [54, 57–62].

Работы белорусского театроведа А. Соболевского посвящены исследованию белорусского театра XX в. в контексте изучения драматургической основы произведений и особенностей их воплощения на сцене. В качестве примера можно назвать работы «Рампай асветленае: тэатральна-крытычныя артыкулы» (1962) [116], «Сучаснасць і гісторыя : крытычныя артыкулы» (1985) [117].

Историографический подход к изучению театрального искусства Беларуси просматривается в работах известного театроведа Р. Смольского «На сцене – бессмертие подвига: Белорусский театр о Великой Отечественной войне. Эволюция художественных принципов в осмыслении героических характеров» (1982) [126], «Грядущим в наследство: тема Великой Отечественной войны в белорусском театре 80-х годов» (1986) [125], «Сотворение судьбы: историческая и героико-революционная тема в театрах Белоруссии 70–80-х годов» (1987) [127], «На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў» (1999) [122] и коллективная монография «Беларускі тэатр у пачатку XXI стагоддзя» (2004) [120].

Несомненно, важное место в изучении периодизации белорусского театрального искусства принадлежит Г. Барышеву, который своими фундаментальными трудами значительно обогатил круг научных исследований в области театральной культуры. Яркими примерами являются труды «Театральная культура Белоруссии XVIII в.» (1992) [8] и «Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва савецкай Беларусі» (1967) [9].

Исследование искусства оформления спектакля Беларуси в историографическом контексте было проведено в комплексных энциклопедических изданиях «Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Беларуси 70–80-х гг.» под редакцией В. Нефеда (1989) [137]; «Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство» (статья «Театрально-декорационное искусство») под редакцией В. Полевой (1986) [138]; «Тэатральная Беларусь» под редакцией А. Соболевского (2003) [140]; «Тэатры Беларусі» под редакцией А. Соболевского (1998) [141].

Важные сведения об особенностях оформления спектаклей музыкального театра Беларуси можно почерпнуть из 4-х том-

ного издания «Музычны тэатр Беларусі» (изд. в 1990, 1993, 1996 и 1997 гг.) под ред. Т. Дубковой, Ю. Чурко, Н. Ювченко и др., в котором рассматривается история развития белорусской оперы, балета, оперетты и других жанров музыкального театра на примере анализа многочисленных произведений из репертуара театров в разные годы (с момента создания по 1990-е гг. XX в.) [87–89].

Научных изысканий, посвященных исследованию современной сценографии белорусского театра на сегодняшний день существует не столь много. Отличительной особенностью большинства из них является рассмотрение явлений в историческом или жанровом контексте развития театральной культуры, примером чему являются монографии «На мяжы стагоддзяў. Сучасны беларускі драматычны тэатр» (2002) [29]; В. Ярмолинской «Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст.» (2010) [154], Н. Ювченко «Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века», посвященная рассмотрению музыки как драматургического фактора создания сценических композиций (2007) [152]. Выявлению особенностей развития театральной культуры Беларуси отдельных регионов, в частности, Западного Поозерья, а также изучению вопросов теории и истории театрального искусства Беларуси посвящены исследования И. А. Алексниной (2000, 2003, 2017) [1–3].

Внимания заслуживают монографии исследователей С. Кривошеевой и А. Малей, посвященные различным теоретическим аспектам изучения белорусской сценографии. В комплексном исследовании «Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв.» С. Кривошеевой [71] впервые в белорусском искусствоведении обоснована типология сценографии в белорусском искусстве с точки зрения ее функционирования на разных этапах формирования, охарактеризованы ведущие тенденции развития сценографического искусства в драматических театрах Беларуси начала XXI в. и выявлено вариативное разнообразие сценографических решений в современном белорусском драматическом театре. В работе А. Малей «Цвет в белорусской сценографии» рассматривается цветовая система в белорусской сценографии последней четверти XX века и в данном контексте выявляются особенности творчества выдающихся отечественных постановщиков [79].

Интересным ракурсом исследования отличается монография Т. Котович «Сценография. Витебск», в которой рассматривается эволюция сценографии в витебском театре (2011) [67].

Творчеству выдающихся белорусских сценографов и вопросам изучения методов анализа современного искусства посвящены монография «Павел Маслеников. Портрет художника в зеркале времени» и отдельные статьи искусствоведа В. П. Прокощовой (2012) [111].

Внимания заслуживает энциклопедия «Театральная Беларусь» – первое в истории белорусской культуры отраслевое научное издание, посвященное театральному искусству: драматическому, музыкальному, кукольному. Оно раскрывает процесс развития театра Беларуси от древности до наших дней, его историю, теорию и практику. Отдельные статьи книги посвящены искусству сценографии, технике сцены, художникам театра драмы, оперы и балета [140].

Важное значение имеют источники на английском и французском языках – монографии и отдельные публикации D. Bablet [156], A. Bonds [157], P. Brook [158], J. Brown [159], J. Chan [160], Chun Tarryn Li-Min [161], S. Dixon [162], T-Ch. Hsu [164], A. Hunt [165], M. Kustow [166], Liu Yao-Kun [167], A. Mackerras [168], Niu Meng [169], Ruru Li [170], R. Schechner [171], Tian Min [172], Tseng Jao-Hsun [173], Wang Xiaoxiao [174], Wei Li [175], Xingli Li [176], Xu Xiaofeng [177; 178], раскрывающие как интересные аспекты творчества отдельных сценографов, так и особенности развития сценографии Западной Европы и Китая в различные исторические периоды.

Таким образом, работа над диссертационным исследованием потребовала изучения источников, принадлежащих к разным областям научного знания – искусствоведения, культурологии, эстетики. Несмотря на достаточное количество научных трудов, посвященных истории развития театрального искусства Европы и Китая в целом и его отдельным элементам в частности, в современном белорусском и китайском искусствознании на сегодняшний день нет комплексного компаративного исследования особенностей проявления искусства сценографии культуры данных стран, что лишний раз подтверждает актуальность настоящего исследования.

Методология и методы исследования определены темой, целью и задачами, поставленными в процессе написания диссертации.

Методологическую основу исследования составили общенаучные методы (*наблюдение, систематизация, классификация, обобщение*), позволившие раскрыть существенные свойства и связи системных и синтезирующих явлений в современном театральном искусстве Беларуси и Китая, а также структурный метод, метод системного анализа и компаративный методы. *Структурный метод* позволил выявить упорядоченность и взаимосвязь анализируемого материала, рассмотреть объект исследования как цельное явление, ориентировал на раскрытие целостности сценографического искусства Беларуси и Китая рубежа XX–XXI вв. и определение механизмов, обуславливающих его функционирование, а также обеспечил сведение полученных результатов в единую картину и дал основания для определения общей направленности его развития. *Метод системного анализа* дал возможность понимания целостности и организованности объекта, а *компаративный метод* – выявить общность семантики художественных произведений (в данном исследовании – сценографии спектакля как явления театральной культуры Беларуси и Китая). Необходимость использования *компаративного метода* также была обусловлена сложной синтетической природой сценографии, сочетающей в себе признаки других видов искусств, и целью диссертационного исследования. Осуществить *компаративный анализ* помогли комплексный, диалектический и источниковедческий методы. *Комплексный метод* проявился во взаимодействии театроведческих, литературоведческих, киноведческих, искусствоведческих, музыковедческих, общеэстетических подходов. *Диалектический метод* позволил выявить взаимообусловленность формирования разных видов искусства в их постоянной эволюции, развитии и обновлении. *Источниковедческий метод* способствовал поиску редких и малоизвестных фактов, явлений, теорий, источников. Особое внимание компаративному анализу было уделено при исследовании современных спектаклей, что позволило выявить специфику развития сценографии Беларуси и Китая.

Методологической основой исследования стали труды, изданные на китайском языке, авторами которых являются

Ботэлэту [183], Ван Юэ [192], Дакэнь [198], Лю Няньцзы [212], Ляо Бэнь [217], Ма Баоцин [219], Надахань [221], Сунь Ин [233], Сюй Муюнь [236], Уланьцзе [243], Фань Вэньнань [247], Хань Шэн, Ху Цзо [250], Цай Тилян [256], Цзян Мэйян [257], Чжан Кай, Чжан Юэ, Фан Вэйпин [259], Чжао Инмянь [265], Чжао Юэ [269], Чжоу Дао [270], Чжу Жэньхэ [275], Чэ Вэньмин [278], Чэнь Цзыпин, Ни Сунцюань [279], Чэнь Чжанши [280], Ши Сюйшэн [281] и др.

Теоретической базой исследования стали научные труды историков, практиков и теоретиков театра В. Базанова [4, 5], Г. Бархина [6], В. Березкина [14–17], Г. Бояджиева [19–20], П. Брука [22], В. Виноградова [25], А. Гвоздева [30], М. Давыдовой [39], Н. Извекова [49, 50], Г. Крэга [72], А. Кугеля [73], В. Немировича-Данченко [94], П. Новицкого [97], В.с. Мейерхольда [83], С. Мокульского [84], А. Петрова [106], К. Станиславского [130, 131], А. Таирова [136], В. Шеповалова [148], посвященные истории и теории развития европейского и русского театра в целом и отдельных его составляющих в частности, а также труды Г. Барышева [7–9], Т. Горобченко [27–29], П. Карнача [54–62], В. Нефёда [95, 96, 98–104], Р. Смольского [120–123, 125–127], А. Соболевского [115], В. Ярмолинской [154, 155], составляющие основу изучения истории и теории театрального искусства Беларуси.

Методологические принципы интегративного подхода нашли отражение в трудах исследователей Т. Котович [66–69], С. Кривошеевой [71], А. Малей [79], В. Прокопцовой [110, 112].

Труды англоязычных и франкоязычных авторов D. Bablet [156], A. Bonds [157], P. Brook [158], J. Brown [159], J. Chan [160], Chun Tarryn Li-Min [161], S. Dixon [162], T-Ch. Hsu [164], A. Hunt [165], M. Kustow [166], Liu Yao-Kun [167], A. Mackerras [168], Niu Meng [169], Ruru Li [170], R. Schechner [171], Tian Min [172], Tseng Jao-Hsun [173], Wang Xiaoxiao [174], Wei Li [175], Xingli Li [176], Xu Xiaofeng [177; 178], посвященные проблемам театрального искусства Европы и Китая, также стали теоретической базой данного исследования.

Совокупность использованных методов обуславливает комплексное рассмотрение тенденций развития театрально-декорационного искусства Китая и Беларуси в контексте компаративного анализа.

1.2. Становление и развитие театрально-декорационного искусства в Западной Европе

Сценография (театрально-декорационное искусство) – это искусство оформления спектакля и создание его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве. Первоначально применительно к данному искусству использовался термин «декорационное искусство». Например, «Энциклопедия літаратуры і мастацтва Беларусі» (1984–1987) определяла театрально-декорационное искусство как «искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники» [151, с. 354]. На сегодняшний момент термин «театрально-декорационное искусство» все чаще заменяется термином «сценография», объединяющим в себе все три системы этого искусства: игровую, декорационную, действенную [16, с. 32].

Современная наука движется к более широкому пониманию сценографии, не ограничивая ее лишь рамками декорационного оформления сцены, как это было раньше. Сегодня сценографию можно понимать как комплекс приемов коммуникации постановщика и художника-сценографа со зрителем посредством звука, света, движения, трансформаций сцены, костюмов и так далее [71, с. 22]. Термин «сценография» имеет древнегреческое происхождение и складывается из слов «сцена» и «grapho» («пишу»). Так в «Словаре театра» П. Пави (1991) сценография определяется как *наука и искусство организации сцены и театрального пространства* [105, с. 337].

В качестве выразительных средств сценография может использовать:

- то, что создано природой;
- предметы и фактуры быта или производства;
- то, что рождается в результате творческой деятельности художника (от масок, костюмов, вещественного реквизита до живописи, графики, сценического пространства, света, динамики).

В спектакле сценография выполняет следующие функции:

- Персонажная – предполагает включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого

материально-вещественного, пластического, изобразительного или какого-либо иного (по средствам воплощения) персонажа – равноправного партнера исполнителей, а зачастую и главного «действующего лица».

- Игровая функция выражается в непосредственном участии сценографии и ее отдельных элементов (костюм, грим, маска, вещественные аксессуары) в преобразении облика актера и в его игре.

- Функция обозначения места действия заключается в организации среды, в которой происходят события спектакля [16].

Возникновение исконных, сугубо специфических средств, которыми обладает театральное декорационное искусство, связано с многовековой историей и процессом профессионализации театра, его постепенного отрыва и одновременного усложнения от первичных народных форм к профессиональной разработке и расширению способов, приемов и методов оформления спектакля. Отказавшись от наивно-функционального оформления театральных представлений античного и средневекового театра, разыгрывавшихся под открытым небом и при естественном освещении, предполагавших откровенную условность, декорационное искусство ренессансного театра столкнулось с необходимостью создания зрительного образа театральных постановок посредством декораций, костюмов, освещения и постановочной техники. Привлекая выразительные средства собственно изобразительного искусства: живописи, скульптуры, архитектуры, декоративных искусств, – театральное декорационное искусство способствовало раскрытию содержания и стиля театрального представления, усиливая тем самым его воздействие на зрителя [53, с. 15].

Становление и развитие искусства сценографии неразрывно связано с историей театра. Этапы развития сценографии обусловлены включенностью сценографии в систему театрального искусства.

Истоки театрального искусства – в первобытных языческих ритуалах и обрядах. Персонификация явлений природы в том или ином божестве обуславливала необходимость своеобразного диалога с богами – в обрядах и ритуалах разыгрывались, подавались в театральной форме ключевые моменты, жизнен-

но важные события. В обрядовых действиях не было зрителей как таковых: все их участники были непосредственно включены в само действие. Тем не менее, зритель подразумевался: эти театрализованные действия адресовались божествам, с ними вступали в диалог участники обряда.

Игровая природа народных обрядовых представлений способствовала моделированию сценического пространства в виде круга. Круг представлялся обобщенным образом места действия, образом мироздания в целом. Тот сегмент круга, в котором разворачивался какой-либо эпизод обрядового действия или представления, воспринимался уже в качестве определенного, вполне конкретного места действия. Этот принцип организации пространства был воспринят и античным театром [144, с. 13].

Первой цельной формой пространства, организованного для просмотра театрализованного зрелища, стал амфитеатр.

Древнегреческий театр создал оптимальный вариант, обеспечивающий максимальному количеству зрителей хорошую видимость и слышимость. Импровизационное соотношение зрительских мест и игровой площадки амфитеатра оказалось самым рациональным, и представляло собой, по сути, огромный видоискатель, концентрирующий внимание зрителей на попадающие в него объекты [144, с. 13].

Вокруг актера-протагониста, олицетворявшего Диониса, располагался хор, а остальные члены общины занимали зрительские места оркестры – круглой площадки для выступлений [51, с. 56].

Позднее к оркестре амфитеатром пристроили места для публики – театрон, проскений и скену. Началась длительная эволюция сцены и театральных помещений, связанная с общим развитием и изменением принципов и законов искусства театра (рисунок 1.1).

Целесообразность архитектуры античного театра состояла в том, что при большом количестве зрительских мест (около 20 тысяч) обеспечивались равноценные визуальные возможности обозрения игровых площадок. Для античного театра характерна открытая сцена-площадка и естественное освещение.

Из глубины веков на вооружение театром было взято:

- амфитеатр как наиболее удачная форма расположения зрительских мест;

- открытая сцена-площадка в разных вариантах;
- зрелища (спектакли) на открытых площадках (парки, площади, выступления у фасадов зданий и пр.) при естественном освещении;
- симультанный принцип декораций;
- использование в качестве декорационного элемента внешней или внутренней архитектуры строения;
- использование росписи как декоративного элемента оформления;
- применение периактов для смены декораций или их частей;
- употребление на сцене одного или нескольких достоверных, узнаваемых предметов (вещей);
- применение разных видов сценических фурок (вспомним древнегреческие деревянные платформы, тележки на колесах – экиклемы);
- применение подъемных устройств лебедочного типа (вспомним античные подъемные машины – зоремы);
- использование люков-провалов;
- применение специальных театральных костюмов и гримов (масок) [144, с. 10].

Средневековый театр также прибегал к симультанному расположению всех необходимых сценических площадок и элементов декораций. Сценические площадки строились по-разному, но единым был принцип одновременного показа действия. Существовали многоярусные сцены, где игровое пространство делилось по вертикали на три части (площадки): «рай», «земля», «ад». Использовались также сцены-повозки (педженты), количество которых доходило до пятидесяти. Вереница таких повозок-сцен с разными моментами действия пьесы на них перемещалась вдоль толп стоящей публики. Повозки были двухъярусные: нижний, закрытый ярус – для подготовки актеров к действию; верхний – сцена. Подобные игровые помосты также располагались по окружности площади. В центре устраивали большой помост, на котором происходило главное театральное действие [144, с. 12].

В эпоху Возрождения большинство представлений давалось в условиях закрытого помещения. При этом использовались принципы архитектурного построения античного театра

(например, театр «Олимпико» в городе Виченце архитектора А. Палладио, рисунок 1.2). Актеры играли на небольшой возвышающейся площадке, сзади которой находилась стена-декорация, напоминающая античную сцену, с тремя арками, пышно украшенная колоннами, лепниной, скульптурой. Сквозь арки были видны построенные в перспективе улицы. Авторами таких декораций были мастера универсального склада – живописцы, скульпторы и зодчие: Д. Браманте, Б. Перуцци, Б. де Сангалло, Б. Ланчи, С. Серлио.

Сцена-коробка итальянского типа, возникшая в эпоху Возрождения, положила начало традиции постройки специальных театральных зданий с замкнутым сценическим пространством.

Театр Возрождения внес некоторые технические усовершенствования в сценическое оборудование, в частности, в театрах активно использовались трехгранные поворотные призмы-теларии [144, с. 10].

Развитие декорационного искусства нашло продолжение в итальянских дворцовых спектаклях XVI в., где для изображения мест действия трагедии, комедии и пасторали применялись так называемые «декорационные перспективы». Они были статичны, служили актерам живописным фоном и располагались в глубине сценических подмостков. Позже были изобретены кулисные механизмы, позволившие многократно увеличить количество сменявшихся мест действия.

Важным этапом в эволюции декорационного искусства Западной Европы стало появление кулисно-арочной декорации, которая позволяла создавать в пространстве сцены впечатлительные глубины ландшафта, архитектурного пейзажа или интерьера.

Основными вехами эволюции искусства оформления спектакля являются: статически неизменный «идеальный город» в итальянском театре Возрождения – декорационная система С. Серлио (идеальные «дворец», «город», «сельская местность»); затем динамические архитектурные композиции барочных декораторов-перспективистов; далее – статичные, строго выстроенные интерьеры спектакля классицистского театра (то же «идеальное» место действия, но с большей, по отношению к драматургии, долей конкретики) [17, с. 13].

В сценографическом искусстве XVII в. определяющим становится стиль барокко. Архитектура сцены остается неизмен-

ной – сцена-коробка, но значительно увеличивается разнообразие «мест действия», изображаемых на декорациях: например, подводный мир или небесные сферы. Ведущими мастерами являются Б. Буонталенти, Дж. и А. Париджи, Л. Фуртенбах, Л. Бурначини, Г. Мауро, Ф. Сантурина, К. Лотти, Дж. Торелли. Декорация эпохи барокко является всего лишь фоном для игры актеров, оставаясь, как правило, неизменной на протяжении всего действия. Параллельно развивается и другой стиль – классицизм, противопоставивший идее изменчивости мира, характерной для барокко, соразмерность, рациональность и упорядоченность.

Для декораций, по-прежнему представлявших статичный фон, была характерна продуманная уравнированность всех элементов композиции, имеющих чаще горизонтальное расположение.

Так, как авторами классицистических декораций чаще всего являлись мастера, создававшие и декорации барочные – Дж. Торелли, Ж. Бюффекен, К. Вигарани, Г. Беренберет, происходил естественный синтез этих двух стилей. Наиболее ярко это явление представлено в творчестве выдающихся итальянских мастеров из семьи Галле Биббиена (рисунок 1.3).

Важным этапом эволюции декорационного искусства стало динамическое оформление театра романтизма, выдвинувшее перед художником требования «местного колорита» и исторической конкретности в изображении места действия.

С конца XVIII в. для воссоздания интерьерной среды используется так называемая «павильонная» декорация, представляющая собой три нарисованные на холстах стены с прорезанными дверными и оконными проемами.

Наиболее полное и глубокое свое воплощение реалистические принципы декорационного искусства получили в критическом реализме европейского театра XIX века. В этот период театральные декорации, в соответствии с общими для реалистического искусства принципами аналитически-повествовательного, дифференцированного художественного репродуцирования действительности, стремились к точному отражению реальной социально-исторической ситуации, воспроизведению на сцене реального места действия.

На рубеже XIX–XX вв. классическая реалистическая система сценического оформления спектакля обнаружила свою

ограниченность. Стала усиливаться роль субъективного начала: художники стремятся свободно трактовать и интерпретировать драматургический текст, «моделировать» желаемое и создавать театральные спектакли в зависимости от собственного понимания существа новых связей искусства с жизнью.

Эти тенденции проявились в сфере творчества театральных художников и в режиссуре. Они определили содержание начавшегося процесса преодоления типологических границ театрально-декорационного искусства, чрезмерно сузившихся по отношению к расширившемуся диапазону его возможностей и функций. Осознание новой роли изобразительного искусства в театре, перед которым сама жизнь ставила новые, глобальные по размаху и глубине задачи, выдвинула на авансцену теории и практики европейского театра начала XX в. поиски новых форм отражения картины жизни и контактов со зрителем, разрушающих статичную зрелищность и иллюзорность классического «декорационного искусства» [143, с. 35].

Декорации и реквизит новой эпохи, сохраняя определенную конкретику, предполагают возможность трансформации, способность превращаться в новые формы и фигуры. Дополнительный эффект при этом играет театральное освещение.

Поворот театра XX в. от декорационного искусства к сценографии с первых же шагов своего становления преодолел традиционную разъединенность художника, декорирующего спектакль, и актеров. «Сценография утверждала себя как искусство, в хорошем смысле слова, функциональное, подчиненное общим законам сложного синтетического произведения-спектакля и рассчитанное на теснейшее взаимодействие с актером, драматическим текстом, музыкой. А сценографические образы спектакля раскрываются только через эту согласованность действий» [17, с. 10].

Теперь смысловое поле визуализации драмы в пространстве сцены обеспечивалось лишь релевантностью абстрактно-общим схемам и концептуальным моделям эстетического переживания самих создателей спектакля. Эта смена акцентов в подходах к визуализации спектакля открыла поистине неограниченные возможности изобразительного искусства в театре и терминологически наиболее полно охватывается словом «сценография».

Главной задачей художника-сценографа становится оформление пространства для сценического действия, при этом в своем исходном состоянии пространство зачастую может выглядеть совершенно нейтральным по отношению к пьесе и к стилистике ее автора и не содержать в себе никаких реальных примет времени и места происходящих в ней событий (рисунок 1.4). Все реалии сценического действия, его места и времени возникают перед зрителем только в процессе спектакля, когда и рождается его художественный образ.

Новый подход к художественному оформлению спектакля выражался в новом понимании и использовании таких специфических средств выразительности, как пространство, время, свет, движение, то есть, то, что нельзя непосредственно осязать, зафиксировать в отличие от материала живописца, графика или скульптора.

Выдающимися представителями этого направления под названием «сценический дизайн» являются Дж. Бари, В. Вагнер (рисунок 1.5), Э. Вондер, Р. Колтаи, А. Мантей, Й. Свобода [17, с. 218].

В процессе эволюции декорационного оформления спектакля существенно изменилась и роль художника в театре, который в XX в. – не только автор декораций, но и пластической режиссуры спектакля, овладевший знаниями и навыками живописца, графика, зодчего, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. Он конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности, эстетической эквивалентности замыслу автора, психофизического удобства для актерской игры [144, с. 8].

Таким образом, искусство сценографии европейского театра, претерпев значительные трансформации выразительного языка в начале XX в., в наше время демонстрирует большое разнообразие разнообразных подходов к оформлению сценического пространства – от живописных, живописно-объемных и объемно-перспективных декораций до сложных абстрактных форм «сценического дизайна» – и остается одним из основных элементов создания облика спектакля.

Выводы по главе 1

1. В сфере театроведения Беларуси и Китая особое внимание уделяется изучению вопросов становления и развития сценического искусства в рамках общей истории и теории театра. Соответственно структуре исследования, интерес представляют источники, раскрывающие те или иные аспекты теории и истории зарубежного, русского, китайского и белорусского сценографического искусства, к которым относятся научные труды китайских исследователей Ботэлэту, Ван Юэ, Дакэнь, Лю Няньцзы, Ляо Бэнь, Ма Баоцин, Надахань, Ни Сунцюань, Уланьцзе, Фан Вэйпин, Фан Хэчунь, Хань Шэн, Ху Цзо, Цай Тилиан, Цзян Мэйян, Чжан Кай, Чжан Юэ, Чжао Инмянь, Чжао Юэ, Чжоу Дао, Чжоу Хуабинь, Чжу Жэньхэ, Чжу Ляньцюнь, Чэ Вэньмин, Чэнь Цзыпин, Чэнь Чжанши, Ши Сюйшэн и др.; западноевропейских и русских исследователей В. Базанова, Г. Бархина, В. Березкина, Г. Бояджиева, П. Брука, М. Давыдовой, Н. Извекова, Г. Крэга, П. Новицкого, В. Мейерхольда, А. Михайловой, С. Мокульского, Я. Петрова, К. Станиславского, А. Таирова, Н. Уманского, В. Шеповалова; белорусских театроведов и искусствоведов Г. Барышева, Т. Горобченко, П. Карнача, В. Нефёда, В. Прокопцовой, Р. Смольского, А. Соболевского, В. Ярмолинской, составляющие основу изучения истории и теории театрального искусства Беларуси, а также молодых исследователей С. Кривошеевой, А. Малей, и др.; англоязычных авторов D. Bablet, A. Bonds, J. Chan, S. Dixon, Chun Tarryn Li-Min, T-Ch. Hsu, A. Mackerras, Niu Meng, Ruru Li, R. Schechner, Tian Min, Tseng Jao-Hsun, Wang Xiaoxiao, Wei Li Xu Xiaofeng и др.

Необходимость комплексного компаративного исследования особенностей проявления сценической культуры данных стран обуславливает актуальность настоящего исследования.

2. При создании визуального облика спектакля ключевое значение имеет искусство оформления спектакля. Изначально применительно к данному искусству использовался термин «декорационное искусство», а в начале XX в. он был заменен термином «сценография». Различные трактовки понятия искусства сценографии позволяли рассматривать его и как синоним декорационного искусства – искусство создания зритель-

ного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники, – так и в качестве явления комплексного, не ограничивающегося лишь рамками декорационного оформления, как это было раньше.

3. Истоки формирования декорационного искусства Западной Европы – в древних ритуальных играх и обрядах. В эпоху Античности, как и в Средневековье, важнейшее значение в оформлении театрального действия имели маски и костюмы. В эпоху Ренессанса декорации обозначали легко узнаваемые места, например, площадь города или сельский пейзаж. Эпоха барокко стала временем широкого применения средств театральной машинерии для создания разнообразных трюков и эффектов. Под влиянием тенденций реализма и натурализма конца XIX в. основным принципом создания декорационного оформления стала максимальная историческая достоверность, от чего художники постепенно отказываются уже в начале XX в. Сценография начала XX в. развивалась под влиянием возникающих течений и направлений авангарда.

В процессе эволюции декорационного оформления спектакля существенно изменилась и роль художника в театре, который в XX в. – не только автор декораций, но и пластической режиссуры спектакля, овладевший знаниями и навыками живописца, графика, зодчего, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя.

Глава 2

ГЕНЕЗИС ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ И БЕЛАРУСИ: ОБЩИЕ И ОСОБЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ

2.1. Формирование декорационного искусства в Китае и Беларуси

Истоками белорусского театра являются народные игры, обряды и игрища. Многие из них имели яркие театрализованные элементы, что позже привело к появлению скоморошества, народной драмы и содействовало развитию кукольного театра батлейка [Приложение А, рисунки 1, 2], творчество бродячих музыкантов и актеров-скоморохов, придворных трупп белорусских магнатов, деятельность любительских коллективов рубежа XIX–XX вв. Скоморохи делали свои костюмы яркими, используя необычные маски и грим, и сами выстраивали пространство, в котором происходило действие (рисунок 2.1) [9, с. 15].

На белорусской земле бродячие артисты не просто выступали, а постигали азы профессионального мастерства. Известно, что в Сморгони до середины XIX в. существовала единственная в Европе медвежья академия. Отловленных в лесах медвежат учили танцевать, а потом скоморохи отправлялись с ними на ярмарки в Россию, Польшу, Венгрию, Германию [Приложение А, рисунок 3].

Яркая страница в истории театрального искусства – белорусский народный театр «батлейка» [Приложение А, рисунок 4]. Традицию устанавливать рождественские батлейки заложил святой Франциск Ассизский в XIII веке в Италии. Но в Беларуси, где кроме канонических сюжетов бродячие артисты в начале XVI в. представляли и сценки из жизни. Это искусство получило народное признание и сохранилось до сегодняшнего дня. Театр батлейка оказал влияние на дальнейшее

развитие белорусского народного театра и образов его персонажей [102, с. 15].

Важным этапом развития искусства оформления спектаклей были представления школьных театров (иезуитские школьные театры в Бобруйске, Бресте, Витебске, Гродно, Новогрудке, Несвиже, Пинске, Полоцке, Слониме). Спектакли школьной драмы представляли собой обработку различных историй о святых, легенд и историй из жизни царей, героев. Театральное искусство поднялось на более высокую ступень развития, были разработаны принципы формообразования основных жанров. В соответствии с этим развивалось искусство сценографии. Изображение места действия требовало конкретизации, что и послужило основой для разработки соответствующих костюмов и декораций (рисованных задников) с учетом характерных особенностей исторической эпохи и художественного стиля, изображаемых в спектакле.

Школьные театры начинают появляться с XVI в. Их первоначальное значение было утилитарным – содействовать усвоению учащимися латыни, риторики, приобретению навыков чтения проповедей. Школьные театры создавались при иезуитских коллегиумах, а также при православных школах и братствах. Спектакли представляли собой несложную сценическую обработку известных сюжетов и жизни правителей, святых или героев и отличались схематичностью образов и аллегоричностью [102, с. 35].

В школьном театре произошло значительное усовершенствование средств театральной машинерии, специально поставленного света и звукового сопровождения [155, с. 245]. Обязательным атрибутом школьной сцены был люк-провал, который находился посередине сцены. Не менее интересной и необходимой составляющей в школьном театре был так называемый вал – вертящийся механизм, который тянул за собой персонажей и героев спектакля – праведников, возносящихся на небеса. В период развития школьного театра была разработана оригинальная система освещения: общее – для освещения сценической площадки, декоративное, которое создавалось при помощи резных светильников, и эффектное, которое создавало тени и подсветку лиц при помощи светильников из свечей и софитов [155, с. 246].

Специальные костюмы для школьной сцены не конструировались и не шились. Главное внимание уделялось атрибутам, оружию, бытовым предметам, с которыми выходили на сцену герои и пользовались ими в тех или иных картинах постановок.

В эпоху Великого княжества Литовского и Речи Посполитой (середина XIII в. – 1795 г.) Беларусь была поистине театральной державой. Известно, что многие виды театров – школьные, народные, частновладельческие – появились на белорусских землях раньше, чем в соседних странах. Каждый магнат стремился создать свой театр, поэтому во дворцах приспособлялись или специально строились помещения для спектаклей (рисунок 2.2). Театральные залы имелись у графов Тышкевичей в Плещеницах и Свислочи, И. Хрептовича – в Щорсах, графа З. Чернышева – в Чечерске и Могилеве. Особой пышностью выделялись спектакли шкловского театра графа С. Зорича, Слонимского театра К. Огинского, Несвижского театра Радзивиллов. Оформляли их иноземные мастера, которые приглашались из Италии, а также белорусские декораторы К. Гесский, К. Отосельский, М. Скржицкий [102, с. 64], [Приложение А, рисунки 5, 6].

Строились помещения частновладельческих театров тоже, как правило, итальянскими зодчими. Строительство первого специального театрального зала началось в резиденции Радзивиллов в Несвиже в 1746 г. Так, Слонимский театр М. Огинского, возведенный в 1775–1781 гг., был одним из самых больших и технически оснащенных в Европе, а театр С. Зорича в Шклове стал основой и так называемым фундаментом труппы Петербургского императорского театра. Владельцы театров хотели демонстрировать в постановках богатые костюмы и требовали от постановщиков в спектаклях сочетания драматического действия с музыкальным. Для усиления ощущения бесконечного пространства сценические показы выносились за стены поместий, включали в действие пруд и озеро, натуральные парковые беседки, зеленые площадки, аллеи.

Художники главным образом обращались к живописи и арочно-кулисной системе декораций как основному способу решения сценического пространства [99, с. 16]. Декораторы достигали необычайной грандиозности фантастических архитектурных строений, что превращало спектакль в яркое и эффектное зрелище.

Яркий период развития искусства оформления спектакля сменился застоєм начала XIX в. Ничего нового привнесено не было, в спектаклях использовался типовой набор декораций, делавший их похожими друг на друга. Известными художниками данного периода являлись Ю. Главацкий, И. Кураткевич, К. Ульрих.

Период возрождения белорусского театрального, драматургического и декорационного искусства был связан с деятельностью В. Дунина-Марцинкевича и И. Буйницкого. Огромный вклад их в развитие театрального искусства состоял в «пропаганде» красоты и самобытности традиционной культуры белорусов путем использования элементов национальной одежды, вышивки и другой атрибутики в оформлении спектаклей.

Декорационное оформление постановок создавалось самими участниками спектакля, а также актерами и обозначалось в ремарках драматургических произведений, которые писались специально для театра. К примеру, в опере «Сялянка» («Ідылія») после представления действующих лиц автор подчеркивал, каким должно быть художественное оформление сцены: «Театр представляет в первом акте с правой стороны трактир, с левой – большой куст роз и кое-где – деревья; на сценической площадке – подворье с разнообразными построениями. Во втором акте – сад с двумя беседками. Действие происходит в имении Летальского» [155, с. 243]. В ремарках драматурга выстроена не только декорация, но и сама мизансцена – каждый персонаж поставлен на свое место, и поэтому всегда очевидно, какой бы хотелось видеть сцену В. Дунину-Марцинкевичу, например: «Изменение декорации: большое панское подворье; с правой стороны панский дом; с обеих сторон хозяйственные постройки; с одной стороны стоят крестьяне и крестьянки, со второй же – Добрович, комиссар, Уршуля и вся прислуга, среди них и Юлия». А вот как представлена одна из картин в комедии «Залеты»: «Сцена представляет собой берег леса: в глубине видна деревня; слева – богатый двор, а справа, около леса, также в глубине сцены, мужицкая изба. Из-за деревьев выдвинуты до половины колеса, на которых спит Гапон Баричка, свесив голову; около него спит, сидя, оперев голову на колесо, его жена Кулина...» [155, с. 245].

Во многом благодаря декорационному оформлению, демонстрировавшему уютный быт белорусской деревни, а также ис-

пользованию народной музыки и танцев, театр В. Дунина-Марцинкевича был по-настоящему народным и понятным простому человеку. Костюмы для персонажей спектакля полностью повторяли традиционную повседневную или праздничную одежду белорусов. Например, Аделя, Марыся, Кулина, которых исполняли в спектакле жена и дочери В. Дунина-Марцинкевича, были одеты в белые сорочки, поверх которых был надет жилет с вышивкой, юбки были пышными и праздничными для выхода в костел и приема гостей в большие праздники [155, с. 246].

Костюмы персонажей были простыми по покрою. Главным их украшением была тонкая черная вышивка на белой рубахе, и все внимание зрителей было обращено на нее. Народный быт, характеры, неповторимый народный юмор, этнографические детали в костюмах, в общем предметном пространстве неизменно присутствовали и осознанно выводились на первый план в каждом спектакле театра В. Дунина-Марцинкевича.

Традиции театра В. Дунина-Марцинкевича нашли продолжение в творческой деятельности Первой белорусской труппы под руководством И. Буйницкого, который прославился тем, что 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 крестьянских женщин. В качестве наиболее ярких примеров можно назвать спектакли «Спаборніцтва музыкаў», «Чарадзейная вада», «Сялянка» по пьесам В. Дунина-Марцинкевича.

Отличительной особенностью творчества И. Буйницкого также являлось пристальное внимание к народному творчеству. В декорационном оформлении спектаклей всегда присутствовали вышивка, рушники, домотканые коврики. Они зачастую использовались в качестве замены живописного фона (спектакли «Па рэвізіі» М. Крапивницкого, «У зімовы вечар» по Э. Ожешко, «Модны шляхцюк» К. Коганца и др.) [Приложение А, рисунок 7]. Таким образом, в дореволюционный период в Беларуси существовали две тенденции развития декорационного искусства: господство типовых декораций и реалистическое отображение жизни в творчестве художников-любителей [31, с. 10].

Существенное влияние на специфику развития декорационного искусства указанного периода оказал коллектив В. Голубка (существовал в 1920–1930 гг.) – одного из самобытных театральных коллективов Беларуси. В. Голубок являлся не только директором, драматургом, актером и режиссером, но и художником-декоратором всех представлений. Художественному оформлению спектаклей при всей его простоте и лаконичности (по пьесам самого В. Голубка: спектакли «Ганка» («Ні тая, ні другая»), «Пісаравы імяніны», «Праменьчык шчасця», «Фанатык», «Плытагоны») автор уделял немаловажное значение. Во многих спектаклях разрисовывался задник, боковые же кулисы драпировались ткаными ковриками. Когда труппа приезжала в то или иное местечко Беларуси, зрители приносили необходимые для спектакля предметы: яркие платки, белорусские сорочки, передники, юбки и пояса, которые также использовались в оформлении постановок. В этом проявлялись самобытность и исключительность театра В. Голубка [155, с. 247].

С открытием первых государственных театров (государственный театр имени Янки Купалы (БГТ – 1) и государственный театр имени Якуба Коласа (БГТ – 2)) в 1920-е гг. XX в. связан новый этап развития профессионального оформительского искусства.

Существенную роль в становлении профессиональной подготовки профессиональных декораторов сыграл известный драматург, актер и режиссер Е. Минович. В 1921–1931 гг. Е. Минович был назначен художественным руководителем и главным режиссером Первого Белорусского государственного театра (БГТ – 1), художественным руководителем Гомельского театра рабочей молодежи (ТРАМ) (1932–1935), а также художественным руководителем Белорусского театра юного зрителя имени Н. Крупской (1937–1940). Благодаря Е. Миновичу в белорусском искусстве прослеживается синтез русской декораторской школы и элементов белорусского национального искусства (рисунок 2.3) [Приложение А, рисунок 8].

В спектаклях «На Купалле» (по пьесе М. Чарота, режиссер Е. Минович, художник К. Елисеев, 1921 г., БГТ) и «Вяселле» В. Горбачевича (режиссер Е. Минович, художник К. Елисеев, 1921 г., БГТ) были использованы элементы традиционного

народного декоративно-прикладного искусства, тканых, вышитых изделий. Органично вписанные в сценическое пространство, рушники создавали особую атмосферу и колорит.

Как отмечает исследователь театра В. Нефёд, «спектакль “На Купалле” по пьесе М. Чарота был настоящим народным, без традиционной мелодраматичности; в нем с большой любовью были использованы элементы музыкально-песенного и танцевального фольклора, органично связанные с сюжетом» [102, с. 154].

Проявление набирающих популярность в мире авангардных течений связано в Беларуси с деятельностью художника Л. Никитина и смелом экспериментаторстве оформленных им спектаклей «Царь Максимилиан» (пьеса А. Ремизова, постановка В. Смышляева), «Сон в летнюю ночь» (В. Шекспира, постановка В. Смышляева), «Преисподняя» (В. Шешелевича, постановка В. Смышляева). Данные произведения Белорусская драматическая студия представила в 1921 г. в Москве, после чего спектакли появились в репертуаре Второго белорусского государственного театра, который был открыт в Витебске в 1926 г. Это имело непосредственное отношение к истории белорусского искусства, т.к. витебская школа является одной из духовных основ национального искусства. 1920-е гг. и последняя четверть XX в. связаны в истории театра модернистскими принципами и их развитием во времени. Творчеству Л. Никитина была присуща внутренняя динамика в раскрытии образа, чему одинаково способствовали колористическое решение рисунка и его формообразующее начало [79, с. 41]. Сценическое пространство, оформленное Л. Никитиным, привлекало внимание постоянной трансформацией, динамикой в смене образов и игрой цвета и света.

Творчество художников 1940–1950-х гг. Б. Малкина, Е. Николаева, И. Ушакова свидетельствует о главенствующих в данный период реалистических принципах в оформлении спектаклей. Доминирует живописно-объемная система декораций с детальной пропиской деталей на каждом из изображаемых планов: «Константин Заслонов» А. Мавзона (художник И. Ушаков), «Крепость над Бугом» С. Смирнова (художник Е. Николаев), «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (художник П. Маслеников).

Деятельность художников 1960-х гг. характеризуется преобладанием таких тенденций, как стремление к монументальности в декорационном решении, что наиболее ярко выражено в творчестве Е. Чемодурова, О. Марикса, Е. Ждана, А. Григорьянца, а также приверженностью к традициям реализма и лаконичностью живописного языка, примером чего является творчество художников П. Масленикова (рисунок 2.4), И. Ушакова.

В 1970–1980-х гг. в декорационном оформлении спектакля главенствует тенденция стремления к метафоричности, с чем было связано появление большого разнообразия выразительных средств и приемов – от световой партитуры до использования нетрадиционных материалов и фактур. Ведущими художниками данного периода являются Н. Опиок, Б. Герлован, Е. Лысик, А. Соловьев, Е. Чемодуров [Приложение В].

Таким образом, на протяжении XX в. в искусстве сценографии Беларуси выражены два направления – реалистическое и экспериментальное, они на протяжении многих десятилетий они дополняют друг друга.

Белорусская сценография конца XX в. существенно отличается от сценографии предыдущих десятилетий и все более активно пользуется приемами других видов искусств – она тесно связана с архитектурой, использует дизайнерские открытия, не забывает о кино и живописи, графике и скульптуре. Художники творчески перерабатывают накопленное, стремятся не только к зрелищности, но и к яркой образности и метафоричности. Они работают преимущественно с современными материалами как в создании декораций, так и в исполнении костюмов персонажей.

В рассматриваемом нами компаративном аспекте история развития декорационного искусства Китая имеет совершенно иные временные рамки и характерные особенности, сложившиеся под влиянием эстетических воззрений китайского народа.

Издравле китайский театр представлял собой явление обособленное, не подверженное влиянию извне.

Общепринятым названием, обозначающим китайский народный театр в принципе, является «сицюй» – традиционный китайский театр, представляющий собой синкретический вид театрального искусства, сочетание в котором драматические

произведения воплощаются средствами музыки, пения, танца, речи, циркового искусства, акробатики и пантомимы, посредством которых воплощаются драматургические произведения.

История становления декорационного искусства Китая напрямую связана с длительной эволюцией сценической площадки и сценического пространства.

Первые формы театрализованных представлений – народные песни и танцы, а также религиозные ритуалы – существовали в Китае еще в эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.)

Площадка для представлений в эпоху Хань называлась *гуань* (дословно «наблюдать, созерцать; вид; мнение»). Согласно подсчетам, в столице, г. Чанань, их было около 200. «Чанань» – древнее название современного г. Сиань; это первый в истории Китая крупный город, названный «цзин» (столица), а также первый в истории Китая город в полном смысле этого слова. В памятниках «Рифмованная проза Пинлэ-гуань» Ли Ю и «Рифмованная проза Западной Столицы» Чжан Хэна сделаны записи о представлении «Пинлэ-гуань» к западу от г. Лоян. В рукописных памятниках данной эпохи описаны «театральные телеги» и «палатки», установленные на площади для того, чтобы показывать и смотреть «цзюэдиси» (дословно «игра-борьба актеров») и «сотни представлений». В памятнике «Рифмованная проза Пинлэ-гуань» имеется следующее описание: «театральные телеги высоки; сотни лошадей бегут галопом», исходя из чего можно сделать вывод о том, что разнообразием сцены для представлений были высокие театральные телеги [244, с. 67].

Согласно описаниям исторических материалов, *гуань* (место для зрителей – чиновников высокого уровня и дворян) и *цзюэ* (место, где в древности могли даваться представления при дворе) могли служить как в качестве сцены для представлений, так и в качестве смотровой площадки для зрителей. В связи с этим их можно рассматривать в качестве ранних постоянных архитектурных сооружений, предназначенных для представлений.

Прообразом самых первых вариантов сцены в Китае являлись такие сооружения, как *тин* («беседка, павильон»), *тай* («башня, вышка; сцена») и *тань* («алтарь; насыпь; арена»). *Беседка тин* является одним из образцов традиционной архитек-

туры Китая (рисунок 2.5). Она впервые возникла в эпоху Чжоу (1045 г. до н. э. по 221 г. до н. э.; здесь и ниже, как правило, указаны примерные даты исторических периодов). Обычно беседки тин строились у обочин дорог, чтобы быть местом отдыха для путника, где он мог найти прохладу и насладиться пейзажем. Беседки тин, как правило, отличались своей просторностью и отсутствием сплошных стен, имели крыши разнообразной формы: 6-угольные, 8-угольные, круглые и так далее. В «Великом каноне знаменитых явлений китайской древности» записано следующее: «беседка тин – это «небольшое строение с крышей и без стен» [253, с. 771].

О следующем виде построек, *башне тай*, сказано, что это [сооружение, построенное из] утрамбованной земли [и имеющее] квадратную форму, высокое и плоское [253, с. 772]. Башня тай – это земляная насыпь в форме лестницы, которая затем утрамбовывалась сверху и которой придавали квадратную форму; это было высокое сооружение.

Алтари тань – это форма постройки, представляющая собой высокую площадку, создававшуюся на ровном участке земли. Алтари тань использовались для осуществления жертвоприношений, принесения клятв при заключении союза, назначения главнокомандующих, восхождения на трон правителя и других значимых церемоний, то есть предназначались для проведения ритуалов (рисунок 2.6).

Беседки тин, башни тай и алтари тань представляют собой ранние формы возникшей впоследствии сцены – «театральной сцены наподобие беседки».

Для обозначения пространства для представлений изначально использовался иероглиф *чан* (дословно «площадка; сцена; явление (театр) из бинома «цзюйчан» (досл. «театральная площадка», имеет значение «театр»), который обозначал место представлений.

С одной стороны, «чан» – это пространственное понятие, под которым понимается «ровное пустое место; ровный пустырь». С другой стороны – это временное понятие, обозначающее «ход события». У иероглифа «чан» в китайском языке есть два значения: «представление» и «место представления». К примеру, во фразе «здесь изображено представление саньюэ (одно из направлений народных представлений) большой

труппы во главе с Чжун Дусю» (весьма известная актриса цзацзюй эпохи Юань) иероглиф «чан» имеет значение «показывать представление», «делать представление». Таким образом, из этого следует, что для представлений китайской традиционной драмы изначально не было постоянного здания театра [190, с. 27].

Важным этапом развития театрального искусства стала эпоха Чжоу (1045 г. до н. э. – 221 г. до н. э.), когда были распространены пантомимы и выступления придворных шутов. Популярными зрелищами являлись цирковые представления под названием *байси*, что означает «сто представлений». Зрелище байси было синтетичным – театральное и музыкальное действие в нем перемежалось вкраплениями поэтических текстов. Для представлений не было характерно наличие постоянного стационарного здания театра или сценической площадки; местом действия становилась естественная среда и природные условия. Зрители зачастую случайно, по наитию собирались вместе посмотреть представление.

Одним из наиболее ранних китайских представлений на импровизированной сцене является произведение «Ты стал безрассуден» (перевод Н. Федоренко; оригинальное название – «Ваньцю») из раздела «Песни царства Чэнь» памятника «Книга песен» эпохи Весен и осеней (770 – 475 гг. до н. э.), сочетавшее в себе игру на фоу (древнекитайский музыкальный инструмент) и пляски, которое исполнялось перед толпой зрителей, окружавших место представления.

Согласно сохранившимся сведениям, само произведение исполнялось на горе Ваньцю. Место Ваньцю – название столицы царства Чэнь во время эпохи Чуньцю (1046 г. до н. э. – 479 г. до н. э.) – располагалось в современном уезде Хуайян провинции Хэнань. Поскольку это место было сравнительно высоко и заметно, то поэтому оно подходило в качестве сцены для представлений [190, с. 28].

Содержание произведения можно передать следующим образом: «Ты бьешь в барабан, и разносится гром, // Внизу ты гуляешь под этим холмом. // Порою ли зимнею, летним ли днем // Там с белым стоишь ты от цапли пером» (перевод Н. Федоренко). Современные ученые полагают, что «Ваньцю» – это наиболее ранняя площадка для первобытных представле-

ний, представлявшая из себя сцену под открытым небом, обозреваемую со всех сторон [240, с. 23],

Ранней зрелой формой театральной сцены является *площадка гоулань* эпох Северной и Южной Сун (960–1279 гг.). *Гоулань* (дословно «отмеченная, огражденная перилами (площадка)»), также называвшаяся *юпэн* (дословно «навес, (под которым проходят) игры») или *юэпэн* (досл. «навес, (под которым проходят) музыкальные (представления)») – это сцены для представлений, на которых артисты-выходцы из народной среды выступали за деньги. Отсюда следует, что в эпоху Северной и Южной Сун навесы пэн представляли собой прообраз здания театра, а площадки гоулань являлись сценой.

Площадки зачастую размещались на так называемых *вашэ* (досл. «постройки с черепичной (крышей)»), *васы* (дословно «лавки с черепичной (крышей)»), которые также назывались *вацзы* (рынки по обмену товарами в поселках и городах, где также можно было принимать пищу и смотреть представления).

Император Ян-ди из династии Сун, находясь на масштабном показе «сотни представлений» в г. Лоян, в качестве площадки для выступлений использовал площадь от врат Дуань-у-мэнь до врат Цзяньго-мэнь, а вдоль дороги установил множество мест-каньпэн (места для зрителей). Таким образом, *каньпэн* и *площадка сичан* стали соотноситься как зрительские места и сцена.

В эпохи Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.) значительно увеличилось количество сцен для показа музыкально-танцевальных направлений «сотни представлений». По этой причине возникло понятие, близкое к театру в современном понимании – *сичан* (дословно «сцена для драмы, постановок»).

В эпоху Тан (618–907 гг.) сцена для представлений стала называться сценой для песен – *гэтай* или сценой для танцев – *утай* [190, с. 29]. В подтверждение этому можно отметить тот факт, что среди настенных росписей пещерного комплекса в Дуньхуан в 172-ой пещере представлена сцена «Чистая земля на Западе», а в 220-ой пещере изображена картина «Музыка и пляски». На них изображены великолепные ковры, вокруг которых установлены небольшие ограды. Такие сцены внутри помещений имели название «сцен для представлений», то есть так называемые «сцены для танцев – утай».

Эпоха Тан – время появления так называемых *военных опер* – представлений, основными действующими лицами которых являются служащие армии и военные советники. Наиболее знаменитой является опера «Акробатические трюки обезьяны», для показа которой впервые был использован сценический реквизит, заменявший декорации: шест для выполнения акробатических трюков, установленный посреди сцены [132, с. 15].

Период династий Сун и Юань (960–1368 гг.) является периодом творческого подъема китайского традиционного театра, что проявилось в появлении *юаньской драмы* – жанра средневекового китайского театра, который послужившего основой для многих школ и направлений традиционного китайского театра, в частности, Пекинской оперы (рисунок 2.7).

Юаньская драма эволюционировала из развлекательных сценок, где два персонажа насмеяются друг над другом, в полноценные пьесы с национальным колоритом и отошла от традиционной концепции одной сцены, уступив место новой форме комбинированных пьес, где диалоги в разных сценах представляли собой смешение сюжетов разных пьес. Это требовало использования разных по содержанию декораций [10, с. 591].

В частности, в классическом произведении Гуань Ханьцина «Обида Доу Э» появилась сцена с белым шелком, на котором присутствовали пятна крови, что должно было вызывать у зрителя визуальное потрясение. Это позволило китайской традиционной драме перейти к более широкому применению сценического реквизита, что создало условия для многоплановой передачи содержания. Начиная с эпохи Юань (1271–1368 гг.) во всех видах традиционной китайской оперы началось стремительное развитие сценического искусства [74, с. 123].

В эпохи Цзинь (1115–1234 гг.) и Юань (1271–1368 гг.) театральная площадка с точки зрения сценической архитектуры достигла грандиозной степени развития и была значительно усовершенствована. Появляется специальный занавес, разделяющий переднюю и заднюю части сцены. Передняя часть сцены была на виду, зрители могли наблюдать представление на этой части сцены с трех сторон. Сами же театральные сцены этого периода, также называвшиеся «монастырскими сценами», были связаны с монастырями. Подобные «монастырские сце-

ны» зачастую строились напротив великих дворцов в монастырях и не имели определенных мест для зрителей.

Масштаб развития сценического искусства во времена эпох Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1644–1912 гг.) по своей скорости превосходил масштаб сценического искусства эпохи Сун и Юань. Увеличилась площадь театральной сцены, а в ширину она достигла ширины трех дверей. Передняя и задняя часть сцены разделялись при помощи перегородок, деревянных досок и завес.

Сценическое искусство времен эпохи Цин (1644–1912 гг.) достигло еще большей колоссальности. Сцены отличались утонченными украшениями и строгими декорациями. Они имели разные названия: театральные сцены, чайные дома, театральные дома и так далее. Выделялись две большие разновидности театральных сцен в эпоху Цин: так называемые *дворцовые театральные сцены* и *народные театральные сцены*. Разновидностями дворцовых сцен были сцены постоянные и временные, под открытым небом и внутри помещений, одноуровневые и многоуровневые. Кроме того, они отличались также своими размерами. Несколько императорских величественных театральных зданий, построенных в императорском дворце династии Цин, имели три этажа и крышу с приподнятыми углами. Они были созданы специально для праздников и крупных церемоний, а также для масштабных представлений. Первый этаж был самым большим, его общая площадь составляла примерно 252 квадратных метров. Под сценой нижнего этажа располагался земляной колодец, который позволял создавать водные декорации (декорации и реквизит назывались *цемо*). Декорации служили для того, чтобы актеры могли спрятаться за ними во время использования механизма опускания и поднимания (рисунки 2.8, 2.9).

Народные театральные сцены были весьма распространены среди обычных людей. Они создавались не только в народной среде, но и в среде цеховых объединений. Более того, чайные дома, театральные дома и прочие подобные заведения, в действительности, представляли собой места для представлений, развившиеся из театральных сцен [Приложение А, рисунок 25].

В годы Китайской Республики (1912–1949 гг.) китайское театральное искусство столкнулось с влиянием западного те-

атра. Возникли многочисленные театральные явления и соответствующие им названия. К примеру, «танцевальная сцена», «театр цзюйчан» (как правило, летний театр, театр под открытым небом), «театр сиюань» (с упором на акробатических представлениях), «кинотеатр», «актовый зал» и другие.

Становление национального театра *сицюй* и связанного с ним атрибутики декорационного решения, а также символики грима и костюмов происходит в X-XII вв. Сицюй как общее название традиционного китайского театра сохраняется и в наше время. В процессе формирования традиционного театра пение становится основой исполнительского мастерства и выполняет важную функцию передачи настроения и эмоций персонажей. Содержание пьес составляют сюжеты легенд и исторических хроник. В данный период складывается система условности оформления сценического пространства китайского театра. Изначально музыкальные представления не требовали особых декораций и костюмов, а реквизит в свою очередь также был крайне прост и зачастую состоял из одного стола и двух стульев. Впоследствии система «стол и два стула» станет визитной карточкой оформления спектаклей китайской оперы [4, с. 92]

Отличительной особенностью актерской игры является условность, предполагающая «воображение времени и пространства» зрителем. Актеры «используют» воображаемые предметы, например, хлыст в руках актера означает, что он едет на лошади, весло – передвижение на лодке. Большое внимание уделяется жестам, также имеющим определенный набор значений. Например, если персонаж испытывает страх, то он трясет руками над головой, ярость – втягивает голову в плечи [Приложение А, рисунок 18].

Подобное сведение к полной условности выразительных средств привело к понятию канона в китайской театре: наличию определенных жестов, особенностей характеров, присущих персонажам всех произведений. Постепенно в китайском театре складывается понятие амплуа, определяющего внешний облик героев, повторяющийся из произведения в произведение.

Амплуа актера напрямую связано с костюмом и гримом, являющимися важной частью сценического оформления китайского театра. В традиционном классическом китайском театре существует несколько постоянных *амплуа*.

Шэн – положительные мужские роли, подразделяющиеся на *вэнь* – гражданские – и *у-шэн* – военные; шэн имеют разновидности по возрасту – *лао-шэн* – старики (рисунок 2.10) и *сяо-шэн* – молодые (рисунок 2.11).

Дань – женские роли, подразделяющиеся на *лао-дань* – пожилые женщины, *чжэн-дань* – молодые добродетельные женщины (рисунок 2.12), *хуа-дань* – служанки, *даома-дань* – воинственные женщины, *у-дань* – военные героини [Приложение А, рисунок 20].

Да-хуа-лянь (цзин) – мужские персонажи (чаще военные), объединяющие характерные роли, положительные и отрицательные [Приложение А, рисунок 21].

Чоу – шуты, комические роли (рисунок 2.13) [Приложение А, рисунок 19].

Мо – второстепенные роли. Каждому амплуа присущи характерные изобразительные средства, цвет костюма, атрибутика и грим.

Амплуа полностью определяет внешний вид персонажа, его грим, колористические характеристики, особенности костюма, манеру движения. Так, амплуа шэн [Приложение А, рисунок 22] соответствует характерная тоновая насыщенность грима, которая отражает характеристику персонажа: ярко-красный цвет может свидетельствовать о его молодости, у старых и больных героев цвет будет светлее. Внешний вид актера амплуа Дань зависит от возрастной и статусной разновидности (в частности, лао-дань, чжэн-дань и т. д.). Амплуа Цзин отличается выдающимися физическими или умственными способностями, при цвет грима Цзин отражает характеристики персонажа: например, красный цвет символизирует лояльность, черный – силу и неподкупность, синий – храбрость, белый и желтый – склонность к предательству, зеленый зачастую обозначает оборотная или скрытого злодея, фиолетовый – мудрость, розовый и серый – старость и достоинство, а золотой и серебряный цвета присущи бессмертным божествам. Амплуа Чоу отличается наличием большого количества импровизаций. У Чоу грим сосредоточен только в центре лица.

В качестве костюмов использованы стилизованные, сделанные более яркими в колористическом плане исторические костюмы китайской знати Средних веков, в основном периода Мин (1368–1644 гг.).

Отличительной чертой костюмов является нарочитая гиперболизация всех его составляющих, а также усиление насыщенности цвета. В качестве декора используются узорчатые рисунки. Отличительной чертой китайского театра является исполнение абсолютно всех, в том числе и женских ролей, мужчинами.

Постепенно складывается более 300 видов музыкальной драмы сицзюй. К общенациональным относятся *цзинцзюй* (Пекинская опера), *пинцзюй* (на основе Хэбэйской оперы), *юэцзюй* (Шаосинская опера), *юйцзюй* (Хэнаньская опера), *юэцзюй* (Гуандунская (кантонская) опера). Самой известной разновидностью является, несомненно, *Пекинская опера*, известная также под названием «цзинцзюй» («столичная опера») или «цзинси» («столичный театр»). Зарождение традиций Пекинской оперы относится к периоду династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) – периоду расцвета китайского традиционного театра.

Своим рождением Пекинская опера обязана анхойской театральной труппе, которая выступала в начале XVII в. В результате эволюции различных видов опер в разных частях страны появилось два крупных типичных жанра китайского традиционного театра – *Хуанмэйская опера* и *Куньшанская опера* (Куньцзюй). Последняя также имеет две разновидности: южную и северную. В эпоху Мин Куньцзюй была своеобразным символом образованных и воспитанных людей, а песни и музыку для нее писали самые лучшие писатели и музыканты [75, с. 26]. При этом в данном жанре использовалось множество классических сюжетов, что высоко ценилось зрителями (рисунок 2.14). Хуанмэйская опера – это классический вариант местной оперы, особо любимая жителями южных регионов.

Декорационное искусство периода династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) достигло высочайшего уровня, представляя собой единую органичную систему, в которой важное значение имел каждый отдельно взятый элемент. Например, в оперном представлении «О пленении и освобождении Цао Цао» при помощи декораций переданы детали судебного зала уездной управы.

В наши дни популярность традиционной китайской оперы остается неизменной, однако наиболее распространены несколько ее видов – Хуанмэйская (рисунок 2.15), Пекинская

оперы, а также северо-восточные танцевально-песенные дуэты, в декорационном оформлении которых можно заметить определенное сходство. Например, в северо-восточных танцевально-песенных дуэтах в декорациях сильно чувствуются традиции северо-восточного Китая. При исполнении классической оперы в жанре северо-восточных танцевально-песенных дуэтов «Большой западный флигель» декорации были выполнены в северо-восточном стиле. На них были изображены кирпичные лежанки (кан), характерные для северо-восточных районов.

В наше время большое внимание уделяется аутентичности в оформлении представлений Пекинской оперы, поэтому максимально сохраняется первоначальное содержание декораций.

Примером служит опера «Сунь Укун: Переполох в Небесных чертогах», где на сцене расположены яркие флаги и знамена, что было характерно для самых ранних постановок данного произведения. Декорационное оформление остается минималистично-условным. Зачастую оно представляет собой уже упоминаемый нами выше канонический вариант оформления всех разновидностей сицью – два установленных на сцене стула, которые в соответствии со сценическим действием воссоздают как и интерьерное, так и экстерьерное пространство: внутреннее убранство дворца императора или военачальника, здание суда.

Особые символические детали сценического оформления помогают зрителю проникнуть в тонкости происходящего на сцене: например, наличие изображения золотого дракона на предметах мебели указывает на то, что действие происходит во дворце. Стулья и чехлы на них голубого или светло-зеленого цвета с вышитыми орхидеями означают, что действие происходит в кабинете чиновника; наличие ярких рисунков в несбалансированном колорите означает пространство кабака или иного увеселительного заведения [42, с. 15].

Важное значение имеет расстановка стульев. В обстановке, характеризующейся особой торжественностью момента, стулья располагаются за столом. При изображении сцен бытового характера стулья стоят перед столом. «Стол и два стула» стали символом Пекинской оперы, в которой содержание превалирует над формальным сходством [146, с. 14].

История развития костюма китайской оперы также начинается с первобытной эпохи. Вплоть до династий Ся и Шан

(2070 г. д. н. э. – 1027 д. н.э.) основным сценическим костюмом можно считать одеяние шамана во время исполнения ритуальных обрядов. В эпоху Тан (618 – 907 гг.) в «военных операх» впервые появляется сценический костюм. Например, военные советники в зависимости от ранга облачаются в костюмы в подражание определенной эпохе. «В опере «Акробатические трюки обезьяны» актер одевает костюм с обезьяньим хвостом для создания образа обезьяны [248, с. 66]. Начиная с этого времени за каждым персонажем закрепляется определенный вид костюма.

В эпоху династий Сун и Юань (960–1368 гг.) искусство сценического костюма получило значительное развитие. В опере «Цзацзюй» эпохи Сун костюмы уже являются отражением образа и характера своего персонажа. В эпоху Юань образуется своеобразная классификация сценических костюмов. Примером может служить пьеса «Обида Доу Э». Одежда преступницы Доу Э и парадная одежда чиновника строго соответствует характерным чертам эпохи и совпадают с реальными аналогами. В этот период сценический костюм становится самостоятельным явлением в традиционной китайской опере.

Период династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) – это время интенсивного развития китайского сценического костюма. В эпоху Мин наибольшее распространение получила опера кунцзюй, которая предназначалась для представителей аристократии, и в соответствии с этим популярным становится богато декорированный сценический костюм, подчеркивающий благородство и статус персонажей. Например, в опере «Павильон пионов» пышный объемный костюм персонажа Ду Линянь отражает принадлежность ее к высшему обществу [75, с. 27].

На современном этапе развития костюм традиционной китайской оперы сохраняет традиции, сложившиеся в процессе длительной эволюции данного жанра. Пекинская опера представляет собой комплекс четырех амплуа, подробно рассмотренных выше, разделяющих персонажей по возрасту, полу, социальному положению, профессии.

При создании образа огромное значение имеет маска, которая отличается от традиционной европейской маски цветовым решением, методом наложения краски и рисунка (рисунок 2.16). Каждый вид маски символизирует определенные осо-

бенности характера, подчеркнутые символикой цвета. Например, красный цвет означает бесстрашного воина, черный – честного и рискованного человека, белый и желтый – склонность к предательству [42, с. 7].

Помимо маски, в создании образа участвуют усы и борода, помогающие подчеркнуть пол актера во избежание путаницы, так как в традициях Пекинской оперы мужчины зачастую играли женские роли. При этом форма усов и бороды подчеркивает форму маски.

Ключевое значение играет костюм, представляющий собой особую систему, в которой значение имеют даже такие детали, как его крой. Система использования костюма в Пекинской опере называется «*Система сундука*», что означает использование старой одежды для создания новых костюмов. Это помогает подчеркнуть преемственность традиций и аутентичность костюма [42, с. 8].

В системе костюмов огромное значение имеет символика орнамента, знание которой помогает определить место действия спектакля даже без наличия декораций (рисунок 2.17). Так, присутствие в элементах одежды изображения дракона и феникса отсылает к символике императорского двора. Кроме того, аллегорически образы гиперболизируют отдельные черты характера персонажа, дополнительно подчеркивают их.

Символика цвета Пекинской оперы также имеет свою систему, состоящую из двух видов цветовых сочетаний, подчеркивающих пышность и красоту традиционного оперного спектакля: первая часть сочетает в себе красный, зеленый, черный, белый и желтый цвета, вторая часть – синий, фиолетовый, светло-зеленый, розовый [146, с. 9].

Тенденцией оформления спектаклей Пекинской оперы начала XXI в. является использование компьютерных технологий при создании эскизов декораций и костюмов, а также технологии 3 D. Например, в пекинской опере «Боевые успехи» алебарда Гуань Юя является продуктом 3 D печати [201, с. 45].

В контексте данного исследования важным представляется также рассмотрение особенностей развития театрального искусства рассматриваемого нами Автономного района Китая Внутренняя Монголия.

Разнообразие театральных коллективов Внутренней Монголии можно проиллюстрировать на двух примерах:

- К первой группе относятся коллективы, поддерживающие традиции Пекинской оперы. Они сохраняют наследие Пекинской оперы во всех ее проявлениях начиная от оформления спектаклей до классического грима и символики костюмов.

- Ко второй группе относятся коллективы, сохраняющие наследие народного искусства, в частности, танцевального искусства, местной малой оперы и народного музыкально-театрального творчества кочевых народов.

Важнейшую роль в развитии развития народной музыкальной драмы и первых театральных представлений играет существовавшая с давних пор среди кочевых племен пьеса-диалог *эржэньтай* (кит. – «сцена для двух человек»). Музыка для данных пьес сложилась на основе традиционных монгольских песен – «Пашаньдяо» («Взбираясь в гору») и «Матоудяо» («У пристани»), а также песен народов провинции Шаньси. Декорациями служила сама природа: синее небо, зеленая трава, монгольские юрты. Сценой была сама степь. Эржэньтай прошел несколько стадий развития: от форм *дацзоцян*, *даваньир*, *фэнцзяосюэ*, *даджуаньбао* до выступлений любительских коллективов и профессиональных ансамблей.

Дацзоцян (дословно с кит. – «разговор играя и сидя») – форма искусства, которая получила развитие на основе народных песен и импровизаций [188, с.129]. Во время праздников монголы и ханьцы садились в круг, пели и играли на струнных музыкальных инструментах, передавая друг другу свои умения, что привело к появлению своеобразной формы вокального исполнения.

Форма исполнения *даваньир* (дословно с кит. – «игра в игрушки») возникла на основе цзоцян с добавлением простых сценок, грима, и получила свое название из-за привнесенных в нее элементов игры.

Фэнцзяосюэ (дословно с кит. – «ветер будоражит снег») отличается применением двух языков (монгольского и китайского), вокальное исполнение идеально сочетается с музыкальным ритмом, демонстрируя яркий национальный стиль и региональную специфику эржэньтай [261, с. 129].

Дажуаньбао (дословно с кит. – «игра с платком») – профессиональная труппа, в состав которой входит руководитель и

коллектив, насчитывающий около десяти человек. Название связано с использованием платков (баофу). Отличается простотой костюмов и реквизита. Знаменует собой появление профессионального исполнения эржэньтай [184, с. 69].

Жанр эржэньтай корнями уходит в народную культуру (рисунок 2.18). Поколения мастеров музыкального искусства работали над совершенствованием эржэньтай, и то, что изначально существовало в форме народного «пения сидя в кругу», на сегодняшний день превратилось в самобытный, зрелый жанр народной музыкальной драмы, включающий песни и танцы, цирковое искусство, китайскую оперу, эстрадное искусство. Эржэньтай имеет более чем столетнюю историю развития и распространен в провинциях Шаньси, Хэбэй, Шэньси и частично во Внутренней Монголии. В представлении задействованы два артиста, исполняющие амплуа чоу и дань [284, с. 922].

Существуют две версии, касающиеся времени и места возникновения эржэньтай. Согласно первой версии, эржэньтай появился в период Гуансюй на основе монгольских и ханьских народных песен, а также цзоцян. Подобное представление, включавшее пение и игру на струнных музыкальных инструментах, впитало атмосферу песен и плясок во время народных гуляний и сформировалось в западной части Внутренней Монголии, поэтому получило название «монгольские песни». Согласно другой версии, эржэньтай появился на севере провинций Шаньси и Шэньси в периоды Сяньфэн и Тунчжи. Основой представления служила форма цзоцян, включавшая танцевальные движения янгэ и монгольские песни [184, с. 69].

Согласно различным художественным и региональным особенностям жанра, его подразделяют на «восточное» направление и «западное» направление. Географическая граница между ними проходит в районе города Хух-Хото во Внутренней Монголии. «Восточный» эржэньтай в основном распространен в Уланчабе, на востоке Внутренней Монголии, а также в районах провинций Шаньси и Хэбэй, граничащих с аймаком Шилин-Гол; «западный» эржэньтай распространен в городах Хух-Хото, Баотоу, Баян-Нур и частично в провинциях Шаньси и Шэньси.

После образования Китайской Народной Республики жанр эржэньтай начал стремительно развиваться. Только в западной

части Внутренней Монголии насчитывалось пять профессиональных трупп, более 20 театральных трупп, специализировавшихся на жанре эржэньтай (рисунок 2.19) [184, с. 69].

Формы художественной драмы в Китае можно условно разделить на два вида. В эпоху правления императора династии Цинь Цяньлуна величественную и помпезную китайскую оперу назвали «большой драмой» (например, пекинская опера), в противоположность «малой драме» (в частности, эржэньтай). После образования Китайской Народной Республики эта традиция была сохранена. Для постановок «большой драмы» характерны сюжеты на тему традиций и политической жизни древнего императорского двора, вооруженной борьбы за власть. Выразительные средства местной «малой драмы» включают сюжеты на тему народных преданий, семьи, любви и труда. Эржэньтай относится к местной «малой драме» (сценкам), особенностью которой служит применение специальных костюмов, а также совпадение названия песни и представления (рисунок 2.20).

Юаньская драма эволюционировала из развлекательных сценок, где два персонажа насмеяются друг над другом, в полноценные пьесы со с национальным колоритом и отошла от традиционной концепции одной сцены, уступив место новой форме комбинированных пьес, где диалоги в разных сценах представляли собой смешение сюжетов разных пьес. Это требовало использования разных по содержанию декораций [10, с. 591].

Исполнение песен и танцев в эржэньтай отличается от исполнения, характерного для традиционной оперы сицуй. Например, в Пекинской опере также есть пение и танцы, при этом скорость исполнения от начала и до конца остается неизменной. Для эржэньтай характерно постепенное ускорение темпа при одновременном исполнении танца и песни, при этом скорость к концу номера повышается настолько, что артист начинает обливаться потом и тяжело дышать. По мере нарастания скорости исполнения усиливается и накал чувств у зрителей.

Несмотря на свою специфику, эржэньтай в процессе развития заимствовал многие элементы Пекинской оперы. Например, основные движения: цзяньчжи (дословно с кит. – «жест меча»),

ланьхуачжи (дословно с кит. – «жест орхидеи»), хукоучжан (дословно с кит. – «ладонь [как] пасть тигра») и др. Из шань-сийской музыкальной драмы эржэньтай впитал некоторые способы жестикуляции и порядок исполнения танцевальных движений, например: каймэнь (дословно с кит. – «открывать дверь»), чжэньбинь (дословно с кит. – «приводить в порядок волосы на висках»).

В качестве характерных примеров эржэньтай можно привести пьесу «Цзоусикоу» (кит. – «Уход из Сикоу»), посвященную тяжелой жизни крестьян на чужбине; пьесу «Персик», в основе сюжета которой – незамысловатая история любви простых юноши и девушки; «Пять братьев пасут овец» – история любви бедных юноши и девушки. В пьесе «Чжэньчжу поднимает занавеску» воспеваются исторические личности; в постановке «Монахиня мечтает возвратиться в мир» рассказывается история молодой монахини, которая в поисках любви сбегает из монастыря; «Вешая красные фонари» – история любви юноши и девушки в праздник фонарей; «Вышитый кошелек» рассказывает об исторических событиях, вплетенных в историю о вышитом сестрами кошельке.

Основной реквизит в эржэньтай включает плетъ, носовой платок, веер, радужную ленту. Плетъ используется не только в качестве ударных музыкальных инструментов, но и необходимого в танце реквизита. Она предназначена для создания атмосферы танца и усиления эффекта представления. Сочетание движений плети, носовых платков, радужных лент и вееров в такт музыке создавало завораживающее зрелище.

За более чем столетнюю историю своего развития эржэньтай сохранил свой уникальный художественный стиль, неизменными оставались и главные персонажи, участвующие в представлении – Чоу и Дань. Чоу всегда носил остроконечную войлочную шапку, красные штаны и черную куртку, а у женского персонажа Дань основной формой одежды была длинная кофта из узорчатой ткани, цветная юбка, в руках был маленький платок, а на голове – холщовая повязка с прикрепленными к ней цветами. Кроме этого, использовались пудра и красная помада для губ. После 1950-х гг. персонаж Чоу превратился в Сяошэн, который носил длинную косу и костюмы эпохи Цинь или одежду времен Китайской Республики; персонаж Дань

стал выглядеть еще более красочно, для него стали характерны высокие брови, бакенбарды, пудра, румяна, а также яркие костюмы традиционной Пекинской оперы.

С течением времени традиции самобытного представления на лоне природы поддержали и развивали самодеятельные труппы. На сегодняшний день во Внутренней Монголии продолжают существовать коллективы, основой репертуара которых являются балетные спектакли, цирковые акробатические номера и музыкальные представления. С 2000 г. девять самостоятельных коллективов: театр Национальной оперы и балета, ансамбль «Уланьмуци» (кит. – «ехать верхом»), ансамбль «Эржэньтай» (кит. – «сцена для двух человек»), труппа Пекинской оперы, цирковая труппа, ансамбль народной музыки, симфонический оркестр, Монгольский молодежный хоровой коллектив, монгольская труппа «Улигэр» (монг. – «былина, сказка»), основой репертуара которых являются балетные спектакли, цирковые акробатические номера и музыкальные представления [288, с. 269].

Классическим примером пьесы эржэньтай является «Фан Сыцзе» (кит. – «Четвертая сестра семейства Фан») (рисунок 2.21), в которой рассказывается история о том, как Фан Сыцзе подвергалась третированию со стороны свекрови, от чего едва не погибла, но в конце концов чудом спаслась [245, с. 6]. Премьера спектакля состоялась в городе Баотоу в 1953 г. Постановка была осуществлена Мяо Вэньци на основе рассказов Цзи Цзыюй и рукописной копии пьесы «Фан Сыцзе».

Хух-Хото, 2009 г.

Пьеса пережила множество переработок, например, одну из ее интерпретаций представили в 1954 г. режиссер Ли Си, композитор Хэ Бин, сценограф Кун Линци и Ли Си. В 1956 г. прошла премьера постановки Народного театра Чжанцзякоу, режиссер Хао Пу, композитор Люй Ле. В 1962 г. пьеса была поставлена Народной оперной труппой Хух-Хото в переработке Люй Ле, режиссер Бай Вэньци, композитор Чжу Тун. В 1963 г. Народная оперная труппа осуществила постановку в переработке Ли Чжи.

Пьеса «Фан Сыцзе» на начальном этапе включала всего лишь двух артистов амплуа чоу и дань, но по мере развития

включала все большее число ролей. Сейчас в пьесе участвуют более десяти действующих лиц, при этом яркостью внешнего облика отличаются не только главные герои, но и второстепенные персонажи.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, можно отметить общие черты в развитии декорационного искусства Беларуси и Китая.

- Истоками декорационного искусства Беларуси и Китая являются древние ритуальные обряды с использованием масочно-костюмных элементов.

- В истории развития театрального искусства как Беларуси, так и Китая декорационное искусство изначально выполняло персонажную функцию, то есть условное сценическое пространство создавали сами актеры.

- Для первых представлений в отсутствие сценической площадки были характерны показы под открытым небом. Зрители собирались по наитию в местах проведения зрелищ. Часто это было просто открытое пространство, природный ландшафт, позднее – улица города.

- Для ранних представлений характерен синтетизм, сочетание элементов, характерных для других видов искусств – музыкального, декламационного, акробатического. В качестве примера для сравнения можно привести популярное музыкально-театральное зрелище «Сотня представлений» китайской династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н.э.) и представление белорусских скоморохов.

- Использование передвижных приспособлений для представлений. В рукописях эпохи Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н.э.) описаны «театральные телеги» и «палатки», установленные на площади для того, чтобы показывать и смотреть игру-борьбу актеров «цзюэдиси». Для театрального искусства Беларуси характерны представления передвижного кукольного театра батлейка, представляющего собой специально сконструированный «домик» с ярусами для представлений.

- Широкое использование средств театральной машинерии – подъемных механизмов, поворотного круга, приспособлений для создания сценических эффектов. В театральном искусстве Беларуси данная тенденция проявляется с развитием частновладельческих театров и усовершенствованием сцени-

ческой площадки, связанной с представлениями школьного театра XVII в. В театральном искусстве Китая наибольший расцвет театральной машинерии связан с приходом эпохи династии Цин (1644–1912 гг.).

- Использование занавеса для отделения переднего края сцены (согласно терминологии европейского театра – авансцены). В китайском искусстве занавес в театральном здании появляется в эпоху династии Цзинь (1115–1234 гг.). В белорусском искусстве занавес используется в связи с развитием частновладельческого театра XVIII в.

Сложнейшая и длительная история эволюции театрального искусства Китая характеризуется практически отсутствием какого-либо внешнего влияния в течении долгих веков. На сцене первичным для актера является отражение духовного облика персонажа, а вторичным – внешний образ его героя. Такая концепция образовала особый художественный мир и внебытовой стиль представления китайского театра. Однако во второй половине XIX в. после ряда международных и гражданских войн и политических потрясений эта традиция начала эволюционировать. Приемы и образные средства традиционного театра начали пополняться заимствованными особенностями западноевропейского театра. Это проявилось в традиции взаимодействия между разными видами традиционного театра, ослабления зрительского интереса к знакомым с детства формам и принципам, падения посещаемости, борьбы за выживание. Большинство трупп стремилось обновить свои творческие возможности различными средствами, среди которых можно выделить такие, как постановка неизвестных ранее произведений, расширение обмена гастролями с коллективами из других районов Китая, тенденция изменения стиля спектакля: от «внебытового» до «реального», совершенствование сценического оборудования – замена традиционного «китайского волшебного фонаря» мощным диапроектором, позволявшим создавать в качестве фона разнообразные пейзажи иных стран, приводила зрителей к колоссальным потрясениям, появление в ходе драматического спектакля наряду с традиционными актерами циркачей из Японии и Европы, смешение приемов и стилей, привнесение динамики в действие на сцене. Современные театральные представления в Китае являются как сугубо тра-

диционными, так и эклектичными, основанными на заимствовании традиций западного театра [135, с. 7].

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что, несмотря на значительные различия во временных рамках, определяющих развитие театрального искусства Китая и Беларуси, можно выделить общие черты, касающиеся, прежде всего, особенностей зарождения данного вида искусства и специфики его синтетической природы.

2.2. Составляющие элементы театрально-декорационного искусства в сценической практике Китая и Беларуси

В эпоху глобализации всех сфер жизни человеческого общества и, в частности, искусства становятся необычайно актуальными проблемы взаимопонимания исторически по-разному сложившихся культур Китая и Беларуси. Многие явления театральной жизни Европы XX в. обязаны своим появлением подобному синтезу, например, стремление режиссеров к синтетическому сценическому искусству определило появление на европейской театральной сцене музыкально-драматических спектаклей с обширными пантомимическими вставками. Данные тенденции позволяют провести некоторые параллели и выявить общие черты в развитии элементов сценического действия в театрах Запада и Востока.

Спектакль европейского театра – явление синтетическое, многостороннее. При создании спектакля особое внимание уделяется преимущественно его зримой стороне и, соответственно, работе театральных художников в содружестве с режиссурой [119, с. 78]. Они воплощают в себе те определенные тенденции развития театрально-декорационного искусства, которые в творчестве других мастеров закономерно и необходимо приобретали иной индивидуальный облик. Известно, что многообразие форм, приемов, стилей есть принципиальная черта современного искусства [53, с. 11].

В театральном произведении каждую деталь организуют три композиционных уровня, формирующих пространство каждого спектакля. Таким уровнями являются:

- Архитектоника спектакля как организация общего театрального пространства;
- Пластика спектакля, строящегося на основе углубленности сценического пространства в ее связи с игрой актеров. В спектакле выражается как пластика форм, пластика актера и пластика мизансцен.
- Свет, цветоцветовое оснащение спектакля, где учитывается закономерность распределения света в сценическом пространстве, его влияние на цветовую определенность предметного мира сцены, колористическое единство. Это выражается в сценическом произведении как: сценический свет, учи-

тывающий общую световую насыщенность спектакля; цветовая определенность спектакля; светоцветовое взаимодействие [148, с. 12].

Сценография как искусство синтетическое для раскрытия своего содержания использует выразительные средства других видов искусств: колорит живописи, выразительность графики, пластическую законченность скульптуры, геометрическую четкость архитектуры [148, с. 15].

Визуальный образ спектакля в европейском театре создается при помощи таких элементов сценографии, как декорации, костюмы, грим, свет, а также пластические возможности актерского состава, без чего невозможна пространственная композиция театрального произведения.

Декорация – от латинского слова «decoratio» (украшение) – означает оформление сцены, на которой происходит действие спектакля [16, с. 167].

Выделяют несколько исторически сложившихся видов декораций: живописные, живописно-объемные и объемно-перспективные. Основными системами крепления являются кулисная передвижная система, состоящая из кулис на специальных передвижных рамах, кулисно-баскетная система, представляющая собой зелень в парковых театрах, и кулисно-арочная система – живописные полотна, написанные вручную с реалистическим отображением перспективы [16, с. 224].

В белорусском театре декорациям зачастую отводится ведущая роль в оформлении спектакля, именно они помогают создать визуальный образ спектакля и значительно усилить эмоциональную составляющую сценического произведения (пример – спектакль «Мост» по В. Быкову, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 2005 г.).

Важнейшим элементов театрального представления является *театральный костюм*, который включает в себя и элементы одежды, и обуви, и головные уборы.

В течении длительного периода в развитии европейского театра костюмы были одинаковыми, унифицированными. С развитием придворных театров европейской знати XVIII в. костюм приобретает индивидуальные характеристики персонажа. Начиная с XIX в. в связи с реалистическими тенденция-

ми во всех видах искусства костюму стали придавать историческую достоверность. Существенный вклад в развитие таких костюма и придания ему индивидуальных особенностей, связанных с замыслом автора пьесы, привнесли К. Станиславский и В. Немирович-Данченко. Русские художники творческого объединения «Мир искусства» – В. Васнецов, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, Б. Кустодиев – совершили настоящую революцию в сфере театрального костюма, превратив его в произведение высокого искусства.

В истории белорусского театрального искусства костюм играет немаловажную роль, истоками его также являются ритуальные обряды и представления скоморохов. Привнесение национальных особенностей в костюмные образы связано с творчеством театральных коллективов И. Буйницкого и В. Голубка. Авторами костюмов зачастую являются сценографы, которые создают весь комплекс облика спектакля – Е. Чемодуров, Н. Опиок, Е. Лысик, либо собственно художники по костюму (В. Дёмкина, В. Марковец-Бартлова, Л. Рулёва).

Такой элемент сценографии, как *грим*, в европейском театре не имеет принципиально важной роли, как, например, в представлениях Пекинской оперы, и служит скорее для подчеркивания или усиления характеристик персонажа. Грамотно подобранный и качественно исполненный художником грим влияет на творческое самоощущение актера и часто дает толчок к поиску особенностей роли.

Понятие грим произошло от французского слова «grime» и означает в дословном переводе ампула смеющегося старца – «гримо» [80, с. 318]. В качестве примера выдающихся мастеров театрального грима в Беларуси можно назвать Р. Волкова, А. Будника, В. Новицкую, А. Лившица, Б. Светларусова.

Важное значение в оформлении спектаклей на европейской сцене имеет *реквизит* – от латинского слова *requistum* – необходимое, нужное – совокупность оборудования и предметов, необходимых актерам во время сценического действия. В отличие от условности реквизита традиционного китайского театра, в европейском театре реквизиту придается большое значение при передаче атмосферы времени, эпохи и характеристики персонажа.

Свет на сцене – одно из важных художественно-постановочных средств. Свет помогает воспроизвести место и об-

становку действия, перспективу, создавать необходимое настроение; иногда в современных спектаклях свет является почти единственным средством оформления.

Различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения. Плоскостные живописные декорации требуют общего равномерного освещения, которое создается осветительными приборами общего света (софиты, рампа, переносные приборы). Спектакли, оформленные объемными декорациями, требуют местного (прожекторного) освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления.

При использовании смешанного вида декорационного оформления соответственно применяется смешанная система освещения.

Театральные осветительные приборы изготавливаются с широким, средним и узким углом рассеяния света. Последние называются прожекторами и служат для освещения отдельных участков сцены и действующих лиц. В зависимости от расположения осветительное оборудование театральной сцены делится на следующие основные виды:

- аппаратура верхнего света, к которой относятся осветительные приборы (софиты, прожекторы), подвешиваемые над игровой частью сцены в несколько рядов по ее планам;
- аппаратура горизонтного освещения, служащая для освещения театральных горизонтов;
- аппаратура бокового освещения, к которой относят обычно приборы прожекторного типа, устанавливаемые на порталных кулисах, боковых осветительских галереях;
- аппаратура выносного освещения, состоящая из прожекторов, устанавливаемых вне сцены, в различных частях зрительного зала. К выносному освещению относится также рампа;
- переносная осветительная аппаратура, состоящая из приборов разных видов, устанавливаемых на сцене для каждого действия спектакля (в зависимости от требований).

В театре часто применяются также разнообразные осветительные приборы специального назначения (декоративные люстры, канделябры, лампы, свечи, фонари, костры, факелы), изготавливаемые по эскизам художника, оформляющего спектакль [16, с. 73].

В художественных целях (воспроизведение на сцене реальной природы) применяется цветная система освещения сцены, состоящая из светофильтров разнообразных цветов. Светофильтры могут быть стеклянные или пленочные.

Цветовые изменения по ходу действия спектакля осуществляются:

- путем постепенного перехода с осветительных приборов, имеющих одни цвета светофильтров, на приборы с другими цветами;
- сложением цветов нескольких одновременно действующих приборов;
- сменой светофильтров в осветительных приборах.

Большое значение в оформлении современного спектакля имеет *световая проекция*. С ее помощью создаются различные динамические проекционные эффекты (облака, волны, дождь, падающий снег, огонь, взрывы, вспышки, летающие птицы, самолеты, плывущие корабли) или статические изображения, заменяющие живописные детали декорационного оформления (светопроекционные декорации). Использование световой проекции необычайно расширяет роль света в спектакле и обогащает его художественные возможности. Иногда применяется также и кинопроекция.

Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля лишь при наличии гибкой системы централизованного управления им. С этой целью электропитание всего осветительного оборудования сцены делится на линии, относящиеся к отдельным осветительным устройствам или аппаратам и отдельным цветам установленных светофильтров, которых на современной сцене бывает до 300.

Для управления многочисленными цепями освещения сцены существуют сложные механические устройства, называемые обычно театральными регуляторами. Наибольшее распространение получили электрические регуляторы с автотрансформаторами или с магнитными усилителями. В настоящее время получают большое распространение электрические многопрограммные регуляторы; с их помощью достигается необычайная гибкость управления освещением сцены. Основной принцип такой системы заключается в том, что регулирующая установка допускает предварительный набор световых комбинаций для

целого ряда картин или моментов спектакля с их последующим воспроизведением на сцене в любой последовательности и в любом темпе. Особенно важное значение это имеет при освещении сложных современных многокартинных спектаклей с большой динамикой света и быстро следующими переменами [35, с. 235].

Сценические эффекты (от лат. Effectus – исполнение) – иллюзии полетов, проплывов, наводнений, пожаров, взрывов, создаваемые при помощи специальных приборов и приспособлений. В современном театре сценические эффекты делятся на звуковые, световые (светокинопроекционные) и механические. При помощи звуковых (шумовых) эффектов на сцене воспроизводятся звуки окружающей жизни – звуки природы (ветер, дождь, гроза, пение птиц), производственные шумы (завод, стройка и т. п.), транспортные шумы (поезд, самолет), батальные шумы (движение кавалерии, выстрелы), бытовые шумы (часы, звон стекла, скрипы) [35, с. 243].

К световым эффектам относятся:

- все виды имитаций естественного освещения (дневного, утреннего, ночного, освещения, наблюдаемого при разнообразных природных явлениях – восходе и закате солнца, ясном и облачном небе, грозе и т. п.);
- создание иллюзий льющегося дождя, движущихся облаков, полыхающего зарева пожара, падающих листьев, струящейся воды и т. д.

Для получения имитаций естественного освещения пользуются обычно трехцветной системой освещения – белой, красной, синей, дающей почти любую тональность со всеми необходимыми переходами. Еще более богатую и гибкую цветовую палитру (с нюансировкой всевозможных оттенков) дает сочетание четырех цветов (желтый, красный, синий, зеленый), отвечающее основному спектральному составу белого света.

Создание иллюзий сводится, главным образом, к использованию светопроекции. По характеру впечатлений, получаемых зрителем, световые эффекты делятся на стационарные (неподвижные) и динамические [35, с. 245].

Немаловажным элементом создания сценического пространства является и *шумовое оформление* – воспроизведение на сцене звуков окружающей жизни. Вместе с декорациями,

буафорией, освещением шумовое оформление составляет фон, помогающий актерам и зрителям почувствовать себя в среде, соответствующей действию пьесы, создает нужное настроение, влияет на ритм и темп спектакля.

Современное шумовое оформление различается по характеристикам звуков: звуки природы (ветер, дождь, гроза, птицы); производственные шумы (завод, стройка); транспортные шумы (телега, поезд, самолет); батальные шумы (кавалерия, выстрелы, движение войск); бытовые шумы (часы, звон стекла, скрипы).

Шумовое оформление может быть натуралистическим, реалистическим, романтическим, фантастическим, абстрактно-условным, гротесковым в зависимости от стиля и решения спектакля. Шумовым оформлением занимается звукооформитель или постановочная часть театра. Исполнителями являются обычно участники специальной шумовой бригады, в которую входят и актеры. Несложные звуковые эффекты могут выполнять рабочие сцены, реквизиторы и др. Аппаратура, используемая для шумового оформления в современном театре, состоит более чем из 100 приборов различных размеров, сложности и назначения. Эти приборы позволяют достигать ощущения большого пространства; с помощью звуковой перспективы создается иллюзия шума приближающегося и удаляющегося поезда, самолета. Современная радиотехника, особенно стереофоническая аппаратура, дает большие возможности для расширения художественного диапазона и качества шумового оформления, одновременно организационно и технически упрощает эту часть спектакля [35, с. 231].

В спектакле сценография может выполнять следующие функции, отвечающие за способ включенности ее элементов в создании сценического пространства:

Персонажная функция предполагает включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого материально-вещественного, пластического, изобразительного или какого-либо иного (по средствам воплощения) персонажа – равноправного партнера исполнителей, а зачастую и главного действующего «лица».

Игровая функция выражается в непосредственном участии сценографии и ее отдельных элементов (костюм, грим, маска, вещественные аксессуары) в преобразении облика актера и в его игре.

Функция обозначения места действия заключается в организации среды, в которой происходят события спектакля [16, с. 35].

На основе выполняемых сценографией функций в современном театре можно наблюдать большое *разнообразие сценографических решений*. Например, данная типология может включать в себя: «конкретное место действия» с разновидностями «сценического дизайна», «артдизайна», «реальной жизненной среды», «окружающей среды», а также «обобщенное место действия» и сценографии, в отдельных элементах становящейся участником игры актеров [71, с. 113.]

В композиционном строе сценографии европейского театра, включающем в себя, как было отмечено выше, распределение масс в пространстве, пластику и динамику движений и светотеневую моделировку, важнейшее значение имеет *актер*. Актер является частью организации сценического пространства, его центральной слон, обеспечивающей взаимодействия всех трех уровней театрального произведения – архитектоники, пластики, света и цвета.

Элементы актерского мастерства в белорусском искусстве известны с глубокой древности. Они существовали в культовых ритуалах календарно-обрядовых празднеств. Первыми актерами были скоморохи, организовывавшие театрализованные праздники и зрелища. Традиции скоморошества продолжались в школьном театре, интермедиях, показах кукольного театра батлейки и народной драмы. Во время представлений актеры зачастую обращались к зрителям, вовлекая их в свою игру. Яркий след в развитии профессиональной актерской игры оставили частновладельческие театры Беларуси, а также деятельность труппы И. Буйницкого, театра В. Дунина-Мартинкевича, Первого товарищества белорусской комедии и драмы и открытие государственных драматических театров в 1920-е гг. Начиная с этого периода игра актеров профессиональной школы отличалась глубоким психологизмом, поисками яркого сценического рисунка и пластической выразительностью. Великолепные образы на сцене были созданы актерами И. Жданович, М. Захаревич, С. Окружной, Б. Платоновым, Р. Янковским [115, с. 25].

Таким образом, основными компонентами сценографии европейского и белорусского театра являются:

- архитектоника как организация общего театрального пространства;
- пластика спектакля, пластика актера и пластика мизансцен;
- свет, светоцветовое оснащение спектакля.

Взаимодействие всех элементов и создание ими единой сценической композиции возможно при наличии таких органично вписанных в пространство спектакля элементов, как декорации, грим, костюм, реквизит, имеющих равноценное и очень важное значение в создании атмосферы спектакля.

В отличие от искусства Европы и Беларуси, в театральном искусстве Китая, имеющем более чем тысячелетнюю историю, важной отличительной чертой всегда являлась традиционность и условность всех элементов представления. Убедительность игры актера во многом зависит не только от уровня мастерства создаваемых им образов, но также понимания характера персонажа, его образа мыслей и сюжета рассказа в целом. Зритель, воспринимая основную суть и идею театра, вовсе не должен видеть те средства, которые доносят это содержание до его сознания. Иллюзия свободы от условностей и ограничений – главная составляющая особенность игры и театра в Китае [44, с. 27].

Не менее важной особенностью китайского театра является включение в сценическое действие элементов национального искусства, например, народных песен, плясок и юмористических зарисовок. Посредством такого жанрового разнообразия удается сделать образы персонажей пьесы более живыми и реалистичными. Такая же черта – включение в представление сценок из народных праздников, песен и жанровых сцен – характерна для представлений белорусского театра 1920-х гг.

Условность оформления театральной сцены в китайском театре может выражаться в отсутствии привычных европейскому зрителю декораций и элементов реалистичного «анатомического» грима. В китайском театре с целью формирования внешнего облика и последующего раскрытия характера персонажа применяют особую символическую систему условности актерской игры, связанную как с масками, так и с пластикой. Например, в спектакле «Одинокий всадник Гуань Юй едет за тысячу ли» актер не сидит верхом на лошади, а совершает движения, словно взмахивая хлыстом, копируя пластику всадника на лошади [273, с. 65].

Прекрасным примером канонической символики *грима* в китайском театре являются персонажи Пекинской оперы, каждый из которых имеет четко регламентированный набор внешних характеристик (маска, цвет одежды, грим) и движений, благодаря которым зрители узнают суть происходящего на сцене [Приложение А, рисунок 17]. Амплуа, применяемые в Пекинской опере, появились и сформировались уже в период становления национального театра *сицюй* в XI–XII вв. и сохраняются до наших дней в своем традиционном виде.

Особое значение в Пекинской опере имеет цветовая символика грима, в которой заложены самые национальные и семантические особенности. Например, яркий красный цвет – символ честности, справедливости, самоотверженности, храбрости. Это цвет таких персонажей, как военачальники Гуань Юй, Хуан Гай, император Чжао Куаньинь.

Красно-бурый цвет – символ великовозрастности и мудрости. Примером может служить божество брака Подлунный старец.

Белая маска символизирует бесчинство, лукавство, коварство, подозрительность. Таким является полководец, поэт, министр династии Хань Цао Цао.

Персонажи, чье лицо окрашено в розовый цвет – это в основном персонажи преклонного возраста, страдающие недугами.

Черный цвет указывает на прямоту и верность персонажа, подобно политическому деятелю и судье Бао Чжэну. Также черный является символом грубости, дерзости таких героев, как, например, полководец Чжан Фэн.

Фиолетовый – знак хладнокровности, невозмутимости, справедливости. Это относится к военному генералу династии Мин Чан Юйчуню.

Синий цвет символизирует свирепость, жестокость, невоспитанность. Примером является генерал эпохи Троецарствия Сяхоу Дунь.

Зеленый цвет – цвет смелости и одновременно жестокости. Таким был персонаж по имени Чэн Яоцзинь – генерал династии Тан.

Желтым цветом окрашивается лицо мудрых персонажей. Как правило, это придворные и чиновники. Также это символ бесстрашия и искусности в бою – военачальник Дянь Вэй.

Золотой цвет наносится на лица уважаемых, мудрых персонажей. Чаще всего божеств или святых, как Будда Жулай, а нередко рядовых монахов. Серебристый цвет, по сравнению с золотым, указывает на божеств и бессмертных низшего ранга подобно Мучжа [146, с. 13].

Наличие типажа, сравнимого с понятием амплуа, было характерно для представлений белорусского народного театра батлейка (рисунок 2.22). Батлеечное представление разыгрывалось с участием различных кукол-персонажей, каждый из которых имел свой неповторимый облик и характер: Дед и Баба, Доктор, Казак, Еврей, Пан и др. Кукольный театр батлейка оказал влияние на дальнейшее развитие белорусского театра и образов его персонажей.

В европейском театре традиция применения амплуа ярко проявились в представлениях итальянского театра дель арте («театр масок») XVI–XVIII вв., элементы и специфику которого можно встретить и в современном белорусском театре. Например, спектакль «Слуга двух гаспадароў», поставленный в Национальной академическом театре имени Янки Купалы по пьесе К. Гольдони режиссером А. Нордштремом и художником В. Правдиной в 2008 г. (рисунок 2.23).

Цветовое решение выполнено в характерном колорите, напоминающем костюм Арлекина: красные, синие, охристые цвета присутствуют в костюмах персонажей, предметах сценического антуража, а также в декоре кулис [71, с. 79].

В китайском театре играет *костюм* представляет собой характеристику персонажа: его общественный статус, уровень достатка и особенности характера. Как и в случае с гримом, показательным примером являются костюмы Пекинской оперы, являющиеся квинтэссенцией традиций китайского театра.

Ман – парадный кафтан (расшитый драконами); *пэй* – верхняя одежда на подобие плаща, имеющая две полы, сходящиеся посередине и разрезы по бокам, и *кайчан* – кафтан, который носят только военачальники или чиновники высокого ранга. Верхняя пола в нем запахивается на боку, имеется широкий ворот, а нижняя пола имеет окантовку. В качестве основного узора выступает лев и цилинь (единорог) или похожие на них звери (рисунок 2.24).

Као – латы; *чжэ* – платье, имеющее одну полу, запахивающуюся направо (как правило, мужской вариант).

И – все остальные костюмы, не входящие в первые четыре типа. Женский вариант, в основном, имеет две полы с застежкой посередине, высокий ворот-стойку, разрезы по бокам.

Особенность Пекинской оперы состоит в том, что мастерство актера имеет определенные устойчивые формы, и образы героев связаны с их костюмом. Существует и обратная зависимость: покрой и стиль одежды зависит от мастерства актера, поэтому для каждой роли предназначен определенный костюм:

Узор на костюме не менее важен и имеет тесную связь с характером, задачей роли и внутренними побуждениями героя.

В костюмах Пекинской оперы важнейшими узорами являются дракон и феникс как символы представителей китайской власти. Существуют также и другие варианты рисунка – цветы, птицы, рыбы, животные. Например, лев символизирует храбрость и отвагу, а цилинь (единорог) – доброту и бережное отношение в живой природе (рисунок 2.25). Покрой одежды имеет историческую основу.

Важным элементом костюмов амплуа дань (субамплуа циньи) являются длинные белые рукава, управляясь с которыми, героиня выражает свои чувства (рисунок 2.26).

Декорационное оформление традиционной китайской драмы не требует тщательно подобранного реквизита или сложных декораций. Достаточно только в соответствии с установленной формой полностью раскрыть содержание рассказа. Вместе с тем, при всей условности оформления, любое движение актера четко регламентировано. Например, когда актер на сцене делает движения, словно открывая дверь, зрители могут сразу ясно представить, что показывает актер. Это также позволяет создать условия для восприятия сюжета зрителями [3, с. 91].

Учитывая тот факт, что основным реквизитом представлений Пекинской оперы является только стол и два стула (так называемая каноническая система сценического реквизита под названием «стол и два стула»), отличие в передаче атмосферы разных мест действия создается при помощи деталей: если на подзорах стола и чехлах стульев вышит золотой летящий дракон, то это дворец, если подзоры стола и чехлы стульев голубого или светло-зеленого цвета и на них вышиты орхидеи, то это изысканный кабинет, а если цвет и рисунки яркие и безвкусные, то это кабак. Расстановка стульев и стола также име-

ет значение. В торжественной ситуации, когда, например, император дает аудиенцию или занимается государственными делами, стулья стоят за столом, в случае изображения домашней жизни семьи стулья будут стоять перед столом. «Стол и два стула» стали символом Пекинской оперы, в которой идейное содержание превалирует над формальным сходством [42, с. 7].

В китайском театре использование условности театрального исполнения – это квинтэссенция интеллектуальной работы многих поколений артистов театра и воплощение социальной и культурной эволюции с древних времен до наших дней.

Примером проявления вышеописанных тенденций являются персонажи спектакля «Записки о ночном горшке» известных деятелей сценического искусства XX-XXI вв. Тань Фуина и Юй Куйчжи. Торговец Лю Шичан был обманут мошенником Чжао Да, который сжег кости Лю Шичана и слепил из праха ночной горшок. Последний по чистой случайности попал в руки сапожнику Чжан Бегу, которому дух Лю Шичана поведал историю о своем убийстве. После этого в результате справедливого и сурового суда Бао Чжэна мошенник Чжао Да понес заслуженное наказание. В процессе исполнения пьесы «Записки о ночном горшке» декорации сцены и реквизит достаточно просты. На сцене присутствует только один предмет – «ночной горшок». Однако благодаря выразительной игре актерам удается передать атмосферу происходящего. Например, в сцене возвращения Чжан Бегу домой актер идет по сцене, тяжело переставляя ноги, сначала ставит на землю ночной горшок и посох, потом открывает дверь и вновь поднимает горшок и посох – эти движения позволяют зрителям понять, что Чжан Бегу уже вернулся домой [232, с. 19].

С развитием современных компьютерных технологий в процесс исполнения пьес стали включаться эффекты сценического освещения, приемы театральной машинерии, визуальные спецэффекты. Благодаря использованию технологических элементов ускорился процесс создания образов персонажей [145, с. 11].

Поскольку в основе традиционного театра Китая всегда главенствовала точная форма (пластическая, ритмическая, музыкальная и т. д.), определяющая содержательное наполнение, то

национальное театральное сознание развивалось в русле «театра представления», театра условно-знаковой формы со своими многовековыми закономерностями [6, с. 25]. Поэтому искусство «переживания» и школа, созданная на его основе, с трудом проникают в театральную культуру Китая, зачастую вызывая непонимание. И как следствие – попытки вольного интерпретирования системы К. Станиславского и приспособление ее для привычных навыков преподавания. Это позволило понять, что для каждой страны и каждой нации неминуемым путем развития сценического искусства являются не просто заимствования или экспериментирования, но прежде всего, обращение к истокам национальной самобытности, к народной культуре.

Особенности оформления сценического пространства спектаклей рассматриваемого нами района Внутренняя Монголия складывались под влиянием двух факторов: специфики самобытных народных представлений, основанных на пении, декламации и танце на лоне природы, в частности, эржэньтай, и традиций Пекинской оперы. Как результат, современные театральные представления различных жанров имеют в себе родовые признаки этих двух совершенно разных видов искусства.

Исполнение первых представлений происходило посреди степи, которая и являлась, по сути, прообразом сцены. Это послужило причиной любви современного зрителя Внутренней Монголии к реалистическим мотивам в оформлении спектаклей. Поколения людей с генной памятью о красоте бескрайних просторов, окружающих сидящих на земле выступающих музыкантов, с благодарностью воспринимают декорационное оформление, прямо или косвенно напоминающее об этом.

Кроме этого, в оформлении *костюма* современного спектакля часто используются национальные мотивы вышивки и цветовая символика, характерная для монголов (например, красный как цвет-оберег). Сам костюм при этом является исторической интерпретацией или точной копией народного костюма.

В пластическое решение спектакля часто включаются элементы традиционных танцев, например, танец с плетью или танец с лентами, что подчеркивает близость современной те-

атральной культуры Внутренней Монголии к древним традициям своего народа (рисунок 2.27).

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что в традициях оформления сцены китайского театра, имеющего более чем тысячелетнюю историю, основным элементам спектакля – декорациям, гриму и реквизиту – придается совсем иное значение, чем в европейском театре. Основное внимание уделяется гриму и костюмам персонажей, что прекрасно иллюстрируют представления Пекинской оперы. Строгая каноническая система масок и костюмов стала отличительной карточкой как и Пекинской оперы, так и китайского театра в целом.

Декорационное оформление и антураж в китайском театре являются фоном для актерской игры. Основным понятием и условием восприятия спектакля является мера абсолютной условности и сложная система символов, знание которых является необходимым условием для понимания сюжета спектакля.

Традиции оформления сцены Внутренней Монголии складываются как из правил и канонов оформления спектаклей Пекинской оперы, так и традиций народной культуры, где сценой являлась степь, а крышей – небо. Включенность в сценическое действие элементов этих двух видов театрально-музыкального искусства составляет самобытность театральной культуры Внутренней Монголии.

Костюм в театре Внутренней Монголии имеет большое значение и выполняет функцию сохранения традиций народной культуры. В спектакле строго сохраняется преемственность традиций и индивидуализация монгольского национального костюма. Часто используемыми цветами являются белый и синий как символы чистоты и жизнерадостности, искренности. Женский костюм отличает восточный колорит, воротник и манжеты украшены разноцветными декоративными элементами, украшения для волос инкрустированы жемчугом и кораллами. Одежда мужских персонажей отличается сдержанными цветами: коричнево-красный, коричневый, желтый, серый, что олицетворяет щедрый, необузданный, но уравновешенный нрав мужчины-монгола. Использование реквизита с монгольским колоритом, например, чашек, пиал, палочек для еды, хадаков, монгольских саблей также выявляет национальные особенности Внутренней Монголии.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что общими особенностями формирования образа персонажа в белорусском и китайском театре можно считать:

- использование масочно-костюмных элементов для передачи особенностей и характеристик персонажей (данная особенность особенно явно выражена в китайском театре, примером чего является каноническая система амплуа Пекинской оперы);
- условность актерской игры, являющаяся доминантой сценической практики Китая до XX в. и ставшая элементом заимствования из практики восточного театра в театральном искусстве Беларуси на рубеже XX–XXI вв.;
- стремление к реализму в декорационном решении, характерное до 1970-х гг. XX в. в сценическом искусстве Беларуси и вплоть до 1960–1980-х гг. во Внутренней Монголии;
- мотивы и элементы народной культуры в декорационном оформлении спектакля, деталях костюма и антуража, характерные для сценографии Беларуси и Внутренней Монголии. В этом наблюдается бережное отношение к традициям культуры своей страны и их бережное сохранение;
- использование предметов быта в качестве реквизита в театральной практике Внутренней Монголии и Беларуси для подчеркивания особенностей этнокультурных традиций.

Выводы по главе 2

1. Истоками белорусского театра являются народные игры, обряды и игрища. Многие из них имели яркие театрализованные элементы, что позже привело к появлению скоморошества, народной драмы и содействовало развитию кукольного театра батлейка. Особый вклад в развитие национальной культуры Беларуси В. Дунин-Марцинкевич, И. Буйницкий, В. Голубок, благодаря деятельности которых в декорационном оформлении спектакли стали появляться элементы народного искусства. Реалистичностью в стилистической лаконичностью отличается декорационное решение спектаклей 1940–1950-х гг., оформленных художниками Б. Малкиным, Е. Николаевым, И. Ушаковым. В визуальном решении спектаклей, выполненных художниками 1960-х гг., можно отметить стремление к мону-

ментальности и символичности (творчество Е. Чемодурова, О. Марикса, Е. Ждана, А. Григорьянца) и реалистической достоверности (П. Маслеников, И. Ушаков). Оформительские решения спектаклей 1980-х гг. отличаются разнообразием стилевых решений – применением цветового освещения, разнообразных материалов и фактур.

2. Китайский театр всегда был явлением обособленным. Уже в глубокой древности, во времена династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) известны ранние формы представлений – песни, танцы и религиозные ритуалы – существовали в Китае еще в эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Дальнейшее развитие театра было связано с периодом династий Сун и Юань (960–1368 гг.) и появлением жанра средневекового китайского театра под названием «юаньская драма». С эпохой Цзинь (1115–1234 гг.) и Юань (1271–1368 гг.) связано технологическое усовершенствование сценической площадки и появление занавеса, разделяющего переднюю и заднюю части сцены, а с династией Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) – увеличение площади театральной сцены и появление таких разновидностей театральных сцен, как дворцовые театральные сцены и народные театральные сцены. Влияние западного театра на китайское искусство впервые ощущается в годы Китайской Республики (1912–1949 гг.) в результате чего появляются такие разновидности театра, как «театр цзюйчан» (как правило, летний театр, театр под открытым небом), «театр сиюань» (с упором на акробатических представлениях), «кинотеатр», «актовый зал» и другие. Развитие канонической системы амплуа, цветовой символики и грима, характерной для китайского театра, относится к периоду в X–XII вв. и связано с появлением музыкальной драмы сицзюй и таким ее разновидностям, как цзинцзюй (Пекинская опера), пинцзюй (на основе Хэбэйской оперы), юэцзюй (Шаосинская опера), юйцзюй (Хэнаньская опера), юэцзюй (Гуандунская (Кантонская) опера).

3. Важнейшую роль в развитии первых театральных представлений Внутренней Монголии играет существовавшая с давних пор среди кочевых племен пьеса-диалог эржэньтай – представление, изначально существовавшее в форме народного «пения сидя в кругу». Сценой была сама степь, потолком – небо. В своем развитии жанр эржэньтай прошел несколько

стадий – от формы представлений под названием *дацзоцян* (кит. – «разговор играя и сидя»), *даваньир* (кит. – «игра в игрушки»), *фэньцзяосюэ* (кит. – «ветер будоражит снег»), *дажуаньбао* (кит. – «игра с платком») до выступлений любительских коллективов и профессиональных ансамблей артисты всегда строили временную сцену, на которой в качестве занавеса использовалась темно-красная ткань. Основной реквизит в эржэньтай включает плетень, носовой платок, веер, радужную ленту, движение которых в такт музыке представляет собой завораживающее акцентное зрелище. По сей день во Внутренней Монголии основой репертуара большинства коллективов являются балетные спектакли, цирковые акробатические номера и музыкальные представления.

4. Важное значение в создании визуального облика спектакля имеет сочетание таких элементов, как декорационное оформление, пластика актера и пластика мизансцен, а также цветоцветовое оснащение спектакля. Дополняют сценографическое оформление грим, костюм и реквизит, создающие атмосферу спектакля. Роль данных элементов существенно отличается в восточном и западноевропейском театре. Ключевое значение в китайском театре имеет внешний облик актера, его грим и костюм, а в белорусском театре значение имеет равноценное сочетание всех компонентов сценического решения – декораций, костюмов, освещения. Вместе с тем, можно выделить некоторые общие элементы формирования образа персонажа как в белорусском, так и в китайском театре, в частности, наличие масочно-костюмных элементов для подчеркивания характеристик персонажей; в театре Беларуси и Внутренней Монголии – реалистические тенденции, проявляемые в декорационном решении спектаклей вплоть до 1960-х гг. в белорусском театре и до 1970-х гг. в театре Внутренней Монголии; появление в сценическом оформлении заимствование элементов народной культуры и предметов быта.

Осмысление первых практических опытов, результатов закономерностей взаимодействия восточной и западной культур становится одним из интереснейших направлений в современном искусствоведении.

Глава 3

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В XX-XXI ВВ.

3.1. Специфика развития сценографии во Внутренней Монголии и Беларуси XX в. в контексте деятельности творческих коллективов и государственных театров

В развитии театрального искусства как Беларуси, так и Китая (на примере Автономного района Внутренняя Монголия) XX в. стал временем эволюционных перемен и новых решений, повлиявших на приобретение сценографией статуса профессионального искусства.

В 1990-е гг. в Беларуси появляются альтернативные театры нового направления: Республиканский театр белорусской драматургии, театр «Зніч», «Дзе-я» и другие, что стало одним из эффективных факторов эстетического обновления театрального искусства. На сегодняшний день в Беларуси действуют театры различных жанровых направлений – музыкальные, драматические, кукольные.

В декорационном искусстве XX в. формируются некоторые тенденции, определяющие динамику и особенности дальнейшего развития сценографии, в частности, усвоение технологических новшеств в разработке эскизов декораций, освещения, декорационных эффектов, употребляемых в зарубежной практике оформления спектаклей. Наряду с этим, одним из направлений социокультурных преобразований в области театрального искусства остается поддержание интереса к культурному наследию белорусского народа и, как следствие, увеличение количества произведений национальной драматургии в репертуаре белорусских театров. Сценографическими типами, наиболее часто применяемыми для сценического воплощения произведений белорусской драматургии, как классических, так

и современных, являются «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» [71, с. 58].

Несмотря на многие различия, в специфике развития театрального искусства Беларуси и Внутренней Монголии XX в. можно обнаружить общие закономерности становления и проявления устоявшихся типов сценического оформления, что еще раз подчеркивает возможность компаративного анализа двух по-разному сложившихся культур – европейской и восточной.

Развитие театрального искусства Автономного района Внутренняя Монголия, основанного 1 мая 1947 г. в нынешнем городе Улан-Хото, – это насыщенная событиями история поиска выразительного языка и разнообразия сценографических решений от первых постановок с живописными декорациями 1950–1960-х гг. до сложнейших сценических конструкций с применением новых цифровых технологий конца XX – начала XXI вв. В 1954 г. Народное правительство Автономного района переехало в г. Хух-Хото (в переводе с монгольского языка «Хух-Хото» означает «лазурный город»). С этого периода начинается активное развитие театрального искусства Внутренней Монголии [1, с. 112].

Культурные традиции рассматриваемого в исследовании Автономного района Внутренняя Монголия характеризуются объединением профессионального и народного искусства. К народной театральной культуре относятся кочевые театральные труппы, продолжающие существовать под открытым небом, в которых ставятся представления, сочетающие народный танец, оперу и акробатические трюки. Профессиональный театр продолжает развивать традиции Пекинской оперы. При этом необходимо отметить, что основное разнообразие сценографических решений, отличающихся наибольшей оригинальностью, представлено именно в спектаклях, показах коллективов, сохраняющих вековые традиции кочевников. Трансформировавшись в особый вид синтетического действия, данные представления определили характерные черты современного Национального театра Внутренней Монголии.

Как было отмечено ранее, с 2014 г. во Внутренней Монголии существуют девять самостоятельных коллективов: театр Национальной оперы и балета, ансамбль «Уланьмуци», ан-

самбль «Эржэньтай», труппа Пекинской оперы, цирковая труппа, ансамбль народной музыки, симфонический оркестр, Монгольский молодежный хоровой коллектив, монгольская труппа «Улигэр» [288, с. 269].

Кроме того, здание Национального театра Внутренней Монголии включает несколько архитектурных секторов: Концертный зал, Национальный художественный театр Внутренней Монголии [Приложение А, рисунки 27, 28], Театр «Уланьцятэ» [Приложение А, рисунки 30–32], Театр «Улигэр» (монг. – «былина, сказка») [Приложение А, рисунок 29], которые имеют самостоятельные творческие коллективы. Данные коллективы отвечают за создание, постановку, распространение произведений национального искусства, развивают и продвигают такие виды и жанры искусства, как балет, опера, мюзикл, симфоническая музыка и др. Вышеперечисленные коллективы обладают богатой историей развития и оказывают широкое социальное влияние, играя важную роль на развитие культуры и искусства не только г. Хух-хото, но и всего Автономного района Внутренняя Монголия.

Одним из коллективов, оказывающих существенное влияние на развитие музыкального и театрального искусства Внутренней Монголии, является ансамбль «Эржэньтай» (рисунки 3.1, 3.2.), входящий в состав Национального художественного театра Внутренней Монголии. Ранее ансамбль был известен как Экспериментальная труппа народной оперы художественной школы Внутренней Монголии, которая была образована в апреле 1975 г. Ансамбль осуществил постановки следующих произведений: «Сбор перцев», «Продажа масла», «Солнечная радуга», «Песнь о желтой земле», «Северная Лян», «Толкование снов» и других традиционных пьес и спектаклей в жанре эржэньтай.

Как было отмечено выше, участники группы, исполняя музыку или представляя публике театральное действие под аккомпанемент старинных монгольских инструментов, выполняли роль популяризаторов этого жанра искусства и всего связанного с ним, в том числе традиций оформления пространства для выступлений. Традиции представлений «эржэньтай» предполагали выступление на свежем воздухе в окружении степных просторов. Такой вид выступления перед слушателя-

ми практиковался более столетия. Именно это послужило причиной любви современного зрителя Внутренней Монголии к реалистическим мотивам в оформлении спектаклей. Поколения людей с генной памятью о красоте бескрайних просторов, окружающих сидящих на земле выступающих музыкантов, с благодарностью воспринимают декорационное оформление, прямо или косвенно напоминающее об этом.

В июне 2006 г. жанр эржэньтай был внесен в перечень объектов нематериального культурного наследия государственного значения [200, с. 72].

Музыкальное сопровождение эржэньтай появлялось и развивалось в процессе длительной художественной практики. Формирование аккомпанемента в музыкальных сценках традиционного эржэньтай обычно исполнялось посредством музыкальных инструментов сыху (струнный смычковый инструмент, так называемая «китайская скрипка»), янцинъ (струнный ударный музыкальный инструмент, разновидность цимбал), сыкуайва либо банцзы (ударный музыкальный инструмент). Также иногда задействовались маленькие барабаны или тарелочки. При необходимости для усиления эффекта использовались различные ритмические рисунки [6, с. 67].

Не менее важную роль в развитии сценического искусства Внутренней Монголии играет ансамбль «Уланьмуци», входящий в состав Национального художественного театра Внутренней Монголии. Коллектив ансамбля является культурным достоянием автономного района, играет ведущую роль и служит образцом для остальных ансамблей. В переводе с древнемонгольского языка «улань» обозначает красный цвет, «муци» – молодые почки на ветках деревьев. В буквальном переводе на китайский язык название звучит как «красные почки» и обозначает небольшую рабочую группу «красной» революционной культуры, состоящую из молодежи.

Образованный 17 июня 1957 г. в аймаке Шилин-Гол (современный город Силиньхаотэ), ансамбль состоял лишь из 12-ти человек и первоначально обладал довольно примитивным реквизитом: две повозки на резиновом ходу, шесть лошадей, два занавеса, три газовых фонаря, пять музыкальных инструментов: саньсян (струнный щипковый музыкальный инструмент), сыху (разновидность скрипки), моринхур (монгольский

смычковый инструмент), флейта и аккордеон [279, с. 2]. С таким простым реквизитом и музыкальным инструментарием ансамбль мог легко ездить на гастроли и выступать перед народом (рисунок 3.3).

Все участники труппы «Уланьмуци» были многопрофильными специалистами, обладавшими определенными навыками во многих областях. Каждый артист мог исполнять несколько обязанностей: они выступали и в роли ведущих, и в роли певцов, были и танцорами, и музыкантами, отвечали за декорирование сцены, освещение, настройку звука [255, с. 55].

Переносной реквизит давал возможность коллективу легко передвигаться по степям, поэтому в течение долгого времени ансамбль выступал с различными небольшими представлениями перед людьми, живущими в экономически отсталых районах, посредством представлений распространял идеологию партии, служил развитию и просвещению народа (рисунки 3.4, 3.5) [Приложение А, рисунок 26]. Благодаря деятельности ансамбля, были усовершенствованы игра на моринхуре (смычковый инструмент), традиционное горловое пение и другие виды народного искусства [255, с. 55].

Одежда артистов отличалась лаконичностью, отсутствием ярких украшений и изысканного макияжа, но именно таким образом достигался наилучший эффект.

За время своего существования ансамбль «Уланьмуци» Внутренней Монголии поставил множество прекрасных произведений. Среди участников труппы можно назвать таких известных артистов как Ласужун, Цзиньхуа, Дажима, Нашунь и др.

В наше время сценическое искусство ансамбля «Уланьмуци» включает как традиционные элементы, так и современные технические и мультимедийные элементы оформления, но ансамбль по-прежнему исполняет типичные традиционные произведения. Декорации и светодиодный монитор, как и прежде, изображают небо, степь, юрты и др. Небо в качестве занавеса, земля в качестве сцены уже превратились в культурную особенность Внутренней Монголии. Изображение степи на современных проекционных экранах является данью традициям первых представлений на лоне природы.

Традиции самобытных представлений поддерживает также и *Цирковая труппа Национального художественного театра*

Внутренней Монголии, ранее известная как Национальная цирковая труппа Внутренней Монголии. Она была основана в 1960 г. и изначально являлась единственной профессиональной цирковой труппой во всем Автономном районе Внутренняя Монголия, которая переняла традиционное цирковое искусство Китая и национальный колорит, выраженный в оформлении декораций для представлений и костюмов артистов. Цирковое искусство Внутренней Монголии стало формироваться в 1950-е гг. благодаря совместным усилиям представителей цирковых и акробатических трупп Китая и деятелей циркового искусства Внутренней Монголии. В 1958 г. во Внутреннюю Монголию прибыли 29 артистов и педагогов цирковой труппы Китая [7, с. 61]. Благодаря неимоверным усилиям нескольких поколений циркового искусства были достигнуты колоссальные успехи в создании и развитии монгольской школы циркового искусства [189, с. 27].

Наиболее известным является цирковой номер «шесть акробатов подбрасывают ногами монгольские пиалы» или «подбрасывание монгольских пиал на высоких моноциклах (одноколесных велосипедах), который был создан цирковой труппой Внутренней Монголии и передавался на протяжении восьми поколений цирковых артистов.

Деятельность циркового коллектива характеризует также и цирковое музыкально-танцевальное шоу «Прекрасная Маньчжурия: фантастическое путешествие» – музыкально-танцевальное шоу с национальным колоритом Маньчжурии. Декорационное оформление отличалось большим разнообразием сменяемых мест действия. На фоне леса, озера Далайнор, городской площади, бескрайней снежной равнины парень с девушкой отправляются в сказочное путешествие через окно в Азию. На своем пути они встречают русалок, призраков и клоунов. В представлении используются как народные русские танцы, так и монгольские танцы с пиалами. Высокохудожественное представление, представляющее собой синтез цирковых номеров и сценического искусства, прекрасно воспринимается зрителями как Внутренней Монголии, так и других стран.

Таким образом, традиции народного искусства в театре Внутренней Монголии представляют собой самостоятельное

театрально-музыкальное явление. Сценография носит персонажный характер, т. е. представлена в основном костюмами персонажей. Декорации как таковые отсутствуют («сцена – степь»).

В истории развития декорационного искусства белорусского театра традициям народной культуры всегда придавалось важное значение, однако интенсивность проявления данной тенденции была разной на протяжении всей истории становления театрального искусства. Причиной смены общекультурных парадигм стали кризис и застойные явления культурной жизни страны в 90-е гг. XX в., связанные со сменой государственного строя. Министерством культуры Республики Беларусь была предложена «Программа развития театральной культуры Беларуси», поддерживаемая политикой «госзаказов», основанной на финансировании конкретных постановок, где предпочтение отдавалось прежде всего произведениям белорусской драматургии. Результатом проводимых мероприятий стало заметное усиление интереса к произведениям белорусских авторов и произведениям на тематику, связанную с историей и культурой белорусского народа [71, с. 43].

В декорационном искусстве это проявилось следующим образом:

- появление в постановках элементов, образов или отдельных явлений народной культуры, стилизация элементов орнамента, использование предметов быта и изделий народного декоративно-прикладного искусства в качестве реквизита и сценического антуража (спектакль «Залёты» В. Дунина-Марцинкевича, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, Национальный драматический театр имени Якуба Коласа, 1992 г.)

- возрождение популярности представлений народного театра – в частности, кукольного театра батлейка – и связанных с ним элементов декорационного оформления (спектакль «Тутэйшыя» Я. Купалы, режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Янки Купалы, 1990 г.)

- постановка пьес на тематику, связанную с историей Беларуси, воссоздание на сцене атмосферы определенной эпохи («Звон – не малітва» И. Чигринова (режиссер Г. Давыдько, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Янки Купалы 1992 г.)

Яркими образцами воплощения данных тенденций на сцене являются, прежде всего, спектакли отдельных драматических театров Беларуси, а именно: Национального академического театра имени Янки Купалы [Приложение А, рисунки 9, 10], Республиканского театра белорусской драматургии [Приложение А, рисунок 11], Брестского академического театра драмы [Приложение А, рисунок 12], Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа [Приложение А, рисунок 13], Гродненского областного драматического театра [Приложение А, рисунок 14]. Репертуарная политика данных театров предусматривает большое количество произведений белорусских авторов или наличие произведений, сюжетно связанных с историей и культурой страны [45, с. 16].

Старейшим театром страны является *Национальный академический театр имени Янки Купалы*, основанный в 1920 г. Труппа театра складывалась из участников Первого товарищества белорусской драмы и комедии: О. Галина, Г. Григонис, И. Жданович. Важная роль в формировании и становлении коллектива принадлежала Е. Миновичу, который, совмещая деятельность режиссера-постановщика и педагога, прививал в театре традиции реалистического искусства. Театр осуществлял идеи национально-культурного возрождения, и важнейшую роль в этом играла белорусская драматургия, а именно произведения К. Коганца, Янки Купалы, В. Голубка, Ф. Алехновича, а также спектакли, созданные на фольклорном материале и оформленные с использованием национального костюма и предметов быта. Примером тому являются спектакли «На Купалле» М. Чарота (режиссер Е. Минович, художник К. Елисеев, 1921 г.), «Машэка» Е. Миновича (режиссер и художник О. Марикс, 1923 г.) [45, с. 17].

В спектакле «Машэка» ярко отразилась тенденция использования национального колорита, этнографических деталей как средств образно-эмоционального воздействия на зрителя. Спектакль положил начало новому этапу в развитии деатрально-декорационного искусства, который пришел на смену этнографически-бытовому оформлению [102, с. 158]. Кроме того, в 1920-е гг. репертуар пополнился зарубежными пьесами (Ж.-Б. Мольер, К. Котляревский, М. Крапивницкий, Г. Гауптман).

В 1926 г. был запрещен спектакль «Тутэйшыя» Янки Купалы, началась переориентация творческой жизни театра, изменения в репертуаре, связанные с требованием социалистически-пролетарского содержания произведений. Театр начал активно ставить русскую драматургию на тему классовой борьбы, индустриализации и коллективизации. На сцене были поставлены произведения А. Глебова, В. Билль-Белоцерковского.

Разнообразие в образном языке постановок было связано с деятельностью режиссера Л. Литвинова, который в 1932 г. возглавил театр [Приложение В]. Художники широко применяли разнообразные постановочные приемы в оформлении спектаклей «Жакерия» П. Мериме (режиссер Л. Литвинов, художник М. Аксельрод, 1934 г.) «Волки и овцы» А. Островского (режиссер Л. Рахленко, художник О. Марикс, 1936 г.) В годы Великой Отечественной войны деятельность театра была подчинена задачам военного времени. В постановках лучших пьес о войне сочетаются гражданский пафос, вера в силу и мощь страны и ее победу и преобладают реалистические тенденции в оформлении (спектакли «Фронт» А. Корнейчука (режиссер Л. Рахленко, художник З. Сирвинт, 1942 г.)) [45, с. 18].

Ярким примером использования в спектакле всего разнообразия народной культуры – танца, костюма, элементов декора и предметов быта – является спектакль «Паўлінка» Я. Купалы – настоящий символ белорусского театра, образ любви к жизни, самобытности национального характера и оптимизма белорусов по пьесе Янки Купалы (режиссер Л. Литвинов, художник Б. Малкин, 1944 г.).

«Паўлінка» является настоящим символом, визитной карточкой Национального академического театра имени Янки Купалы наряду с такими произведениями, как «Тутэйшыя» и «Раскіданае гняздо» Янки Купалы. Декорационное решение данных спектаклей определяет характерные особенности сценографии целых десятилетий.

Сценическое решение пьесы «Паўлінка» в деталях отображало быт и уклад шляхетского сословья (рисунок 3.6). Впервые поставленный в 1944 г., спектакль и по сей день не теряет своей популярности, открывая каждый новый театральный сезон Национального академического театра имени Янки Купалы.

Наполненные самобытным народным юмором, благозвучным языком, песнями и танцами сцены любимы зрителями всех поколений. Первая постановка была осуществлена в г. Томске, где в тот момент находилась труппа театра.

Л. Литвинов, художник Б. Малкин, 1944 г.

В роли Павлинки – Р. Кошельникова

Уникальной особенностью спектакля является практически неизменная сценография, представляющая собой достоверно воссозданный интерьер деревенского дома с деревянными стенами, «красным углом» с иконами, украшенными вышитыми рушниками, деревянными столами и лавами и ткаными ковриками – «дорожками». Поражает историческая точность в воссоздании деталей костюмов шляхетского сословья и привлекательная живость народной речи в диалогах героев. Особый колорит придают использованные в спектакле народные песни и танцы.

Данная концепция сохранялась в любом из показов постановок знаменитой пьесы. Менялись только исполнители главных ролей, а декорации оставались неизменными (рисунок 3.7).

Одной из наиболее ярких исполнительниц роли Павлинки в 1990-е гг. стала актриса З. Белохвостик (рисунок 3.8), чье исполнение запомнилось зрителям необыкновенной живостью, харизматичностью и красотой воссозданного ей персонажа. В 2000 г. роль исполняли актрисы С. Зеленковская и Ю. Шпилевская (рисунок 3.9).

С приходом нового тысячелетия «Паўлінка» с неизменной сценографией стала своеобразным символом театра, образцом незыблемости традиций и примером преданной любви к народной культуре (рисунки 3.10, 3.11).

Афиша театра начала 1950-х гг. складывалась из характерных для того времени произведений – слабых в художественном плане, но необходимой идейно-политической направленности: «Голос Америки» Б. Лавренева (режиссер Л. Литвинов, художник И. Ушаков, 1950 г.), «Цитадель славы» К. Губаревича (режиссер Санников, художник И. Ушаков, 1950 г.), отличавшихся приукрашиванием реальности и упрощенным ее изображением. Ярким примером тому являлся спектакль «По-

ют жаворонки» по пьесе К. Крапивы (режиссер Санников, художник Ушаков, 1950 г.)

Начиная с 1953 г. в репертуаре театра появляется множество произведений, в которых отражалась жизнь колхозов, высмеивались недостатки методов руководства, например, спектакль «Крылья» А. Корнейчука (режиссер Л. Рахленко, художник Л. Файленбоген, 1955 г.).

В сфере декорационного искусства 1960-х гг. появляются новые авторы. Так, постановки режиссера Б. Эрина и художников А. Григорьянца, В. Гордеенко отличались разнообразными оттенками комического, органичным сочетанием театральности и праздничности, примером чего является, в частности, спектакль «Лявоніха на арбіце» А. Макаёнка (режиссер Б. Эрин, художник Б. Волков, 1961 г.) [103, с. 78].

Для сценографии 1970–1980-х гг. характерна образность, концептуальность, широкое использование метафорических обобщений, разнообразие стилевых решений. Режиссеры-постановщики В. Раевский [Приложение В], Б. Эрин и художники А. Григорьянц, Б. Герлован, В. Лесин создают постановки с настроением метафоричности, символичности и глубокого психологизма, используют многообразие стилей и приемов оформления спектакля. Декорации превращаются в изображение среды, в которой живут и действуют актеры. На сцену возвращается театральная живопись. Сценография уже не сводится к повторению режиссерской мысли, – режиссер, актер и сценограф объединяют свои усилия в создании спектакля (спектакли «Трибунал» А. Макаенка, режиссер В. Раевский, художник А. Григорьянц, 1971 г., «Раскіданае гняздо», режиссер Б. Луценко, художник Б. Герлован, 1972 г.)

Ярким сценографическим событием на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы стали работы Б. Герлована. Фантазией художника было создано множество великолепных оформительских решений. Интересным примером обращения к стилистике народной культуры при помощи использования в сценографии изделий декоративно-прикладного искусства является спектакль «Апошні журавель» по пьесе А. Дударева (рисунок 3.12) и А. Жука, поставленный в Национальном академическом театре имени Янки Купалы и оформленном художником Б. Герлованом в 1986 г.

Для создания декорационного оформления использована техника гобелена – один из видов искусства, широко распространенного в Беларуси. По замыслу сценографа, подобное декорационное решение олицетворяло единство человека с природой и отражало набирающую популярность экологическую тематику.

Перед зрителем появлялось огромное дерево, раскинувшее могучие ветви во всю ширину сцены так, что за ним не было видно земли. Дерево было не обычным, это был дуб – символ силы, мудрости и связи поколений. Крона дуба была выполнена из шерстяных ниток. На этом фоне одетые в светлую льняную одежду актеры казались птицами, уютно сидящими посреди ветвей. Удивительное сочетание гобелена и «вплетенных» в его основу персонажей спектакля завораживало, превращая визуальный образ в ожившую картину [34, с. 48].

Наиболее известными работами Б. Герлована являются сценография спектаклей «Буря» У. Шекспира (режиссер В. Раевский, 1986 г.) и «Рядовые» А. Дударева (режиссер В. Раевский, 1984 г.) В «Рядовых» основным местом действия был избран готический собор. Воссозданный художником образ разрушенного храма стал символом терзания душ героев, их судеб, опаленных войной. Благодаря запоминающейся сценографии спектакль «Рядовые» Национального академического театра имени Янки Купалы имел громкий успех и был отмечен Государственной премией СССР в 1985 г.

Особенностью творческой жизни театра последних десятилетий XX в. является соединение разных стилей, направлений, течений и тематическое разнообразие репертуара: постановки белорусской классики, исторические спектакли, произведения молодых авторов.

Одним из наиболее часто «воплощаемых» на белорусской сцене драматургических произведений является пьеса Янки Купалы «Раскіданае гняздо», впервые поставленная в 1917 г., которая по напряженности действия и актуальности затрагиваемых в ней проблем относится к лучшим примерам не только национальной, но и мировой классики. В разные исторические периоды это произведение раскрывается новыми философскими гранями и благодаря наличию в нем множественных смысловых и символических пластов дает широчайший про-

стор фантазии художника-сценографа [71, с. 82]. Сценография спектакля «Раскіданае гняздо» (рисунок 3.13), представленная сценографом Б. Герлованом и режиссером Б. Луценко [Приложение В] в 1972 г., представляла собой необычное и запоминающееся визуальное решение.

Традиционно данное произведение трактовали как бытовую или социально-историческую драму, раскрывая через ее содержание линейно воплощенный сюжет. Единство место действия зачастую обуславливало статичные декорации. Режиссер Б. Луценко открыл новые горизонты произведения, вместе с художником Б. Герлованом выявил новую эстетическую специфику драмы, дополнив ее поэзией, введенной в структуру сценического произведения, и акцентировал целой системой метафор и символов. Режиссер и художник понимали, что Я. Купала в своей драме остается поэтом со свойственной ему метафоричностью мышления, со строгой системой образности и всеохватностью мысли. Все это нашло яркое художественное воплощение.

На заднике был расположен своеобразный алтарь с колоколом грубой конструкции. В нишах возникали фигуры людей в домотканой одежде, которые декламировали текст пьесы Янки Купалы. Посреди сцены располагался макет дома, очерченный помостом-полом и надежным фундаментом. В выгородке маленькой комнаты, расположенной под углом, размещались предметы мебели и убранства уменьшенного масштаба: икона с рушником, прялка, кровать, стол. Декорации, детали сценографии, все предметы являются символами, трактуемыми на основе поэтических и философских образов [34, с. 33].

В качестве не менее значимого примера «знакового» произведения можно привести спектакль «Тутэйшыя» Янки Купалы (режиссер Н. Пинигин [Приложение В], художник Б. Герлован, 1990 г.), сценография которого произвела большое впечатление как на зрителей, так и на театральных критиков.

Декорации спектакля представляли собой макет белорусского театра батлейки, а также польской «шопки» и русского «вертепа» (рисунок 3.14). Актеры – персонажи спектакля – словно превращались в батлеечных кукол, живущих по законам своего замкнутого мира. Эффекты освещения, применяемые в спектакле, также способствовали подчеркиванию деко-

ративности сценографического решения, как и появление в ходе спектакля на ярусах двухэтажной батлейки ее гротескных персонажей.

Спектакль полюбился публике великолепной игрой актров, режиссерской концепцией и, несомненно, сценографией. Пьеса Янки Купалы словно была открыта заново для нескольких поколений зрителей. Мизансцены, пластическое решение движений актеров возникли из образного решения, в котором ключевым стало слово «батлейка» [34, с. 35].

Республиканский театр белорусской драматургии является, по сравнению с другими театрами республики, достаточно «молодым». Созданный в 1990 г. в качестве подразделения Национального академического театра имени Янки Купалы по работе с начинающими драматургами. Статус Республиканского и современное название театр получил в 1993 г., и с этого времени начал приобретать популярность и любовь зрителей. Основателем и первым руководителем был В. Мазынский, а с 2000 г. – В. Анисенко. С 1994 г. театр сформировал постоянную труппу из выпускников актерского отделения Белорусской государственной академии искусств под руководством В. Мазынского [Приложение В].

Постановки спектаклей в театре осуществляются только на белорусском языке, оправдывая заложенное в названии театра его предназначение. Первым спектаклем театра стала пьеса «Ку-ку» молодого драматурга Н. Ореховского, и с тех пор театр отдает предпочтение произведениям начинающих драматургов, в работе с которыми используется индивидуальный подход, проводятся семинары, сценические читки пьес по ролям.

Основу репертуара 1990-х – 2000-х гг. составляют произведения белорусских авторов: «Голова» И. Сидорука (режиссер В. Мазынский, художник В. Тимофеев 1992 г.), «Барбара Радивилл» Р. Боровиковой (режиссер В. Мазынский, художник В. Тимофеев, 1994 г.), «Черный квадрат» М. Климковича и М. Адамчика (режиссер А. Гарцуев, художник Л. Сидельникова, 1994 г.) и другие. Репертуар определяется жанровым разнообразием, включающим фарс-абсурды, комедии ужасов, поэтические драмы, притчи, элегии. Компактная сцена театра не предусматривает возможность монументального размаха в декорационном решении, но тем не менее характерной особен-

ностью оформления спектаклей на сцене театра является наличие неординарных элементов и оригинальных решений. Часто основой декорационного решения становится одна основная деталь, в процессе спектакля обыгрываемая актерами и дающая возможность бесчисленного количества импровизаций.

Основная деятельность театра связана с началом XXI в. и направлена на стимулирование развития белорусской драматургии, активизацию развития молодого поколения авторов и актеров.

Областные театры Беларуси также являются хранителями национальных традиций в области национальной драматургии и сценографии.

История создания *Брестского областного академического театра драмы* относится к 1940 г., когда согласно решению Совнаркома БССР в августе 1940 г. в Москве из выпускников курса М. Тарханова Государственного института театрального мастерства (ныне ГИТИС) был образован творческий коллектив Брестского областного русского драматического театра. Театр разместился в здании клуба-кинотеатра «Світ», которое отдали в полное распоряжение театру.

Основу репертуара театра 1941–1948 гг. составляли спектакли «Молодая гвардия» А. Фадеева (режиссер Ю. Решимов, художник П. Рассомахин, 1947 г.), «Как закалялась сталь» по пьесе Н. Островского (режиссер Ю. Решимов, художник П. Рассомахин, 1948 г.), «Иринка» по произведению К. Чорного (режиссер Ю. Решимов, художник П. Рассомахин, 1948 г.).

Важным событием в жизни театра стал спектакль «Брестская крепость» К. Губаревича (режиссер А. Миронский, художник М. Смородкин, 1953 г.), связанный с героическим подвигом белорусского народа. Декорационное решение спектаклей данного периода отличалось применением живописных и объемно-перспективных декораций, выполненных в традициях реализма.

В репертуаре 1960-х гг. значительное место отводится произведениям молодых современников, например «Иркутская история» А. Арбузова (режиссер Ю. Арынянский, художник Петроченко, 1960 г.), «У себя в плену» М. Смирновой (режиссер Г. Волков, художник В. Мудрогин, 1961 г.) [21]. В 1988 г.

началась генеральная реконструкция здания театра, которая длилась почти семь лет. Несмотря на это, труппа не оставляла творческую работу. Сценография спектаклей данного периода часто вызывала противоречивые отзывы у критиков. В качестве примера можно привести оформление спектакля «Машека» по Н. Ореховскому (режиссер В. Анисенко, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 1989 г.), отличающееся недостаточной степенью сценической условности и нарочитой реалистичностью (например, изображение каменной кладки фундамента здания) (рисунок 3.15).

После завершения реконструкции театра в 1995 г. в жизни театра начался новый период, характеризующийся появлением в репертуаре пьес белорусских авторов, например «Купала» А. Дударева (режиссер С. Евдошенко, художник В. Лесин, 1995 г.), «Цыганский король» В. Короткевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Лесин, 1998 г.)

Важное место в развитии традиций белорусской драматургии занимает *Гродненский областной драматический театр*, созданный в 1947 г. на основе труппы Бобруйского областного драматического театра. Открылся театр спектаклем А. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» (режиссер Н. Ковязин, художник О. Марикс, 1947 г.). С 1950-х и до конца 1990-х гг. в театре работали режиссеры И. Парамонов, А. Миронский, И. Попов, А. Струнин, В. Короткевич, А. Шельгин, И. Петровский, М. Резцов, Г. Мушперт и художники О. Марикс, Б. Малкин, М. Гафт, Н. Якунин, К. Чемяков, Ф. Розов.

Спектакль «Рагнеда і Уладзімір», поставленный по пьесе А. Дударева (режиссер В. Мазынский, художник Д. Мохов, 1998 г.) является прекрасным примером обращения к исторической тематике. Для передачи мрачной, мистически-таинственной атмосферы дохристианских времен X в. воссоздано языческое капище с установленными в нем статуями божеств. Сценическое пространство погружено в темноту, лишь высокими силуэтами, освещенные падающим сверху наискось бледным лучом, стоят каменные изваяния. На капище, имеющем традиционную форму круга, происходит действие спектакля, в процессе которого ключевые сцены выстраиваются согласно заданной композиции [71, с. 62].

В динамике сценографического решения – развороте каменных изваяний и «превращении» их в часовенки с горячей

лампадой – отражен переворот вековых устоев, крещением Руси князем Владимиром.

Представления жанровых сцен с действующими лицами – героями народного театра нашли интересную интерпретацию в спектакле «Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які страціў сэнс існавання» В. Рудова по К. Морашевскому и Ф. Алехновичу (режиссер Г. Мушперт, художник И. Кондюкова, 1995 г.). Основой декорационного оформления является живописный задник с изображением яблони, а также предметы мебели и предметы, характерные для крестьянского быта начала XX в.: кровать с горой подушек, стол, скамейки, вышитые рушники. Такой обобщенный художественный образ без претензии на историческую достоверность (ведь действие пьесы происходит в XVIII в.) прекрасно подчеркивает «народный» характер повествования [71, с. 62].

Самобытностью и особым стилем отличаются постановки *Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа*. Театр был создан в 1926 г. в Витебске как Второй Белорусский Государственный театр (БГТ – 2) из выпускников Белорусской драматической студии в Москве и по этой причине репертуар театра состоял из постановок, подготовленных в этой студии. В репертуар были включены спектакли «Царь Максимилиан» в обработке А. Ремизова и Н. Мицкевича (режиссер В. Смышляев, художник Л. Никитин, 1926 г.), «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (режиссер В. Смышляев, художник Л. Никитин, 1926 г.), «Разлом» Б. Лавренёва (режиссер С. Розанов, художники Г. Гольц и С. Шавалдышева, 1928 г.).

В 1944 г. театру присвоено имя Якуба Коласа, а 1946 г. был поставлен спектакль, вошедший в историю белорусского театрального искусства наряду с «Павлинкой» Янки Купалы и точно так же ставший визитной карточкой театра – спектакль «Нестерка» В. Вольского (режиссер Н. Лойтер, художник Л. Кроль).

Нестерка является одним из наиболее узнаваемых образов белорусской драматургии. Впервые появившийся в 1940 г. в пьесе В. Вольского «Нестерка», персонаж был тепло принят читателями всех возрастов. Но еще задолго до появления пье-

сы в белорусском фольклоре существовал подобный социально-психологический тип героя – крестьянина-бедняка с отменным чувством юмора, архетипичного шута-трикстера, способного при помощи хитрых выдумок обмануть любого соперника или собеседника.

После выхода пьесы В. Вольского персонаж Нестерки получил широкое распространение и народную любовь, что способствовало воплощению данного произведения на сцене театров. Тематика спектаклей, связанная с появлением в них Нестерки, была остросоциальной и отображала конфликт между народом и правящим классом, между глупостью богатей и находчивостью бедняков. Таким образом, комедия «Нестерка» вобрала в себя глубину, мудрость и энергию народной культуры, которые олицетворяет простой парень из народа по имени Нестерка – весельчак, простачок и шутник, находчивый и острый на язык человек [118, с. 138].

Пьеса В. Вольского представляет собой уникальное явление, народную-лубочную сатирическую комедию, основанную на белорусском фольклоре, легендах, присказках, загадках и преданиях, придающих спектаклю неповторимый колорит [87].

Режиссер Н. Лойтер [Приложение В] придал спектаклю стремительный ритм, наполнил его изобретательностью и острыми мизансценами. В ярком, пестром театральном зрелище точно прослеживалась идея спектакля. За постановку Наум Лойтер, наряду с исполнителями главных ролей А. Ильинским и Т. Сергейчиком, композитором И. Любанам и художественным руководителем театра П. Молчановым, в 1946 г. был удостоен Государственной премии СССР [91].

Основой режиссерского решения стало музыкальное сопровождение, основанное на белорусских народных напевах. Благодаря этому в композиционное решение были удачно вплетены народные костюмы.

Драматически цельное либретто с народными сценами, красочными образами актеров; элементы народной речи с удачными сочными изречениями позволило создать народную музыкальную комедию, в которой царит дух веселья и оптимизма. В партитуре встречаются мелодии народных песен «Сваток», «Антон маладзенькі» «Саўка ды Грышка» [87].

Местом действия в спектакле стали ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская

площадь, что олицетворяет микромир человеческих отношений и связей в соотнесенности с координатами космического большого мира. Все места действия, при всем их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, деревянные арки, расположенные по кулисам (рисунок 3.16).

Одной из основных характеристик партитур, составляющих данную структуру, является цветовая партитура. Как и в народной культуре, воплощается она в определенном цветовом ритме, отражающем в определенной художественной форме метафизику национального мышления. В этом спектакле занавес символизирует свадебный рушник. По его нижнему краю горизонтально располагается полоса орнамента, с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходимо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет, что связано с белорусской свадебной обрядностью.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом (рисунок 3.17). Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смирение, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски. Это в полной мере раскрывает тяжелую жизнь белорусского крестьянства. Однако под свиткой открывается белоснежная сорочка с ярким орнаментом, что дает основание предположить, что обладатель этой вещи человек непростой, добрый и находчивый [79, с. 58].

В 1950-е – 1960-е гг. театр обращается к белорусской современной драматургии – пьесам «Выбачайце, калі ласка!» А. Макаёнка (1953), «Андрей Лобанов» Д. Гранина (1955), «Битва в пути» Г. Николаевой (1959), «Иркутская история» А. Арбузова (1960) [91].

Период творческого подъема и новых идей был связан с приходом на должность главного режиссера В. Мазынского в 1976 г. Выдающимся произведением в истории театра является драматическая баллада «Сымон-музыка» Якуба Коласа. Сценическое воплощение получила пьеса белорусского драматурга А. Дударева «Рядовые» (режиссер В. Мазынский, художник

А. Соловьев, 1984 г.). Сценическое оформление спектакля «Рядовые» создавало ощущение многомерности и открытого пространства. Серая гамма костюмов персонажей позволяла подчеркнуть тот факт, что действие разворачивается в прошлом и фрагменты сюжета уже подернуты дымкой времени. Жесткое взаимодействие цветовой и световой партитур с передвижением актера по предельно прямым линиям на сцене подтверждает прямоту намерений персонажа, твердость его характера, веру и самоотверженность. В открытом пространстве присутствует лишь несколько деталей быта, а напряжение создается исключительно цветовой партитурой. Главный герой подан цветом как романтический герой байроновского типа. В графическом черно-белом он всегда выделен и отделен даже от участников возглавляемого им восстания. В костюме главного героя белое и черное противостоят друг другу, подчеркивая благородство и свет идей молодого лидера [79, с. 74].

В 1990-х гг. В. Мазынского сменяет Б. Эрин, затем В. Маслюк и В. Барковский [Приложение В]. На волне возрождения национальной культуры театр обращается к произведениям белорусской классики. Так, в афише театра появляется спектакль «Залёты» В. Дунина-Марцинкевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, 1992 г.).

Сценография спектакля подчеркивает эстетику народной культуры белорусов при помощи пестрых домотканых ковриков, фигурок животных из соломы и элементов веревочного плетения в декоре авансцены. Центральной частью композиции стал ткацкий станок. Во время вращения прялки «бегут» полотнища ткани, переливаясь живописными лубочными картинками, придавая декорационному оформлению необходимую динамику [27, с. 37].

Отдельные спектакли Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа отличаются декорационным оформлением, достаточно редким для спектаклей 1990-х гг., использованием смелых решений .

Например, для осуществления постановки спектакля «Цырк Шардам» (по Д. Хармсу, режиссер А. Гришкевич, художник В. Юркевич, костюмы С. Кирик, 1993 г.) была построена раздвижная металлическая конструкция, основу которой составляли квадратные модульные элементы. Каждый из «квадратов»

имел внутри перегородки и перекладины, позволяющие актерам 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 актерами [71, с. 67].

Обращение к знаменательным страницам в истории изобразительного искусства, связанным с именем М. Шагала, является основой сюжетной линии спектакля «Шагал...Шагал...» по В. Дроздову (режиссер В. Барковский, художник В. Матросов, 1999 г.).

Сценография спектакля представляет собой элементы архитектуры г. Витебска – домики, церкви, костелы, ратуша, синагога, – которые словно сходят с полотен художника в пространство сцены. Атмосфера, наполненная мистическим ощущением шагаловского «полета», завораживает и погружает зрителя в ирреальное пространство.

Таким образом, деятельность драматических театров Беларуси является прекрасным примером сохранения культурного наследия и становления нового взгляда на собственную историю.

Интересные примеры особенности развития декорационного искусства как Беларуси, так и Внутренней Монголии представляют спектакли музыкального театра.

В представлениях Труппы национальной оперы и балета, находящейся в составе Национального художественного театра Внутренней Монголии, наблюдается синтез форм и жанров профессионального искусства с элементами и сюжетами, характерными для самобытных народных представлений. Труппа национальной оперы и балета, ранее известная как труппа Национальной оперы и балета Внутренней Монголии, была основана в 1946 г. Коллектив взрастил целое поколение выдающихся деятелей танцевального искусства, таких как Цзя Цзогуан, Жэнь Ганчжурчжабу, Баоиньбату, Сициньтажиха, Чжаганьчжаолу [Приложение В], которые внесли огромный вклад в национальное искусство Внутренней Монголии, заложив прочную основу для последующих поколений.

Одним из наиболее ярких и выразительных произведений в постановке данного коллектива балетный спектакль «Желтый

олень», созданный в 1948 г. Цзя Цзогуаном. В нем демонстрируется танец человека и оленя, отражающий тему любви к природе. Это произведение представляет собой прототип национального балета и раскрывает образы и характеры персонажей при помощи языка пластики и жестов. Характерной особенностью декорационного оформления первых балетных постановок является реалистичность изображения. Декорация представляет собой живописный задник с изображением уголка природы.

Подобным оформлением отличается поставленный в 1949 г. Цзя Цзогуаном произведении «Танец дикого гуся» [231, с. 95]. При помощи танцевальных движений, повторяющий движения крыльев парящего гуся, были переданы эмоции и выражен скрытый смысл произведения, основанный на теме единения с человеком природой [246, с. 27]. Декорации были просты и представляли собой рисованный традиционный монгольский пейзаж с изображением гор, рек, тростника, цветов и травы (рисунок 3.18).

В оформлении постановок труппы Национальной оперы и балета Внутренней Монголии и создании общего впечатления от спектакля крайне важную роль играют костюмы, в спектаклях используется достоверная копия национальной одежды монголов либо максимально достоверная реконструкция костюма и цветовая символика. Например, в образах бесстрашных героев и храбрых воинов можно часто увидеть ярко-красный цвет, который является символом борьбы и боевых способностей. Красный также символизирует живость и ясность ума. В повседневной жизни так украшается традиционный удлиненный китайский халат, но из-за обилия танцевальных движений сценический костюм имеет длину только до колен для удобства исполнителя. Брюки у персонажа однотонные, без декорирования; сапоги тканевые, украшены традиционным орнаментом с семантикой счастья. Традиционный головной убор также был видоизменен для удобства исполнителя.

Среди постановок труппы Национальной оперы и балета Внутренней Монголии можно выделить спектакли в постановке Цзя Цзогуана – известного режиссера, танцора, сценариста, основоположника современного китайского народного танца,

самыми известными из которых являются «Танец пастухов лошадей» (1947 г.), «Танец с саблями» (1948 г.), «Танец джорок» (1954 г.), «Танец с пиалами» (1960 г.) и др. В нелегкие для китайского народа времена Культурной революции Цзя Цзогуан создал и поставил произведения, наполненные оптимизмом и любовью к своему народу.

В 1970-х гг. Цзя Гуаном были поставлены спектакли «Танец с саблями» (1975 г.), «Радость» (1976 г.), «Мчатся десять тысяч лошадей» (1979 г.) и др. Данные произведения создавались на основе традиционного языка монгольских танцев с использованием современных танцевальных приемов. В спектаклях «Морская волна» (1980 г.), «Песнь о синем небе» (1980 г.) воплотились в себе надежды людей на лучшую жизнь и стремление каждого из людей к красоте.

Знаковыми для Внутренней Монголии в частности и для китайского искусства в целом являются спектакли в постановке У Сяобана – выдающегося мастера танцевального искусства – «Монгольский танец», 1945 г. (впоследствии переименован в «Надежда») и «Путь Монголии», 1945 г. (или «Монгольская трилогия»). У Сяобан [Приложение В] внес вклад в теорию и методику преподавания танцевального искусства Китая и выдвинул концепцию создания учебных дисциплин по танцевальному искусству.

Первым национальным балетным спектаклем, созданным и поставленным во Внутренней Монголии, является хореографический спектакль «Уланьбао» (кит. монг. – «Красный берег») (рисунок 3.19), премьера которого состоялась в 1961 г. (режиссер – Жэнь Ганчжурчжабу, композиторы – Ду Чжаочжи и Мин Тай). В основе сюжета – трогательная история о том, как мать-монголка жертвует сыновьями ради спасения армии. В произведении описывается период Войны против японских захватчиков (1937–1945 гг.), когда монгольский и китайский народы сплотились в борьбе против японских милитаристов. Основным элементом сценической структуры в данном произведении является костюм главного героя, на фоне которого ярким акцентом выступает оберег красного цвета – «уланьбао». Древняя традиция повязывания оберега детям, распространенная во Внутренней Монголии, подчеркивает тесную связь исторических событий с народной культурой.

В 1964 г. коллективом труппы Национальной оперы и балета Внутренней Монголии было представлено произведение «современной пекинской оперы» «Сестры-героини степей» (режиссеры-постановщики – Дун Лай и Ван Индоу, композиторы Не Цзин, Сунь Цзинминь, Чжан Шуньхуа, Ма Вэньин, Ван Вэй, оформление сцены – Хань Цзю. В основе сюжета – история двух девочек, которые, жертвуя собой, смогли привести домой отару овец сквозь снежную бурю в степи [267, с. 67]. В основе сюжета – реальные события, произошедшие 9 февраля 1964 г. в уезде Дарханьмао во Внутренней Монголии. Во время снежной бури 11-тилетняя Лун Мэй и 9-тилетняя Юй Жун, которые в это время вместо отца пасли овец, оказались в снежной ловушке. Две девочки, следуя за гонимой вьюгой отарой овец, в тридцатиградусный мороз прошли несколько десятков километров за сутки, и лишь на следующий день их нашли люди [267, с. 67]. Пример смелости и силы духа маленьких детей оказал влияние на несколько поколений китайцев.

В основе декорационного решения – костюмы главных персонажей, в цветовой гамме которых преобладают красный и оранжевый цвета: красный цвет символизирует храбрость и решительность, а оранжевый цвет добавляет позитива (рисунок 3.20).

Декорации представляют собой рисованный задник с изображением степного пейзажа с монгольской юртой, голубым небом, белыми облаками, рекой и сухими деревьями – все это придает особый колорит действию на сцене. Спектакль имел огромную популярность и был поставлен множество раз разными театральными коллективами страны.

В 1980 г. состоялась премьера масштабного национального балетного спектакля «Данабала» (режиссеры Хухэгэжилэ и Цзинь Цзоюн, композитор Ду Чжаочжи), ознаменовавшего период возрождения национального балета Внутренней Монголии. Искусство балетного спектакля переживало небывалый подъем, за короткий промежуток в несколько лет появилось множество выдающихся произведений. Например, в 1981 г. состоялась премьера спектакля «Герой Гыр-хан» (режиссеры Цао Сяонин и Чжао Чжэнью, композиторы Юнжубу, Го Чжицзе, Гуань Юн).

В 1982 г. состоялись премьеры спектаклей «Песня Аньдай», композитор Гуаньбуджаб, хореография Баиньсан, и «Хулунь и

Бэйэр» режиссер Тан Госюань, Ли Пин, Ма Гуэйчжи, Фан Чэнли, композиторы Чулубухэ, Пяо Чжэнлун. В 1984 г. состоялась премьера спектакля «Сторожевой гусь», режиссеры Чжуан Шужун, Чжан Чуньхуа; композитор Чэ Баоци, а в 1985 г. – спектакля «Дикий гусь, возвращающийся на восток», режиссер Абуэр, постановщики Цао Сяонин, Линь Шусэнь, композиторы Жэсигава, Го Чжицзе, Гуань Юн. Появление такого количества произведений придало мощный импульс развитию национального балета Внутренней Монголии.

Среди многообразия балетных спектаклей данного периода большого внимания заслуживает спектакль «Сэньцзидэма», режиссер Чжана [Приложение В], композитор Ван Чжулинь, премьера которого состоялась в 1986 г.

«Сэньцзидэма» – это широко распространенная на юго-западе Внутренней Монголии классическая народная песня, которая является лейтмотивом многих произведений на монгольском и китайском языках: оперы, пьесы, балеты, кино и др. Произведением, послужившим прототипом для создания сюжета спектакля «Сэньцзидэма» послужила древняя местная народная легенда о любви. Основным выразительным средством спектакля явились народные монгольские танцы.

Композиционная схема спектакля представлена пятью действиями: «Симпатия на храмовом празднике», «Помолвка на пастбище», «Бегство в пустыню с возлюбленным», «Кроваво-красная свадьба», «Любовь побеждает жизнь и смерть». Согласно сюжету, красавица Сэньцзидэма влюбляется в силача и борца Бужигудэ, однако счастьем влюбленных противостоит отец, сосватавший ее за местного богача. Обессиленная Сэньцзидэма, объявившая протест против нежеланного брака, погибает от голода. Убитый горем Бужигудэ в ярости взывает к небесам и борется с настигнувшими его слугами богатого князя, неся на руках свою возлюбленную и шаг за шагом отступая к горизонту.

Неотъемлемой частью сценического представления является народный костюм, который служит основной характеристикой действующих персонажей, их социального положения, национальности (рисунок 3.21).

Не менее важную роль играет декорационное оформление. Пластика актера для усиления эмоциональной составляющей

подчеркивается при помощи эффектов освещения. Например, в сцене связывания веревками возлюбленного Сэньцидэмы Бужигудэ сочетание освещения с языком танца наиболее полно передает замысел автора. Живописные декорации, выступающие в качестве дополняющего основное действие фона, подчеркивают нежность и хрупкость чувств главных героев.

В сценографии музыкального театра Беларуси можно обнаружить схожие черты. Преобладание живописно-перспективных декораций было характерно для спектаклей 1950–1960-х гг. Из всех видов театра музыкальный является наиболее приверженным традициям, что отражается и на характере сценографии. Существование устойчивой традиции определяет доминирование определенной эстетики оформления и использования определенных сценографических типов, соответствующих мизансценированию балетного или оперного спектакля.

Для музыкального театра и Внутренней Монголии, и Беларуси характерно обращение к традиционной эстетике оформления, что соответствует ожиданиям зрителя. Театром, обладающим устойчивыми традициями в оформлении балетных спектаклей, позволяющим сделать вывод о характере развития сценического искусства, является Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь или (Большой театр Беларуси) [Приложение А, рисунок 15].

Государственный театр оперы и балета Белорусской ССР был создан на базе Государственной студии оперы и балета в 1933 г. и открыт постановкой оперы Ж. Бизе «Кармен». В 1933 г. началось строительство здания театра. Основу репертуара в 1940-е гг. составляли произведения А. Бородина, П. Чайковского, Е. Тикоцкого, А. Богатырёва, А. Туренкова. Опера «У пушчах Палесся» А. Богатырёва по мотивам повести Якуба Коласа «Трясина» является одним из крупнейших произведений данного жанра на героическую тематику. События в опере разворачиваются осенью 1920 г. В то время как народ бедствует и страдает во время войны, жители полесской деревни Тарас, Кузьмич и Андрей организовывают партизанский отряд для борьбы с врагом. Помимо этой сюжетной линии, в произведении просматривается тема лирических чувств девушки Авгињи к партизану Андрею и ряд других побочных тем: любовь Тараса к сыну, достигающая патетического зву-

чания в финальной сцене, ревность и ненависть жениха Авгии Бусыги. Через любовь к Андрею приходит осознание необходимости участия в борьбе и глубокие чувства к девушке помогают ему преодолеть тяготы тюремного заключения. Характеризуя сложный мир человеческих страстей, авторы уделили особое внимание лирическим сценам, сузив социальную проблематику. В образах героев читается налет сентиментальности и главным лейтмотивом проходит тема любви к родине и родному Полесью [124, с. 117].

Декорационное оформление, выполненное художником С. Николаевым, играет важную роль в создании общего впечатления от произведения. В лирико-эпической теме первого действия художник почувствовал не только страдания народа, но и надежду на будущее в борьбе за свое счастье. Светлые оттенки, использованные при написании живописных декораций, символизировали надежду и идею освобождения. В третьем акте оперы художник изобразил суровый бор с его сказочной романтической красотой, символизирующей силу и крепость духа народа.

Подобной тематикой отличается и оперетта о белорусских партизанах «Алеся» Е. Тикоцкого на либретто П. Бровки, премьера которой состоялась в 1944 г. Действие разворачивается в оккупированной деревне, многие жители которой уходят в партизанское подполье. Молодую учительницу Алеся выбирают вместо ее раненого отца командиром партизанского отряда. Декорационное решение спектакля, автором которого был художник С. Николаев, передавало картинку мрачного и сурового партизанского леса, показывало разрушенную войной деревню и усиливало эмоциональное звучание спектакля [124, с. 138].

Важную роль в процессе формирования стиля сценического оформления музыкального театра Беларуси имели спектакли, основанные на произведениях, связанных с белорусским фольклором, сказочных и исторических сюжетах. Эти произведения вызвали необходимость использования народных песен и песенных мотивов, что способствовало характеристике образов персонажей и диктовало необходимость включения «сказочных» элементов и в декорационное оформление. Благодаря этому визуальное решение спектакля отличалось фан-

тазийным характером и масштабностью воплощаемых образов природы или мифологии [88, с. 90].

При создании целостного образа спектакля постановщики стремились к ярким образным обобщениям. Например, в сценическом оформлении оперы часто использовался прием поэтизации природы, передачи характера и колорита белорусской природы с ее неярким, нежным колоритом – изящным сочетанием оттенков оттенков коричневого, зеленого и голубого.

Конец 1940-х – начало 1950-х гг. стало временем интенсивного развития всех областей музыкального искусства, создания многочисленных опер, симфоний, симфонических поэм, массовых хоровых песен. На протяжении достаточно короткого времени – с 1944 по 1958 гг. – создаются семь опер, вошедших впоследствии в «сокровищницу» оперного искусства Беларуси, которые развивали героико-патриотическую и историческую тематику: «Марынка» Р. Пукста, «Кастусь Каліноўскі» Д. Лукаса, «Алеся» Е. Тикоцкого, «Ясный рассвет» А. Туренкова и др., а также три балета В. Золотарёва («Князь-возера», «Палымняны сэрцы», «Аповесць пра каханне») [88, с. 9].

Балет «Князь-возера» композитора В. Золотарёва и режиссера К. Мулера, ставший впоследствии визитной карточкой театра, воплотил в себе традиции обращения к образам и сюжетам народной культуры белорусов. Либретто М. Климовича и В. Вайонена написано на материале белорусского народного фольклора. Премьера спектакля состоялась в 1949 г. В основе сюжета – полесская легенда об озере, способном отомстить жадным и завистливым панам за мучения простого народа. Озеро олицетворяет собой живительные силы природы, которые приходят на помощь главным героям Надейке и Василию. В партитуре спектакля присутствуют белорусские народные танцы «Крыжачок» и «Лявониха», что придает спектаклю особое очарование. Для спектакля также был придуман красивый танец «Вяночак», получивший впоследствии широкую популярность в других коллективах страны.

Мастерски выполненная крупнейшим белорусским театральным художником С. Николаевым сценография стала органичной частью общего замысла произведения. Опоэтизированные образы белорусской природы, словно звуковые пейзажи, влились в драматургию спектакля: светлый, живописный ко-

лорит народных сцен резко контрастировал со зловещим, мрачным – в волчьей яме; в сценах сна Василя прозрачный голубовато-розовый рассвет превратился в мрачно-таинственную ведьминскую ночь, и т. д. Интересно решена художником сцена с лесными духами, где в сказочном лесу в Купальскую ночь фантастические создания охраняют цветок папоротника. С появлением персонажа Хмары меняется колорит сцены – темное небо приобретает ненатурально переменчивый то сине-черный, то темно-зеленый оттенок, а огромные деревья вдруг перекрывают дорогу и расступаются только перед Василем, открывая чудесный сказочный цветок папоротника, который приносит счастье. Театральный художник С. Николаев, как настоящий поэт природы, представил зрителю удивительной красоты сценографию, наделив ее чертами одушевленности, создающими зрительный образ спектакля, соответствующий стилю музыки и замыслу композитора (рисунок 3.22).

Таким образом, пейзажно-образный материал включается в общий музыкально-сценический контекст произведения через определенную внутреннюю драматургию симфонических эпизодов [88, с. 321].

Лирика первого действия, фантастический мир с его легендарным цветком папоротника в третьем действии, широкие просторы озера, освещенного луной – все это создавало прекрасный фон и придавало спектаклю романтический колорит.

Оформление балета, как писал один из учеников С. Николаева, художник П. Маслеников, «говорит о творческой зрелости С. Николаева. Оно свидетельствует еще и о том, что вдохновленный творческой энергией художника «чистый» пейзаж, созвучный музыкальному настроению, может поднять спектакль, расширить его общий замысел, придать ему широкое поэтическое и эмоциональное звучание» [124, с. 151].

Интересным декорационным решением в исполнении художника П. Масленикова отличался оперный спектакль «Проданная невеста» 1949 г. композитора Б. Сметаны. Как отмечает театровед Б. Смольский, «художник создал декорации, покорявшие зрителей с первого взгляда и способствовавшие более глубокому раскрытию темы. Поэтическая чешская природа, мягкая и своеобразная по колориту, светлые красочные домики, палисадник, весь облик деревушки – все было сделано со

вкусом, тонок и вместе с тем жизненно правдиво. Художник верно понял основную идею оперы – ее светлое мироощущение, и ни в чем не погрешил против замысла композитора» [124, с. 152].

В период 1948–1950 гг. складывается национальная школа белорусских декораторов (рисунок 3.23). В послевоенные годы группа молодых декораторов-живописцев в составе П. Масленикова, М. Блища, В. Кульвановского, И. Пешкура и др. активно сотрудничает с С. Николаевым в выполнении декоративных работ и многое делает для сохранения и выполнения эскизов [124, с. 158].

С. Николаев сыграл большую роль в становлении творческого стиля молодых декораторов. Под его руководством формировалась целая плеяда молодых белорусских художников, активно работавших в театре. С 1949 г. его ученики начали самостоятельно выступать в качестве декораторов. Особенно активно и плодотворно работал П. Маслеников [Приложение В], оформивший за период 1949–1950 гг. пять спектаклей.

Тенденции использования реалистических изображений в основе декорационного решения было характерно для сценографии Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь театра вплоть до 1960-х гг. Об этом свидетельствуют спектакли, оформленные ведущими мастерами С. Николаевым и П. Маслениковым. Декорационное решение поражало монументальностью, точностью в передаче деталей, завораживало яркостью и красотой колористического решения. Также для сценографии 1960-х гг. была характерна богатая образность, масштабность и многослойность декорационного решения.

Эволюционные изменения в сценографии музыкального театра Беларуси произошли в 1980-х гг. в связи с деятельностью сценографов Е. Лысика и пришедшего ему на смену Э. Гейдебрехта, в тандеме с хореографом-постановщиком В. Елизарьевым создавших ряд спектаклей, поражающих метафоричностью образов и разнообразием цветоцветовой партитуры.

Несомненно ярким произведением, представляющим собой пример удачного синтеза музыкальной основы и великолепно-го сценографического решения, выполненного художником Э. Гейдебрехтом, является балет «Кармина Бурана» К. Орфа в

постановке В. Елизарьева, представленный публике на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь в 1983 г.

Среди множества вариантов интерпретации философской идеи о Колесе Фортуны подход К. Орфа является весьма необычным. Образ «Колеса Фортуны» является очень важным для композитора, им он и начинает, и заканчивает произведение. Зазывание Фортуны, владычицы земных судеб, передает и основную мысль художника, воплощенную с необычайным мастерством. Множественное повторение исходного музыкального материала с постоянным усложнением оркестровой партии и ритма чередования структурных элементов сочетают в себе григорианский хорал с языческими магическими заклинаниями [87, с. 118].

Данное прочтение музыкальных тем полностью соответствует авторскому видению художника Э. Гейдебрехта, создавшего сложные многослойные декорации, в символическом ключе передающие основные темы произведения, и сочетавшего их с уникальной цветоцветовой партитурой. Освещение меняется в каждой из сцен, подчеркивая характер действия в каждой из них – от лирико-сентиментального до напряженно-драматического и снова нежно-поэтического (рисунок 3.24).

Художник Э. Гейдебрехт доминантой сценографии выбрал утверждение красоты. Акцентируя то открытый реализм цветущих деревьев, то импрессионистический утонченный колорит заставок и задника, он помогает В. Елизарьеву создать общий настрой той или иной сцены.

Одним из наиболее часто воплощаемых на белорусской сцене произведений является балет «Жизель» (или «Вилисы») А. Адана. Для всех сценографических вариаций характерно наличие некоего канона декорационного решения – следование образцу декораций и костюмов, созданных в 1841 г. П. Сисери и Э. Лами. Авторский стиль каждого отдельно взятого художника дополняет классическую эстетику произведения, привнося в него новизну и индивидуальность. Например, постановка балета «Жизель» И. Колпаковой в сценографии Э. Гейдебрехта на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь 1987 г. характеризуется колористической гаммой в пастельных оттенках, что придает сценическому решению лиричность [41, с. 267].

Подобные тенденции стремления к одному каноническому типу сценографии наблюдаются и в оформлении спектакля «Спящая красавица», являющегося обязательной составляющей репертуара музыкальных театров Беларуси. Балет, поставленный в 1990 г. И. Колпаковой и оформленный сценографом В. Окуневым, характеризуется повышенной пышностью и барочной роскошью интерьеров.

К особой группе коллективов Внутренней Монголии относится коллектив, основой творчество которого является сохранение наследия Пекинской оперы во всех ее проявлениях – *Труппа пекинской оперы*, входящая в состав Национального художественного театра Внутренней Монголии, ранее известная под названием «Труппа пекинской оперы Автономного района Внутренняя Монголия».

Труппа была основана в городе Хух-Хото 15 августа 1960 г. В данный художественный коллектив, всегда отличавшийся высоким профессиональным уровнем, входили представители различных национальностей: монголов, ханьцев, маньчжуров.

Принимая художественную форму традиционной пекинской оперы, пекинская опера Внутренней Монголии является воплощением степной культуры, передающей своеобразие монгольского народа. Опера Внутренней Монголии берет свое начало в бескрайних степях. Авторы и художники стремятся передать всю атмосферу этих степей и позволить проникнуться их судьбой. Появление и развитие пекинской оперы Внутренней Монголии – важная составная часть монгольской национальной культуры, результат синтеза традиционной пекинской оперы и монгольской разновидности пекинской оперы.

С момента своего появления труппа непрерывно создавала и ставила множество произведений современной пекинской оперы, обладающих монгольским колоритом, например: «Сестры степей» (1964), «Тенгри» (1987), «Мать степей» (2000), «Чжаоцзюнь в пустыне» (2007), профинансированный Китайским национальным художественным фондом в 2019 г. проект «Да Шэнкуй» и т. д. Эти произведения представляют собой постановки монгольских героических эпосов и исторических событий, объединяя глубокое содержание и художественные приемы пекинской оперы, стиль *сеи* и традиционную музыку, танцы и культуру монгольской народности.

В качестве костюмов выступают преимущественно одежда и аксессуары с национальной символикой, в качестве декораций – изображения бескрайних степей и монгольских юрт. Используемый реквизит отличается национальной спецификой, репертуар – ярким содержанием, сценическое оформление выполнено с учетом национальных культурных особенностей.

Основой репертуара являются наиболее популярные или ставшие классикой пьесы, например, «Сестры-героини степей». Премьера состоялась в Народном театре Хух-Хото 27 марта 1964 г. Сюжет пьесы совпадает с балетной постановкой и спектаклем «Сестры-героини степей». В апреле 1974 г. пьеса получила новое название «Дети степей». Главные героини одеты в белые монгольские халаты. Дизайн костюмов с некоторыми украшениями для усиления сценического эффекта полностью соответствует традиционной одежде скотоводов, а декорации воссоздают атмосферу монгольских степей во время вьюги.

К белорусским театрам, обладающим устойчивыми традициями в оформлении спектаклей жанра оперы (а также оперетты и мюзикла), считаем целесообразным отнести *Белорусский государственный академический музыкальный театр* [Приложение А, рисунок 16]. Доминирование романтической линии и стремление к максимальной яркости и красочности зачастую выводит на первый план визуальную, а не содержательную сторону действия [41, с. 270]. Сценографы Белорусского государственного академического музыкального театра конца 1980-х гг. стремятся привнести в классическую сценографию жанра оперетты авторский стиль и индивидуальность (рисунок 3.25).

Традиционная эстетика оформления спектаклей Белорусского государственного академического музыкального театра сменилась в 1990-е – начале 2000-х гг. оригинальными авторскими интерпретациями классических произведений режиссерами Ю. Александровым, С. Цирюк, Н. Пинигиным. Сценография стремится к монохромности, обобщению, ориентируясь на ассоциативное восприятие. Примером является сценография оперы «Борис Годунов» З. Марголина (постановка Н. Пинигина, 2001 г.). Данные примеры «ухода» сценографов от постановочной традиции, преодоления свойственной ей «пыш-

ности» связаны также и с переосмыслением режиссерами и сценографами жанра оперетты.

Таким образом, для сценографии музыкального театра Беларуси и Внутренней Монголии характерно обращение к традиционной эстетике оформления спектакля, что связано с необходимостью сохранения стилистического единства спектакля.

Общими характерными чертами оформления балетных спектаклей Беларуси и Внутренней Монголии второй половины XX в. является преобладание реалистических тенденций в оформлении живописно-перспективных декораций 1950–1960-х гг. Важную роль играет эстетика постановочной традиции, основанная на использовании определенных пространственных решений, которые остаются практически неизменными. В сценографических решениях балетного спектакля Беларуси 1980–1990-х гг. наблюдается обращение к сценографии, построенной на основе метафор и сложных ассоциаций.

3.2. Разнообразие сценографических решений в театрах Внутренней Монголии и Беларуси начала XXI в.

Театральное искусство в той или иной степени является показателем состояния общества, его взглядов, значимых для него проблем. Театр всегда функционировал «через человека и для человека» и особенности каждого народа, его представлений, в том числе о себе и своей стране, находили отражение на театральных подмостках [121, с. 45]. С этой точки зрения интересен опыт Беларуси и Внутренней Монголии на театральной сцене XXI в. и то, каким образом на ней формировался образ страны.

В репертуаре театров Беларуси начала нового тысячелетия драматургической основой таких спектаклей зачастую становятся произведения белорусских авторов. Наиболее активно к ним обращаются Национальный академический театр имени Янки Купалы, Республиканский театр белорусской драматургии, Брестский академический театр драмы, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, Гродненский областной драматический театр.

Драматургическая основа в спектакле начала XXI в. перестает быть доминирующей основой произведения и все чаще подвергается вольной интерпретации. Определяющим элементом сценического произведения становится визуальная образность. Это связано, прежде всего, с появлением и применением в оформлении спектакля сценографических типов, обусловленных «поддержкой» компьютерных технологий.

Современные театральные постановки характеризует применение широкого спектра инновационных технологий: компьютерной графики, компьютерной анимации, виртуального искусства, сетевого искусства, интерактивного искусства, компьютерной робототехники, видеопроекции, технологии виртуальной реальности. Компьютерные технологии приходят на помощь на всех этапах создания театрального произведения: от этапа разработки эскиза до создания макета и воплощения сценографического решения на сцене.

В современной сценографии используются разнообразные приемы художественного оформления спектакля, востребованные не только в качестве составляющих театрального про-

цесса, но и как способ самостоятельной арт-деятельности в дизайнерском оформлении театрализованных, световых шоу, выставок, водных феерий, в художественных акциях [119, с. 78]. В качестве основного примера можно назвать: светодиодные экраны, проекционные экраны (передвижные и натяжные стационарные), плазменные панели, а также приемы интерактивной графики (интерактивный пол, интерактивное стекло) и кинопроекции (ассоциативный экран, полиэкранный прием «блуждающая маска») [71, с. 72].

Трансформация сценического оформления под влиянием новых технологий является неотъемлемой частью развития театра Внутренней Монголии [8, с. 612]. Современным зрителем наиболее востребованы спектакли, запоминающиеся прежде всего зрелищной сценографией и впечатляющими постановочными эффектами, что заставляет художников прибегать к помощи компьютерных технологий и соответствующих программ [71, с. 70]. Характерным также является обращение к знаковым произведениям, составляющим гордость национальной культуры. Взаимовлияние двух вышеуказанных тенденций порождает на сцене театров произведения, отличающиеся небывалой выразительностью, яркостью и масштабностью оформительских решений.

Как было отмечено выше, структурной основой театрального искусства Внутренней Монголии является Национальный художественный театр Внутренней Монголии, который включает в себя девять разножанровых коллективов: труппу национальной оперы и балета, ансамбль «Уланьмуци» ансамбль «Эржэньтай», труппу Пекинской оперы, цирковую труппу, ансамбль народной музыки, симфонический оркестр, Монгольский молодежный хоровой коллектив, монгольскую труппу «Улигэр».

В 2014 г. в столице Внутренней Монголии – городе Хух-Хото – состоялось открытие грандиозного здания Национального художественного театра. Внешне здание имеет необычную обтекаемую форму [Приложение А, рисунки 27, 28]. В едином комплексе располагаются сразу несколько художественных коллективов: Национальный художественный театр Внутренней Монголии, театр «Улань-цятэ» и театр «Улигэр». Они имеют общий вход, но отдельные концертные залы для каждого из коллективов.

В пышном интерьере Национального художественного театра привлекает особое внимание изящно украшенный свод, а также отделка стен коридоров и галерей мрамором и красным деревом. Многофункциональный зал подходит для самых разных представлений: постановок спектаклей, танцевальных номеров, концертов, поэтических вечеров, цирковых представлений. Крытая круговая, декорированная ажурной резьбой в виде облаков придает внутреннему оформлению концертного зала особенную изысканность и утонченность. Зрительный зал вмещает 599 посадочных мест и делится на два яруса, а площадь сцены может вместить до 100 артистов. Сценическое оснащение включает в себя современные средства театральной машинерии, сложные подъемно-опускные механизмы и несколько осветительных галерей, что позволяет осуществлять на сцене самые смелые замыслы режиссера и художника-сценографа.

Так, применением современных технологий отличается балетный спектакль балет «Нонцзия» (рисунок 3.26), поставленный труппой Национального театра оперы и балета Внутренней Монголии в 2010 г. (режиссер – Чжана). Спектакль создан на основе классической песни района Хорчин Внутренней Монголии и рассказывает печальную историю молодой девушки, выданной замуж в далекие края. «Нонцзия» – широко известная классическая монгольская песня, названная по имени девушки [Приложение Б, рисунок 5].

Основной героиней повествования является прекрасная девушка по имени Нонцзия, принуждаемая своим отцом выйти замуж за богатого, но не любимого ею князя. Видя страдания дочери, мать, обманув удерживающую ее стражу, выпускает Нонцзию на волю, но князь возвращает беглянку обратно, разрешив попрощаться с родными перед дальней дорогой на чужбину.

Сценические декорации являются неотъемлемой частью балета. В сочетании с освещением, гримом и костюмами они играют важную роль символов культурных традиций Внутренней Монголии. В декорациях спектакля использованы многочисленные элементы повседневной жизни обитателей монгольских степей. По мере развития сюжета декорации меняются, заставляя зрителей почувствовать, будто он сам находится в

степи, а монгольская девушка Нонцзия вышла из сказки на авансцену. Все это производит на зрителя мощное визуальное впечатление.

Сценические костюмы также являются важной частью произведения и раскрывают особенности образов, социального положения и характера своих персонажей. В спектакле строго сохраняется преемственность традиций и индивидуализация монгольского национального костюма. Костюм главной героини Нонцзии отражает особенности восточного региона с преобладанием белого и синего цвета как символов чистоты и жизнерадостности. Одежда мужских персонажей отличается сдержанными цветами: коричнево-красный, коричневый, желтый, серый, что олицетворяет щедрый, необузданный, но уравновешенный нрав мужчины-монгола. Это дает зрителям уникальную возможность прочувствовать истинную культуру монгольских степей, ощутить ее неповторимое очарование и красоту.

В настоящее время национальное искусство Внутренней Монголии находится в процессе непрерывного развития, в процессе постановки спектакля повсеместно применяются современные технологии и достижения науки и техники. Так, 14–15 ноября 2017 г. в Национальном центре исполнительских искусств (г. Пекин) [Приложение А, рисунки 23, 24], Художественным институтом Внутренней Монголии был в очередной раз поставлен культовый балетный спектакль «Сестры-героини степей» в рамках проекта Китайского национального художественного фонда поддержки сценического искусства. Автором сценария и художественным руководителем выступил известный танцор Чжао Линьпин. В качестве главного режиссера был приглашен Чжао Миньжэнь, композитор – Сань Бао, художественным оформлением сцены занимались Чжан Цзивэнь [Приложение В] и Гао Гуэйюй, автором костюмов являлся Май Цин. Спектакль состоит из двух действий, которые носят названия «Первый урок» и «Второй урок» [Приложение Б, рисунки 1, 2].

Первое действие открывается сценой в школе. В качестве выразительного приема используется групповой танец. Мизансцены помогают раскрыть замысел танца, который отличается национальными особенностями, носит не только предста-

вительный, но и эстетический характер, обладая мощным визуальным воздействием на зрителя (рисунок 3.27). Групповые танцы «зеленой травы и белых овец», «сестер и отары овец» переносят зрителя в атмосферу степей Внутренней Монголии. Наездники сидят верхом на перемещающихся колесах в форме смычкового музыкального инструмента моринхура, а головы и хвосты лошадей сделаны из искусственного материала, что создает впечатление некой сказочности происходящего.

Костюмы включают в себя школьную форму, национальный костюм, а также зеленые длинные юбки и белые одежды артистов, имитирующих шерсть овец (рисунки 3.28, 3.29).

Цветовая гамма одежды сестер с преобладанием зеленого цвета символизирует траву, а белый цвет – отару овец. В качестве реквизита использованы колеса телеги в форме моринхура. Основными сценами являются сцена поднятия флага учениками начальной школы, а также монгольская юрта и степь .

Быстрая смена сцен создает потрясающий визуальный и эмоциональный эффект, усиливая силу воздействия спектакля на зрителя. Произведение «Сестры-героини степей» стало культовым, превратившись в своего рода народное достояние, символ стойкости и выносливости кочевого народа [264, с. 53].

В 2016 г. в рамках проекта Китайского национального художественного фонда новое прочтение получило и ставшее классикой произведение «Сэньцзидэма», Народный театр автономного района Нинся, режиссер Чжана, которое вновь было поставлено на сцене с использованием новейших технологий освещения и оформления сцены. Костюмы действующих лиц также претерпели значительные изменения, представ в виде яркой декоративной стилизации народных костюмов монголов [Приложение Б, рисунки 3, 4].

Сочетание ярких цветов традиционного монгольского костюма с эффектами освещения, подчеркивающего декоративную красоту бытовых сооружений – например, юрты в натуральную величину – создает ощущение полного погружения в трехмерную реальность древней ожившей легенды. Завораживает яркость цвета, быстрота смены сцен, умелое вплетение в канву повествования элементов национального орнамента, появляющегося в стилизованном виде в каждой из сцен и явля-

ющегося связующим звеном композиционного решения спектакля (рисунки 3.30, 3.31).

Культовый народный ансамбль «Уланьмуци» также продолжает свою деятельность в XXI в. и успешно применяет инновационные технологии в создании спектаклей. В 2015 г. был поставлен спектакль «Уланьмуци в степи», режиссер Хугджилту, сценарист Чжао Ган. В основе сюжета – история девушки-монголки, которая учится вокалу в Пекине и скоро должна окончить университет. В отличие от первых представлений труппы, использующей степные пейзажи в качестве естественных декораций, спектакль был поставлен в пространстве сцены театра Уланьцятэ. В основе сценографии спектакля – костюмы и цветовое освещение, подчеркивающие эмоциональные акценты представления (рисунки 3.32, 3.33).

Композиционной основой сценического пространства является холм, воспроизводящий природный пейзаж, на фоне которого зрители смотрели представление. В спектакле задействованы национальные льняные костюмы, выдержанные в традициях того времени: темно-зеленый, багровый, цвет хаки и др. Сочетание реквизита и освещения замечательно передают атмосферу того времени. В спектакле задействованы известные в стране артисты-исполнители Нашунь (баритон), Ласужун (тенор), Цзиньхуа (сопрано).

Весьма популярными в XXI в. остаются представления в жанре *эржэньтай*, являясь примером как сохранения народных традиций, так и применения современных технологий. В 2007 г. была поставлена пьеса на современную тему в жанре *эржэньтай* под названием «Цветы увядают и расцветают», драматурги Лю Чжисюн, Чжан Жаньмин, режиссер – Цзе Вэйлу, композитор – Чжан Хэшэн, сценограф – Юй Бохуа. Действие разворачивается в глухой горной деревушке на севере страны. В основе сюжета – жизнь крестьян в современном Китае, новый облик сельского населения [Приложение Б, рисунок 6].

Интересной является сценография спектакля. Рисунок, созданный при помощи компьютерной графики, отображен на проекционном экране. Эффект от его восприятия усиливается световым освещением. Большую роль играют также костюмы, воспроизводящие своим дизайном простую одежду жителей сельской местности. Реквизитом служат классические стол и

два стула, а также небольшие предметы: чашка, посох, корзина, шкаф для посуды и другие предметы повседневного обихода крестьян (рисунок 3.34).

В 2009 г. *Народной оперной труппой Хух-Хото* была в очередной раз поставлена ставшая классикой жанра эржэньтай пьеса «Фан Сыцзе», режиссер Ли Вэйлу, аранжировка Чжао Пэн. Декорационное решение данной постановки отличается оригинальным стилем, в основу которого положены декорации традиционной китайской оперы с привлечением современных технологий.

Взгляду зрителей открываются внутренние покои во время празднования свадьбы, в том числе красный стол и два стула, позади виден экран с большим знаком «си» (знак радости) и декорационный щит, изображающий полог (рисунок 3.35). Центральная часть сцены освещена желтым светом, авансцена – розовым.

В седьмом акте для изображения сна свекрови, в котором ее преследуют духи, на сцене включаются только синий прожектор и прожектор следящего света, освещающий героиню, благодаря этому слабый холодный свет воспроизводит сумрачную атмосферу ночи (рисунок 3.36).

Головные уборы, макияж, одежда, аксессуары, обувь несет отпечаток эпохи Цин, отображая дух времени и местную специфику. Например, в сценическом образе свекрови, исполняемом актрисой амплуа лао дань, яркий наряд также характеризует как преклонный возраст героини, так и ее невероятную активность.

Примером современного сценического прочтения является также пьеса «Бэйлян» в жанре эржэньтай, которая была поставлена в 2014 г. ансамблем «*Эржэньтай*» *Национального художественного театра Внутренней Монголии*, (режиссер – руководитель ансамбля У Липин, сценограф – Ван Сюи, ответственный за реквизит – Ян Гэньхэ, освещение – Молигэнь, Ван Вэйдун) [Приложение Б, рисунок 10].

Местом действия в пьесе служит самый большой район городских трущоб города Баотоу Внутренней Монголии – район Бэйлян. В качестве костюмов в основном используется современная повседневная одежда, для достижения сценического эффекта украшенная ручной вышивкой [198, с. 13].

На сцене широко применяются высокотехнологичные средства, изображение на проекционном экране создает яркий сценический эффект (рисунок 3.37).

Премьера пьесы эржэнтай «Воплощение мечты» состоялась 5 июля 2016 г. в концертном зале Национального художественного театра Внутренней Монголии (сценарий – У Липин и Мяо Лицин, режиссер-постановщик – У Липин [Приложение В], режиссер – У Яньни, сценография – Гао Гуйной, композитор – Ван Чжицзюнь). Фоном действия служат декорации, отображающие сельскую местность. Оформление сцены выдержано в технике традиционной китайской живописи «сеи» в сочетании с современными технологиями. Применение светодиодного экрана, световые спецэффекты придают спектаклю выразительность, создавая визуальный эффект и вызывая восхищение у зрителей.

Цирковая труппа Национального художественного театра Внутренней Монголии, взяв за основу уникальный колорит циркового искусства Внутренней Монголии, в начале XXI в. сочетает в своих представлениях разнообразные художественные элементы, такие, как иллюзионизм, цирковое искусство, монгольские песни, танцы и компьютерные технологии.

Например, иллюзионный спектакль «Дикий гусь», созданный в стиле монгольской школы циркового искусства в 2019 г., отличается гармоничным соединением воздушной гимнастики на шелковых лентах, балета, цирковых трюков и необыкновенных фокусов в сочетании с эффектным освещением и декорациями, при этом артисты похожи на расправивших крылья и парящих в воздухе птиц [282, с. 50]. Сценические декорации и освещение добавляют красок и колорита всему представлению, в прологе птичье гнездо как занавес из сети добавляет объема всей сцене и производит на зрителей мощное визуальное впечатление. Это представление не только отдает дань национальной культуре и региональному колориту, но и поднимает на новый уровень монгольскую школу циркового искусства [238, с. 56].

Синтез искусств – театрального, циркового и музыкального – представлен и в творчестве монгольской *группы «Улигэр»* Национального художественного театра Внутренней Монголии. Группа была создана в ноябре 2014 г. Первоначально труппа

состояла из Национальной труппы Внутренней Монголии, монгольской труппы Национального театра оперы и балета Внутренней Монголии, Центра драматического театра и Центра кино. Сейчас в состав труппы входят Центр драматического театра Монголии, Центр эстрадного искусства и Центр драматического театра. Это единственный художественный коллектив во Внутренней Монголии, представления которого проходят на двух языках – монгольском и китайском.

На монгольском языке слово «улигэр» обозначает «сказание». Улигэр берет свое начало в XIII в. На начальном этапе улигэр представлял собой свободный рассказ перед толпой зрителей, позже появились специальные певцы, и улигэр стал постепенно превращаться в самостоятельный жанр. Сказания улигэр включали в себя несколько видов: таоли, ижолэ, холайбао, дайчижа, отличающиеся тематикой и манерой исполнения.

Таоли на монгольском языке обозначает «героический эпос». Это разновидность древнего монгольского искусства, длинный стихотворный рассказ, в основе которого лежит легенда или какое-либо важное историческое событие. В основном таоли воспевали геройские поступки во время стихийных бедствий, сопротивление внешней агрессии.

Ижолэ в переводе с монгольского языка обозначает «пожелание». Специальный сказитель говорил пожелания всем обитателям степи; в основном, это были поздравления со свадьбой, пожелания долгой жизни и хорошего урожая, благополучия в разведении домашнего скота и др.

Хаолайбао – вид монгольского искусства, пение на монгольском языке. Хаолайбао подразделяется на следующие разновидности: повествовательное, хвалебное, вопрос-ответ. Хаолайбао отличается простотой мелодий, выразительностью формы. Пение отражает реальную жизнь, развивает быстроту реакции и навыки импровизации.

Дайжича на монгольском языке обозначает «ответное пение». В тяжелое время сельскохозяйственных работ люди периодически делали перерывы, собирались вместе и развлекались поочередным пением. Позднее дайжича оформилось в самостоятельный исполнительский жанр. Содержание дайжича в основном связано с выявлением порочных явлений в обществе, взыванием к совести людей, исправлением нравов.

Премьера пьесы «Красная печать» состоялась 23 декабря 2018 г. в концертном зале Национального художественного театра Внутренней Монголии (авторы – Гао Чэн, Ван Дэшэн; режиссеры – Го Хунбо, Чжаньдэжэ; сценография – Ли Хуэй, Ван Сяовэй; художник по костюмам – Хань Цзинцзин; звукооператор Аожигэлэ) [Приложение Б, рисунок 9].

Сюжет произведения построен вокруг ключевого этапа реализации программы избавления от бедности в Китае. В качестве основного реквизита выступают стол, скамья, чайник, чашки и другие предметы домашнего обихода. Актеры одеты в крестьянскую повседневную одежду в основном темных цветов. Сфокусированные в центре лучи софитов погружают зрителей в атмосферу присутствия рядом с героями пьесы в их тесном жилище. Стол и два стула как неременный традиционный реквизит в китайской пьесе, актерская игра высокого уровня, костюмы, характеризующие персонажей – отличительны черты сценического оформления пьесы. Эффект декоративности придают стилизованные орнаменты орнамента, расположенные на панелях с подсветкой, имитирующих живописные декорации (рисунок 3.38).

Проекционный экран является основой сценического решения в комедийной пьесе «Священный огонь», которая была создана в апреле 2019 г. (режиссер-постановщик – Маньдуху, сценарий – Алатэнсуила, Баяэр, режиссер – Аотэгэнь, Ажигамуца, Хуала, композитор – Аожигэлэ, освещение – Аожигэлэ, сценография – Ван Сяовэй, художник по костюмам – Сыжигулэн, гример – Ли Биньюй) [Приложение Б, рисунок 11].

На светодиодном экране нем изображены юрты и степь (рисунок 3.39). Жених и невеста одеты в нарядные национальные костюмы, при этом акцентный красный цвет символизирует счастье и праздничную атмосферу. Национальный колорит прослеживается в каждой детали реквизита, например, национальный орнамент можно увидеть в декоре стола, скамьи, серебряных чашек, музыкальных инструментов [221].

В пьесе «Дети народа», которая была воплощена труппой «Улигэр» в 2013 г., также применяются приемы сочетания виртуального и реального изображения, например, посредством освещения осуществляется разграничение разных участков сцены. Во время перенесения места действия в юрту

центр сцены погружается в тень, правая часть освещается теплыми цветами, стены юрты украшены живописной техникой *сеи*. Реквизит состоит из предметов повседневного обихода: арканый шест, тележка, стол с национальным орнаментом, скамья. В качестве костюмов выступает современная одежда и монгольские халаты. Освещение, оформление сцены, реквизит, костюмы, выдающаяся игра актеров создают неповторимый визуальный эффект (рисунки 3.40, 3.41) [213, с. 26].

В произведении повествуется об усыновлении сироты Вэньдусу из Шанхая и раскрывается история его воспитания [186, с. 15]. Бескрайние монгольские степи раскрыли материнские объятия для более 3000 сирот с юга, подавляющее большинство из которых были усыновлены скотоводами-монголами и окружены любовью и заботой родителей-монголов [216, с. 45]. Поэтому их стали называть «детьми народа» [223, с. 28].

Особым разделом театрального искусства Внутренней Монголии является *творчество труппы Пекинской оперы*, сохраняющей классические традиции этого популярного на весь мир вида искусства с привнесением в него типично монгольского колорита. Среди наиболее популярных произведений, поставленных в начале XXI в., можно отметить «Мать степей» (2000), «Чжаоцзюнь в пустыне» (2007), а также профинансированный Китайским национальным художественным фондом в 2019 г. проект «Да Шэнкуй». Эти произведения представляют собой постановки монгольских героических эпосов и исторических событий, объединяя глубокое содержание и художественные приемы пекинской оперы, стиль *сеи* и традиционную музыку, танцы и культуру монгольской народности [Приложение Б, рисунок 12].

Примером синтеза традиций Пекинской оперы и монгольской культуры является и опера «Да Шэнкуй», премьера которой состоялась в 2019 г.; композитор – Чжу Шаоюй, режиссер-постановщик Ли Цзе, сценарист – Дань Сюэвэнь. Опера рассказывает о караванных торговых путях и о сотрудничестве и торговле двух стран, России и Китая, о трудностях, с которыми сталкиваются люди на пути к своим целям, об их стремлениях к работе для создания общего дела.

В спектакле задействован реквизит традиционной пекинской оперы (один стол и два стула), элементы современных танцев,

создан идеальный синтез освещения и декораций, что придает пьесе яркий колорит (рисунок 3.42). Благодаря освещению, усиливающему сценические эффекты, и использованию современных высокотехнологичных средств это произведение неизменно пользуется большим успехом среди зрителей.

Отдельным явлением в сфере театрального искусства, ярким примером использования современных технологий в произведениях на национальную тематику является спектакль «Славная лошадь из глубины веков» («Древняя Песнь лошади»), которая входит в репертуар Национального художественного театра Внутренней Монголии [Приложение Б, рисунки 13–15]. Разработанный в рамках государственной инициативы «Один пояс – один путь», спектакль отображает особенности степной культуры и отличительные черты уникального региона на границе северного Китая [250, с. 113]. Премьера спектакля «Славная лошадь из глубины веков» состоялась в городе Си-лин-Хото 11 июля 2014 г. и привлекла в театр более 30 тысяч зрителей со всей страны [208, с. 132].

Спектакль состоит из следующих частей: «Ниспослание небесной лошади», «Дом в седле», «Легенда в седле», «Свободный дух небесной лошади», отображающих культурные традиции верховой езды монгольского народа. Кроме того, в спектакле используются настоящие «лошади-актеры» разных пород, привезенные из разных стран [215, с. 41]. Для осуществления столь масштабного проекта был спроектирован и построен специальный театральный зал, приспособленный для верховой езды. В середине и по краям сцены были установлены широкоформатные светодиодные экраны и шестиметровая сцена-манеж круглой формы с функцией подъема и опускания (рисунок 3.43). Таким образом, реквизит и актеры будто спускаются с неба, что усиливает ощущение огромного открытого пространства. Спектакль был усовершенствован и дополнен технологическим новшествами к 2019 г. [268, с. 105].

2017 г.

В прологе пьесы видеоролик открывает взгляду зрителя едва различимый силуэт лошади, которая мчит галопом среди звезд. Цветовое освещение в синтезе с изображением на проекционном экране передают зрителю сказочное ощущение спустив-

шейся к людям волшебной лошади. Среди бесконечной трансформации звездного пространства человек и лошадь объединяются, чтобы дальше идти вместе (рисунок 3.44).

В части под названием «Дом в седле» в качестве реквизита используется специальная округлая платформа, на которой расположены седла и другой реквизит для полноты впечатления от музыкального и акробатического представления. Благодаря компьютерной графике на поверхности земли будто распускается бесчисленное множество цветов под аккомпанемент композиции «Мчатся десять тысяч лошадей», исполняемой на смычковом инструменте моринхуре.

В части спектакля под названием «Легенда в седле» повествуется о главных событиях исторически важных для кочевых народов сражений. Боевые барабаны, расположенные на фоне мультимедийных экранов, то и дело отражают огни, направленные во все стороны света, будто природа дала свой ответ на призывы шамана. Синее освещение и белоснежная земля сливаются в одно целое и перед нами встает прекрасная картина того, как среди ветра и снега ночи, в час испытаний человек и лошадь идут рядом и помогают друг другу [187, с. 98].

В спектакле тщательно продуманы костюмы всадников, акробатов, исполнителей, играющих на музыкальных инструментах, танцоров, певцов [179, с. 61]. Спектакль невероятно удачно сочетает в себе национальную музыку, танец, акробатические трюки, верховую езду и зрелищные декорации. В оформлении сцены особенно сильный эффект достигается благодаря использованию современных мультимедийных технологий, позволяющим больше не ограничиваться сценой в ее традиционном понимании и превращающим сцену в огромное открытое пространство [185, с. 100].

В сценографическом искусстве Беларуси начала XXI в. также широко представлен весь спектр компьютерных технологий, позволяющих усиливать выразительность декорационного оформления, освещения и сценических эффектов.

Во второй половине 2000-х гг., на заре становления эры компьютерных технологий в белорусском театре, современные технологии могли быть представлены в качестве дополнения основной массы декорационного решения. Основными технологиями в таком случае являются цифровая обработка изобра-

жений, живопись на проекционных пластиках, полноцветная печать, стеклопластик, огнезащитные добавки, зеркальные самоклеящиеся пленки, технологии вакуумной формовки, лазерной и плоттерной резки.

Одним из первых театров, начавших активно применять достижения современной науки в киде компьютерных технологий, стал Национальный академический театр имени Янки Купалы. Зрителям запомнилось сценическое решение спектакля «Вечер» (режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован, 2006 г.), который долгое время не сходил с театральной сцены.

В основе сюжета – события из драматургического произведения А. Дударева, повествующего о жизни нескольких стариков в условиях опустевшей деревни. Пьеса была поставлена на сцене театра и ранее, в 1984 г. Б. Эриным и А. Опариным, но не считалась удачной. В очередной версии спектакля режиссер В. Раевский и художник Б. Герлован убирают мешающую восприятию философского подтекста конкретику и добавляют интонацию повествования-притчи, проникновенного рассказа о человеке преклонного возраста. В мягких изношенных сапогах герои ходят по опавшим листьям, которые каждый раз наметает ветер за ночь, носят из колодца воду, которая никогда не заканчивается, а будто спускается сверху, спокойно существует во времени и пространстве, соединенном с окружающей природой, словно прикосновение к вечности.

Сценограф Б. Герлован раскрывает содержание пьесы через язык метафор. В спектакле они соединены с действием, эмоциями, чувствами актеров таким образом, что возникает особое гармоничное пространство. Сцена засыпана листьями, которые шелестят и раздуваются ветром. На подмостках словно расположены сразу все места действия – и улица, и дом, и человеческая судьба. Посреди сцены висит ведро для колодца и стоит горшок для картошки – классический артефакт жизни в деревне. Одежда героев подчеркнута проста: домотканые вещи, рубахи, брюки, шляпа с полями, косынка. А над созданным сценографом пространством – пульсрующий проекционный экран как всевидящее око, как невидимый наблюдатель. Цвет экрана меняется от небесно-голубого до закатно-красного, символизируя драматизм различных сцен. Экран предусматривал десятки трансформаций, менял форму, цвет, располо-

жение и вызывал множество ассоциаций. Во многом благодаря такому сценическому решению спектакль «Вечар» стал одним из самых ярких явлений театральной жизни Беларуси начала XXI в. [34, с. 37].

Проекционный экран в театрах Беларуси является одним из наиболее часто встречаемых примеров использования возможностей современных технологий. Его применение имеет вариации: натяжной (подвесной) или стационарный (укрепленный на подставке) проекционный экран, который представляет основной элемент оформления, заменяя собой привычные живописные декорации.

Так, в спектакле «Каласы пад сярпом тваім» Республиканского театра белорусской драматургии (по В. Короткевичу, режиссер В. Анисенко, художник М. Шуста, 2008 г.) используется натяжной проекционный экран в виде полотна, на который проецируются интерьеры сменяющих друг друга сцен.

Подобную функцию выполняет видеопроекция в спектакле «Ліфт» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (Ю. Чернявская, режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и 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 Витебска и спешащих по своим делам людей, появляющееся на экране в самом начале пьесы, подчеркивает 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 создается иллюзия попадания вовнутрь лифта через открывающиеся двери) [71, с. 80].

Современное оборудование позволяет осуществлять видеопроекцию с высокой степенью четкости не только на специальный экран, но и на практически любую деталь декорационного оформления, как, например, в спектакле Могилевского драматического театра «Рычащий воробей. Эдит Пиаф» (Е. Дудич, А. Гузий, режиссер А. Гузий, художник А. Гузий,

2008 г.), где на ставнях закрытого окна появляются изображения сцен событий жизни главной героини, возникают полузабытые картинки-образы и лица горячо любимых ею людей [71, с. 80].

Ярким примером использования технологий видеопроекции является сценография спектакля «Лістапад. Андэрсэн» Национального академического театра имени Янки Купалы (А. Попова по мотивам сказок Г. Х. Андерсена, режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, 2012 г.) [Приложение Б, рисунок 16].

Изображение, выводимое на два проекционных экрана, расположенных под углом друг к другу, в полной мере заменяет собой привычные элементы сценографии, создавая при этом запоминающееся образное зрелище. По обеим сторонам от экрана расположены кованые скамейки, на которых собираются главные герои – старики, коротающие здесь время и рассказывающие сказки оказавшимся рядом детям. Каждая из рассказанных сказок Г. Х. Андерсена: «Большой Клаус и Маленький Клаус», «Соловей», «Новое платье короля», «Пастушка и трубочист», «Стойкий оловянный солдатик», «Ёлочка» переплетается с историей жизни рассказчика, придавая повествованию не только авторский философский подтекст, но и просто «житейскую» мудрость. Уникальны иллюстрации в стиле карандашного рисунка, специально созданные в графическом редакторе отдельно для каждой из рассказанных сказок. Для каждой из сцен-сказок разработаны необычные атрибуты, выполненные из толстой проволоки и выкрашенные в белый цвет, словно вместо тяжеловесных предметов остались только их силуэты, контурно проступающие на фоне видеоизображения и абсолютно гармонично вписывающиеся в него. В данном случае применение в спектакле такой технологии, как видеопроекция, позволила наиболее полно передать мир сказок Г. К. Андерсена [71, с. 81].

Значительную часть визуальной выразительности белорусского театра составляют также эффекты освещения, которые зачастую включены в систему масштабных, метафорических декораций. Данное явление характерно, например, для сценографии спектакля «Сны аб Беларусі» по В. Короткевичу и Я. Купале, поставленного режиссером В. Савицким, художником В. Тимофеевым в Национальном академическом театре имени Янки Купалы в 2007 г. (рисунки 3.45, 3.46).

Сменяющие друг друга сюжетные линии спектакля, представляющие собой аллегорические сцены «Купалле», «Баль», «Кірмаш», «Каханне», «Хаўтуры», «Шынкоўня», «Русалкі» подчеркнуты сценическим решением, включающим в себя масштабные конструкции и насыщенное контрастное освещение.

Интересные примеры использования подобных приемов можно найти в оформлении спектаклей Брестского академического театра драмы. Например, в спектакле «Шинель» (Н. Гоголь, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, 2010 г.) используется светоотражающий материал, из которого вырезаны буквы, помещенные на темный фон. Перемещаемые в темноте посредством одетых в черное актеров, они то «выстраиваются» на металлических переплетениях, образующих пространство внутри кабинета и представляющих собой строки, то уплывают в темноту. При попадании луча софита буквы «светятся», притягивая внимание зрителя (рисунок 3.47) [71, с. 78].

Подобный сценографический эффект создается и в спектакле «Раскіданае гняздо» Брестского академического театра драмы (Я. Купала, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2011 г.). Символическая история семьи, потерявшей кров в поисках потерянной Родины, отображена сценографом через образ расколотого пола, напоминающего палубу корабля. Диск Луны, подсвеченный лучом софита, что придает ему необычайный блеск, подчеркивает одиночество главных героев [Приложение Б, рисунок 17].

Республиканский театр белорусской драматургии также является прекрасным примером использования современных технологий, средств театральной машинерии и разнообразных вариаций оформления сценического пространства.

Одним из ярких примеров синтеза пластики актерской игры и современных технологий является спектакль «Бетон» (режиссер Е. Корняг, художник и сценограф Т. Нерсисян, 2018 г.) [Приложение Б, рисунок 18].

Автор спектакля – режиссер Е. Корняг – определяет спектакль как «визуальную поэзию»: сюжет раскрывается благодаря пластике актеров, которые изъясняются языком жестов, хореографии.

Сценография спектакля уникальна своей смелой образностью и представляет собой симбиоз пластического спектакля,

зрелищного оформления сцены, видеоряда, атмосферной музыки. Она поражает зрителя своей красочностью, зрелищностью, четкостью. Пластика и движения тела актеров доведены до совершенства, присутствуют некоторые отдельные акробатические элементы, которые удивляют своей проникновенностью [48, с. 139].

На проекционном экране, являющимся основным элементом декораций, создан особый образ города – бетонный, суровый, закрытый мир, в недрах которого мечутся герои в поисках своего предназначения и места в жизни (рисунок 3.48).

В спектакле «Синдром Медеи» по пьесе Ю. Чернявской (режиссер Е. Аверкова, сценограф Е. Игруша) применяется цветное освещение, создается сценический дизайн в виде конструктивных элементов, дополненных эффектными зрелищными приемами (рисунок 3.49) [Приложение Б, рисунок 19].

Интересным визуальным и образным экспериментом является спектакль Республиканского театра белорусской драматургии «Брак с ветром», поставленный режиссером Е. Корняга и сценографом Т. Нерсисян в 2019 г. Композиционная канва повествования, основанная на истории исчезающих деревень, является попыткой проникновенного сближения с истоками белорусского народа. Сценография спектакля построена на контрастах темного фона и светлых силуэтов персонажей, красоте и пластике движений, подчеркнутых освещением.

Современными сценографическими решениями с применением всего спектра инновационных технологий отличаются спектакли Гродненского областного драматического театра. Например, сценическое пространство зрелищного спектакля «451° по Фаренгейту», в основе сюжета которого лежит будоражающая сознание антиутопия Р. Бредбери (режиссер Г. Мушперт, художник Н. Белова, 2017 г.) вобрало в себя сценический дизайн в виде выстроенных специально для данного пространства металлических конструкций и выразительность образов демонстрационного экрана. Цветовое освещение подчеркивает накал эмоций в кульминационных моментах и создает композиционную доминанту каждой из сцен [Приложение Б, рисунок 20].

Сценографическим решением, характеризующимся яркой декоративностью, отличается и оформление спектакля «Кле-

менс» К. Сая, поставленного в Гродненском областном драматическом театре (режиссер М. Лашицкий, художник Н. Белова, 2016 г.). Освещение, построенное на контрастных цветах, оригинальные «безликие» костюмы персонажей, узнаваемые бытовые предметы-детали антуража создают яркую картинку в духе наивного искусства, прекрасно отображающую основную идею произведения, основанную на тонкой иронии (рисунки 3.50, 3.51) [Приложение Б, рисунок 21].

Таким образом, сценографическая практика театров Беларуси и Внутренней Монголии включает в себя применение таких технологий, как светодиодные лампы, современные светоотражающие материалы, проекционные экраны. Обращение художников к современным приемам при создании сценографии спектакля становится источником многообразия современных видов и форм художественной практики. Важное значение придается визуальному облику спектакля, зачастую связанному с образами национальной истории. Среди оформительских решений главенствует тенденция стремления к стилистически выверенному декоративизму созданных на сцене образов, а также присутствует тяготение к символизму. Сценические решения зачастую видоизменяются благодаря новшествам технологий компьютерной графики, машинерии и сценического освещения. В сценографии театров Беларуси также активно используются компьютерные технологии – видеопроекционные экраны, эффекты освещения, современные средства театральной машинерии – что позволяет значительно расширить разнообразие оформительских решений.

Выводы по главе 3

1. В развитии театрального искусства как Беларуси, так Китая (на примере Автономного района Внутренняя Монголия) XX в. стал временем эволюционных перемен и новых решений, повлиявших на приобретение сценографией статуса профессионального искусства. Основное разнообразие сценографических решений театра Внутренней Монголии представлено в спектаклях коллективов, сохраняющих вековые народные традиции кочевников. Данные коллективы входят в состав Национального театра Внутренней Монголии, здание которого

было открыто в 2014 г.: театр Национальной оперы и балета, ансамбль «Уланьмуци», ансамбль «Эржэньтай», труппа Пекинской оперы, цирковая труппа, ансамбль народной музыки, симфонический оркестр, Монгольский молодежный хоровой коллектив, монгольская труппа «Улигэр». В структуру здания Национального театра включены отдельные помещения концертного зала, Национального художественного театра Внутренней Монголии, театра «Улань-цятэ» и театра «Улигэр».

Одним из коллективов, оказывающих существенное влияние на развитие музыкального и театрального искусства Внутренней Монголии, является ансамбль «Эржэньтай». Традиции представлений «эржэньтай» предполагали выступление на свежем воздухе в окружении степных просторов, что послужило причиной любви современного зрителя Внутренней Монголии к реалистическим мотивам в оформлении спектаклей. Не менее важную роль в развитии сценического искусства Внутренней Монголии играет ансамбль «Уланьмуци», входящий в состав Национального художественного театра Внутренней Монголии. Представления коллектива разворачивались на лоне природы, в крестьянском дворе, на фоне юрты кочевников, табуна лошадей или отары овец. Это обстоятельство еще больше сближало зрителей с происходящим на импровизированной сцене, не имеющей границ. В наше время сценическое искусство ансамбля «Уланьмуци» включает как традиционные элементы, так и современные технические и мультимедийные элементы оформления.

Важную роль в развитии театральной культуры играет и Цирковая труппа Национального художественного театра Внутренней Монголии, сценическое оформление представлений которой отличается яркостью и самобытностью костюмов и большим разнообразием сменяемых мест действия, отображаемых на проекционном экране. Традиции народной культуры в театре Внутренней Монголии являются также важной частью представления труппы Национальной оперы и балета и труппы Пекинской оперы. Важную роль играет эстетика постановочной традиции. Представления труппы Пекинской оперы отличает синтез канонических традиций Пекинской оперы и традиций народной культуры Внутренней Монголии, что выражается в использовании народных костюмов и мотивов пейзажа.

2. В истории развития декорационного искусства белорусского театра традициям народной культуры также всегда придавалось особое значение. Так, например, в декорационном оформлении в 20-е гг. XX в. широко применялись предметы быта, тканые рушники и вышитые скатерти. В оформлении белорусских спектаклей конца XX в. снова широко используются элементы народной культуры: стилизованные предметы быта, орнамента или декоративно-прикладного искусства, играющие роль образов-аллегорий. Яркими образцами воплощения данных тенденций на сцене являются спектакли Национального академического театра имени Янки Купалы, Республиканского театра белорусской драматургии, Брестского академического театра драмы, Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа, Гродненского областного драматического театра.

Примерами обращения к стилистике и образам народной культуры и тематике, связанной с национальной историей является сценография спектаклей «Апошні журавель» по пьесе А. Дударева и А. Жука, поставленный в Национальном академическом театре имени Янки Купалы и оформленном художником Б. Герлованом в 1986 г.; «Тутэйшыя» Янки Купалы, (режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Янки Купалы, 1990 г.); «Ідылія» («Сялянка») В. Дунина-Марцинкевича, поставленного в Национальном академическом театре имени Янки Купалы в 1993 г. (режиссер Н. Пинигин, художник З. Марголин); «Машека» по Н. Ореховскому (режиссер В. Анисенко, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 1989 г.); спектакль «Рагнеда і Уладзімір», поставленный по пьесе А. Дударева (режиссер В. Мазынский, художник Д. Мохов, Гродненский областной драматический театр, 1998 г.); «Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які страціў сэнс існавання» по К. Морашевскому и Ф. Алехновичу (режиссер Г. Мушперт, художник И. Кондюкова, Гродненский областной драматический театр, 1995 г.); «Залёты» В. Дунина-Марцинкевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, 1992 г.). Неизменные традиции оформления спектаклей и классическую эстетику, основанную

на масштабности, зрелищности и колористической насыщенности всех элементов демонстрирует сценография спектаклей Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

3. Сценографическое искусство начала XXI в. характеризуется применением широкого спектра инновационных технологий: компьютерной графики, компьютерной анимации, виртуального искусства, сетевого искусства, интерактивного искусства, компьютерной робототехники, видеопроекции, технологии виртуальной реальности. Трансформация сценического оформления под влиянием новых технологий является неотъемлемой частью развития театра и Беларуси, и Внутренней Монголии.

Характерными примерами использования инновационных технологий в театральном искусстве Внутренней Монголии являются спектакли «Сестры-героини степей» (режиссер Чжао Миньжэнь, художественное оформление сцены – Чжан Цзивэнь и Гао Гуэйюй, художник по костюмам – Май Цин, Национальный центр исполнительских искусств г. Хух-Хото, 2017 г.), спектакль «Сэньцзидэма» (режиссер Чжана, Народный театр автономного района Нинся, 2018 г.); спектакль эржэньтай «Воплощение мечты» (режиссер У Липин и У Яньни, сценография – Гао Гуйюй, Национальный художественный театр Внутренней Монголии, 2016 г.); «Священный огонь» (режиссеры Маньдуху, Аотэгэнь, Ажигамуцза, Хуала, сценография – Ван Сяовэй, художник по костюмам – Сыжигулэн, монгольская группа «Улигэр», 2019 г.); масштабное театральное-цирковое и музыкальное представление «Славная лошадь из глубины веков» (режиссеры-постановщики Му Цин и Чэнь Дун, сценограф Ван Жуйбао, художник по костюмам Лань Лин, Центр спорта и массовой культуры народностей Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, 2017 г.). Данные примеры являются подтверждением присутствия в театральной практике Внутренней Монголии тенденций реализма и символизма, видоизмененных при помощи компьютерных технологий.

В театральном искусстве Беларуси инновационные технологии не менее активно применяются в постановочном процессе и в оформлении сценического пространства, примерами чего являются спектакли «Шинель» (Н. Гоголь, режиссер

Т. Ильевский, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 2010 г.); «Ліфт» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (Ю. Чернявская, режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и С. Макаренко, 2012 г.); «Лістапад. Андэрсэн» Национального академического театра имени Янки Купалы (А. Попова по мотивам сказок Г. Х. Андерсена, режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, Национальный академический театр имени Янки Купалы, 2012 г.); «451⁰ по Фаренгейту» (режиссер А. Шапиро, художник Н. Белова, Гродненский областной драматический театр, 2017 г.); «Бетон» (режиссер Е. Корняга, художник и сценограф Т. Нерсиян, Республиканский театр белорусской драматургии, 2018 г.); «Клеменс» К. Сая, (режиссер М. Лашицкий, художник Н. Белова, Гродненский областной драматический театр, 2016 г.) и многие другие. Сценическое пространство спектаклей театров Беларуси представлено различными видами декораций – начиная от привычных зрителю живописно-перспективных декораций в музыкальном театре и до смелых дизайнерских решений в театре драматическом, предполагающих конструирование абстрактного пространства или создание конструкций, основным или дополнительным элементом которых является видеопроекционные экраны, эффекты освещения, современные средства театральной машинерии.

Согласно тематике постановки можно условно поделить на несколько блоков:

- спектакли, которые формируют образ прошлого, выступающего как источник сюжета;
- спектакли для понимания национальной ментальности, современного состояния страны, особенностей ее развития;
- спектакли, в которых на основе актуализации классических для мирового и белорусского театра произведений ведется рефлексия над проблемами современности;
- спектакли по произведениям современных белорусских авторов, создающие образ современной страны.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что некоторыми общими тенденциями применения инновационных технологий в оформлении спектакля Беларуси и Внутренней Монголии являются:

- использование проекционного экрана как основного элемента сценического решения;

- широкое применение прожекторного освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающие объемность декорационного оформления;
- применение сложных многоуровневых конструкций, являющихся важным смысловым и визуальным центром сценической композиции.

Сценическое искусство XXI в., используя опыт предыдущих поколений, изобилует множеством интересных сценографических решений, осуществление которых становится возможным благодаря использованию инновационных технологий, что обогащает визуальную образность современного спектакля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эволюция искусства оформления спектакля от древнейших обрядовых представлений с костюмами и масками до новейших технических средств, применяемых в наше время, отображает изменение роли сценографии в различные исторические эпохи в западноевропейском искусстве. В античной модели сценографии важнейшее значение имели маски и костюмы, а декорации выступали второстепенным фактором, как и в эпоху Средневековья. Ренессанс ознаменовал рождение декорационной системы оформления с изображением легко узнаваемых мест действия. Декорации эпохи барокко поражали грандиозностью и фееричностью, что достигалось использованием средств театральной машинерии. Новый этап в развитии декорационного искусства характеризуется появлением динамичных декораций, передающих состояния природы и отражающих душевный мир героев пьесы. Стремление к максимальной реалистичности конца XIX в. способствовало в декорационном искусстве созданию подробного «выреза из жизни», для чего использовалось множество исторически достоверных бытовых деталей. Сценография XX в. представляет собой вариативность различных сценографических решений. С течением времени происходит постепенная трансформация роли художника, который в начале XX в. уже является не только автором декораций, но и полноценным разработчиком концепции визуально-пластического облика спектакля.

Белорусская театральная история насчитывает не одно столетие. Истоками белорусского профессионального театра являются древние народные обряды, творчество бродячих музыкантов и актеров-скоморохов, представлений школьного театра и придворных трупп белорусских магнатов, деятельность любительских коллективов рубежа XIX–XX вв. Благодаря вкладу в развитие театрального искусства В. Дунина-Марцинкевича, И. Буйницкого, В. Голубка в декорационное искусство были

привнесены элементы народного искусства. Творчество художников Б. Малкина, Е. Николаева, И. Ушакова свидетельствует о главенствующих в период 1940–1950-х гг. принципах реализма в оформлении спектаклей. В декорационных решениях спектаклей, выполненных художниками 1960–1970-х гг., можно выделить как тенденцию стремления к монументальности в сочетании с насыщенностью колористического решения (творчество Е. Чемодурова, О. Марикса, Е. Ждана, А. Григорьянца), так и декорационные решения, характеризующиеся лаконичностью живописного языка (П. Маслеников, И. Ушаков). Сценография спектаклей белорусских театров 1980-х гг. отличается разнообразием решений сценического пространства, обусловленным использованием цветового освещения, новых материалов и фактур.

Китайский театр, в отличие от театра белорусского, издревле представлял собой явление обособленное, не подверженное влиянию извне. Первые формы театрализованных представлений – народные песни и танцы, а также религиозные ритуалы – существовали в Китае еще в эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Ранней формой театральной сцены является площадка гоулань эпох Северной и Южной Сун (960–1279 гг.). Период династий Сун и Юань (960–1368 гг.) является периодом творческого подъема китайского традиционного театра, что проявилось в появлении юаньской драмы – жанра средневекового китайского театра. В период династий Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1644–1912 гг.) увеличилась площадь театральной сцены, оформление которой отличалось утонченными украшениями и строгими декорациями. В годы Китайской Республики (1912–1949 гг.) китайское театральное искусство столкнулось с влиянием западного театра, в результате чего возникли такие театральные явления, как, например, «театр цзюйчан» (летний театр, театр под открытым небом), «театр сиюань» (с упором на акробатических представлениях) и другие.

Становление национального театра сицзюй и связанного с ним декорационного решения, а также символики грима и костюмов происходит в X–XII вв. Постепенно складывается более 300 видов музыкальной драмы сицзюй. К общенациональным относятся цзинцзюй (Пекинская опера), пинцзюй (на основе Хэбэйской оперы), юэцзюй (Шаосинская опера), юйцзюй

(Хэнаньская опера), юэцзюй (Гуандунская (кантонская) опера). Декорационное искусство данного периода достигло высочайшего уровня, представляя собой единую органичную систему, в которой важное значение имел каждый отдельно взятый элемент: костюмы, грим, символика орнамента. Разнообразие современных театральных коллективов Китая и в частности Автономного района Внутренняя Монголия включает две группы: коллективы, поддерживающие традиции Пекинской оперы и коллективы, сохраняющие наследие народного музыкально-театрального творчества кочевых народов, что обуславливает наличие вариативности сценических решений.

Основными компонентами создания сценического пространства в театрах Беларуси является архитектура как организация театрального пространства, пластика актера и пластика мизансцен, цветоцветовое оснащение спектакля. Взаимодействие всех элементов и создание ими единой сценической композиции возможно при наличии таких органично вписанных в пространство спектакля элементов, как декорации, грим, костюм, реквизит, имеющих равноценное и очень важное значение в создании атмосферы спектакля. Декорационное оформление и антураж в китайском театре являются лишь фоном для актерской игры. Основное внимание уделяется гриму, маскам и костюмам персонажей, что прекрасно иллюстрирует строгая каноническая система масок и костюмов Пекинской оперы.

Общими особенностями формирования образа персонажа в белорусском и китайском театре можно считать: наличие массочно-костюмных элементов для подчеркивания характеристик персонажей, что является наиболее характерным для всех видов традиционного театра Китая; условность актерской игры, являющейся доминантой сценической практики Китая до XX в. и ставшей элементом заимствования в театральном искусстве Беларуси на рубеже XX–XXI вв. В театре Беларуси и Внутренней Монголии общими элементами являются: живописные декорации, написанные в реалистической манере, бытовавшие вплоть до 1970-х гг. в театрах Беларуси и до конца 1980-х гг. – во Внутренней Монголии; присутствие элементов народной культуры в декорационном оформлении спектакля, использование в качестве реквизита предметов обихода для подчеркивания особенностей этнокультурных традиций региона.

Искусство сценографии Внутренней Монголии характеризуется наличием разнообразия оформительских решений, представленных в спектаклях, поставленных театром Национальной оперы и балета, ансамблем «Уланьмуци», ансамблем «Эржэньтай», труппой Пекинской оперы, цирковой труппой, коллективом национального эстрадного искусства, радиотелевизионным ансамблем, а также труппой театра «Улань-цятэ». Среди разнообразия творческих коллективов особое значение имеют ансамбли «Уланьмуци» и «Эржэньтай», сохраняющие в своих представлениях самобытные традиции музыкальных представлений кочевников, представляющих собой уникальное нематериальное наследие народа Внутренней Монголии. Представления коллективов отличаются яркостью и самобытностью и весьма популярны в наше время. Эстетика представлений на лоне природы, где потолком являлось небо, а декорациями служила сама степь, получивший современную интерпретацию в декорационном оформлении с преобладанием пейзажных мотивов, стала визитной карточкой представлений музыкального жанра «эржэньтай» и примером включения вековых традиций в контекст современного культурного пространства.

Основной тенденцией развития белорусской сценографии последнего десятилетия XX в. также явилось обращение к истокам и традициям народной культуры, что выразилось в появлении в театральных постановках элементов, образов или отдельных явлений народной культуры; возрождении популярности представлений народного театра – в частности, кукольного театра батлейка – и связанных с ним элементов декорационного оформления; постановке пьес на тематику, связанную с историей Беларуси, что повлекло за собой применение типов сценографического решения, позволяющих воссоздать на сцене атмосферу определенной эпохи. Яркими образцами воплощения данных тенденций на сцене являются, прежде всего, спектакли отдельных драматических театров Беларуси, а именно: Национального академического театра имени Янки Купалы, Республиканского театра белорусской драматургии, Брестского академического театра драмы, Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа, Гродненского областного драматического театра и др. Репер-

туарная политика данных театров предусматривает большое количество произведений белорусских авторов или наличие произведений, сюжетно связанных с историей и культурой страны.

Разнообразие сценических решений спектаклей Беларуси и Китая начала XXI в. обуславливается применением таких инновационных технологий, как компьютерная графика, компьютерная анимация, видеопроекция, эффекты освещения и технические достижения современной театральной машинерии. Важной частью репертуарной политики является обращение к знаковым произведениям, составляющим гордость национальной культуры. Взаимовлияние двух вышеуказанных тенденций порождает на сцене театров произведения, отличающиеся небывалой выразительностью, яркостью и масштабностью оформительских решений.

Яркими примерами использования инновационных технологий в театральном искусстве Внутренней Монголии являются спектакль «Сестры-героини степей» (режиссер Чжао Миньжэнь, художественное оформление сцены – Чжан Цзивэнь и Гао Гуэйюй, художник по костюмам – Май Цин, Национальный центр исполнительских искусств г. Хух-Хото, 2017 г.), спектакль «Сэньцзидэма» (режиссер Чжана, Народный театр автономного района Нинся, 2018 г.); спектакля эржэньтай «Воплощение мечты» (режиссер У Липин и У Яньни, сценография – Гао Гуйюй, Национальный художественный театр Внутренней Монголии, 2016 г.), «Священный огонь» (режиссеры Маньдху, Аотэгэнь, Ажигамуца, Хуала, сценография – Ван Сяовэй, художник по костюмам – Сыжигулэн, монгольская группа «Улигэр», 2019 г.), а также масштабного театрально-циркового и музыкального представления «Славная лошадь из глубины веков» (режиссеры-постановщики Му Цин и Чэнь Дун, сценограф Ван Жуйбао, художник по костюмам Лань Лин, Центр спорта и массовой культуры народностей Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, 2017 г.)

Использование компьютерных технологий в театральном искусстве Беларуси иллюстрируют примеры сценографии спектаклей «Шинель» (Н. Гоголь, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, Брестский академический театр драмы, 2010 г.), «Ліфт» (Ю. Чернявская, режиссер В. Анисенко, ху-

дожник В. Анисенко и С. Макаренко, Республиканский театр белорусской драматургии, 2012 г.), «Лістапад. Андэрсэн» (А. Попова по мотивам сказок Г. Х. Андерсена, режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, Национальный академический театр имени Янки Купалы, 2012 г.), «451° по Фаренгейту» (режиссер Г. Мушперт, художник Н. Белова, Гродненский областной театр драмы, 2017 г.), «Бетон» (режиссер Е. Корняг, художник и сценограф Т. Нерсисян, Республиканский театр белорусской драматургии, 2018 г.), «Клеменс» (К. Сая, режиссер М. Лашицкий, художник Н. Белова, Гродненский областной драматический театр, 2016 г.) и многие другие.

В театральной практике Внутренней Монголии придается большое значение визуальной образности спектакля с переменным акцентированием на стилистике, связанной с образами национальной истории и культуры. Преобладает тенденция декоративизма и выраженной лирико-пластической акцентуации созданных на сцене образов. Практически не используются сценографические решения, связанные с абстрактными формами наследия авангардистских течений и направлений. Прослеживается тяготение к символизму и продолжению традиций живописных декораций, трансформированных в новую форму, стилизованную и видоизмененную благодаря новшествам технологий компьютерной графики, машинерии и сценического освещения.

Сценография театров Беларуси, используя достижения инновационных технологий, изобилует разнообразными решениями сценического пространства, представленными вариациями сценографических типов, основным или дополнительным элементом которых является видеопроекционные экраны, эффекты освещения, современные средства театральной машинерии. Динамичное развитие белорусской сценографии конца XX – начала XXI в. предусматривает и постепенное внедрение общемировых культурных тенденций и, в то же время, возвращение в сферу сценографического искусства национальных традиций белорусского народа.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список использованных источников

1. Алекснина, И. А. Личность режиссера и ее влияние на развитие театрального искусства Беларуси сегодня / И. А. Алекснина // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (Мінск, 23 лістапада 2017 г.) / [рэдкалегія: А. А. Корбут (старшыня) і інш.]. – Мінск, 2019. – С. 11–15.
2. Алексніна, І. А. Рэквізіт / І. А. Алексніна // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 318.
3. Алексніна, І. А. Тэатральная культура беларусаў Заходняга Паазер'я : спадчына і сучаснасць : дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.01 / І. А. Алексніна ; Бел. ун-т культуры. – Мінск, 2000. – 285 с.
4. Базанов, В. В. Театральная техника в образном решении спектакля / В. В. Базанов. – М. : Искусство, 1973. – 144 с.
5. Базанов, В. В. Техника изготовления театральных декораций / В. В. Базанов. – М. ; Л. : Искусство, 1961. – 94 с.
6. Бархин, Г. Б. Архитектура театра / Г. Б. Бархин. – М. : Акад. архитектуры СССР, 1947. – 246 с.
7. Барышаў, Г. І. Дэкарацыя / Г. І. Барышаў // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 397–398.
8. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев ; ред. О. Ф. Нечай. – Минск : Наука и техника, 1992. – 293 с.
9. Барышев, Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии (1917–1941 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Г. И. Барышев ; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1958. – 12 с.
10. Бачелис, Т. И. Эволюция сценического пространства: от Антуана до Крэга / Т. И. Бачелис // Западное искусство, XX в. : сб. ст. / Акад.

наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. Б. И. Зингерман. – М., 1978. – С. 148–212.

11. Беларускі дзяржаўны акадэмічны тэатр імя Якуба Коласа / склад. С. М. Дашкевіч ; аўт. тэксту А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Беларусь, 1986. – 72 с.

12. Беларускі дзяржаўны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы [Выяўленчы матэрыял] : [альбом] / тэкст і склад. І. Ф. Міхалюты ; фота В. П. Ганчарэнкі [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 1981. – [112] с.

13. Беларусь : энцыкл. давед. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 1995. – 800 с.

14. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : [в 11 т.] / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997–2015. – [Т. 2] : Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – 2001. – 807 с.

15. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : [в 11 т.] / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997–2015. – [Т. 3] : Мастера XVI–XX вв. – 2002. – 293 с.

16. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997. – 541 с.

17. Березкин, В. Театр Йозефа Свободы / В. Березкин. – М. : Изобраз. искусство, 1973. – 199 с.

18. Боровик, Г. И. Режиссерское творчество в современном театре Белоруссии (проблемы концептуальности в спектаклях 70–80-гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Г. И. Боровик ; Акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1992. – 25 с.

19. Бояджиев, Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 471 с.

20. Бояджиев, Г. Н. Душа театра / Г. Н. Бояджиев. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 366 с.

21. Брестский академический театр драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bresttheatre.info>. – Дата доступа: 03.11.2020.

22. Брук, П. Блуждающая точка : ст., выступления, интервью / П. Брук ; пер. с англ. М. Стронина ; вступ. ст. Л. Додина. – СПб. : Акад. Малый драмат. театр ; М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 268 с.

23. Бузук, Р. Г. Тэатральныя далягляды: роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу / Р. Г. Бузук ; рэд. У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 144 с.

24. Бур'бян, Б. З сёмага рада партэра: нататкі тэатральнага рэцэнзента / Б. Бур'бян. – Мінск : Маст. літ., 1978. – 173 с.
25. Виноградов, В. М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра / В. М. Виноградов. – М. : Стройиздат, 1971. – 165 с.
26. Власова, Р. И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века: из наследия петербургских мастеров / Р. И. Власова. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 196 с.
27. Гаробчанка, Т. Вопыт дзевяностых гадоў / Т. Гаробчанка // Тэатр. творчасць. – 1998. – № 1. – С. 32–34.
28. Гаробчанка, Т. Я. Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне / Т. Я. Гаробчанка ; рэд. А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 119 с.
29. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 367 с.
30. Гвоздев, А. А. Западноевропейский театр на рубеже XX и XXI столетий : очерки / А. А. Гвоздев. – Изд. 2-е. – М. : URSS : Либроком, 2012. – 376 с.
31. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983–1987. – 3 т.
32. Голечек, Б. Первое знакомство с Юккером / Б. Голечек // Юккер : [Выставка], 14 сент. – 1 нояб. 1988 г. / Центр. Дом художника на Крым. валу. – М., 1988. – С. 9–26.
33. Горчаков, Н. Работа режиссера над спектаклем / Н. Горчаков. – М. : Искусство, 1956. – 463 с.
34. Грамыка, Л. Барыс Герлаван. Чалавек уяўнай прасторы / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2007. – № 12. – С. 32–37.
35. Гринберг, М. Современный мюзикл / М. Гринберг, М. Тараканов // Советский музыкальный театр: проблемы жанров : сб. ст. / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; ред.-сост. М. Е. Тараканов. – М., 1982. – С. 231–256.
36. Гродненский областной драматический театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drama.grodno.by>. – Дата доступа: 04.11.2020.
37. Грэская, Н. В. Сцэнаграфія / Н. В. Грэская // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 390–392.
38. Давид Боровский / [А. А. Михайлова, Р. П. Кречетова]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2002. – 270 с.

39. Давыдова, М. В. Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова. – М. : Наука, 1999. – 148 с.
40. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 125 с.
41. Еремина, Е. П. Роль постановочной традиции в сценографическом решении музыкального спектакля в конце XX – начале XXI в.: на примере практики музыкальных театров Беларуси / Е. П. Еремина // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры и искусств. – 2015. – Т. 206, ч. 1. – С. 263–271.
42. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь ; Рос. ун-т театр. искусства. – М., 2013. – 27 с.
43. Жуве, Л. Мысли о театре / Л. Жуве ; пер. с фр. Е. Л. Якушкиной ; предисл. К. В. Шохина ; ред. и примеч. Л. Г. Шпет. – М. : Изд-во иностр. лит., 1960. – 298 с.
44. Журавель, С. В. Постановка произведений мировой классики на сцене драматических театров города Минска / С. В. Журавель // Культура: открытый формат – 2011: библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность : сб. науч. работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: М. А. Можейко (пред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 26–30.
45. Журавель, С. В. Сценография в драматических театрах Беларуси в 1990-е гг. XX в. / С. В. Журавель // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2012. – № 2. – С. 15–19.
46. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1973. – 320 с.
47. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аxiома, 2000. – 271 с.
48. Зингерман, Б. И. Гастроли западных театров в Москве (1950–1960-е годы). Хроника с комментариями / Б. И. Зингерман // Диалог культур: проблемы взаимодействия русского и мирового театра XX в. : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; редкол.: А. В. Бартошевич [и др.]. – СПб., 1997. – С. 136–149.
49. Извеков, Н. И. Сцена : [в 2 кн.] / Н. И. Извеков. – Л. ; М. : Искусство, 1935–1940. – [Кн. 1] : Архитектура сцены. – 1935. – 195 с.
50. Извеков, Н. И. Сцена : [в 2 кн.] / Н. И. Извеков. – Л. ; М. : Искусство, 1935–1940. – [Кн. 2] : Свет на сцене. – 1940. – 427 с.
51. История западноевропейского театра : учеб. пособие : [в 8 т.] / Каф. истории зарубеж. театра Гос. ин-та театр. искусства ; под общ. ред.

проф. С. С. Мокульского. – М. : Искусство, 1956–1988. – Т. 6 : 1871–1918 / под общ. ред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. – 1974. – 655 с.

52. История советского театроведения : очерки : 1917–1941 / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии М-ва культуры РСФСР ; редкол.: Г. А. Хайченко (отв. ред.) [и др.]. – М. : Высш. шк., 1981. – 365 с.

53. Каржаубаева, С. К. Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / С. К. Каржаубаева ; Каз. нац. акад. искусств. – Алматы, 2010. – 42, [6] с.

54. Карнач, П. А. Выяўленчае мастацтва і архітэктурна-дэкарацыйнае мастацтва 30-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1990. – Т. 4 : 1917–1941 гг. / рэд.: Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – С. 232–241.

55. Карнач, П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР / П. А. Карнач ; рэд. П. В. Масленікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 118 с.

56. Карнач, П. А. Евгений Чемодуров: театральная декорационная живопись / П. А. Карнач. – Минск : Беларусь, 1984. – 118 с.

57. Карнач, П. А. Мастацтва 60-х – сярэдзіны 70-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1994. – Т. 6 : Пачатак 1960-х – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. В. І. Жук. – С. 74–85.

58. Карнач, П. А. Мастацтва другой паловы 70-х – сярэдзіны 80-х гадоў. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1994. – Т. 6 : 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. В. І. Жук. – С. 241–253.

59. Карнач, П. А. Мастацтва пасляваеннага перыяду. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1992. – Т. 5 : 1941 – да 1960-х гг. / рэд. П. А. Карнач. – С. 141–155.

60. Карнач, П. А. Мастацтва перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларус-

кага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1992. – Т. 5 : 1941 – да 1960-х гг. / рэд. П. А. Карнач. – С. 11–24.

61. Карнач, П. А. Павел Васільевіч Масленікаў / П. А. Карнач. – Мінск : Беларусь, 1973. – 46 с.

62. Карнач, П. А. Станаўленне беларускага выяўленчага мастацтва (20-я – пачатак 30-х гг.). Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва / П. А. Карнач // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1990. – Т. 4 : 1917–1941 гг. / рэд.: Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – С. 97–104.

63. Кашекова, И. Э. От античности до модерна: стили в художественной культуре / И. Э. Кашекова. – М. : Просвещение, 2000. – 144 с.

64. Клішэўская, Г. Хто з іх свавольніца? / Г. Клішэўская // Мастацтва. – 2007. – № 5. – С. 8–9.

65. Князева, К. Дынаміка і статыка сцэнічных выяў / К. Князева // Мастацтва. – 2007. – № 5. – С. 44–47.

66. Котович, Т. В. Структура спектакля: воля к постмодернизму / Т. В. Котович. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2010. – 147 с.

67. Котович, Т. В. Сценография. Витебск / Т. В. Котович. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2011. – 111 с.

68. Котович, Т. В. Хронотоп театрального произведения / Т. В. Котович. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2011. – 178 с.

Котович, Т. В. Художественные средства организации хронотопа театрального произведения : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Т. В. Котович ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2007. – 41 с.

70. Кривошеева, С. В. «Реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» как типы сценографического воплощения белорусской драматургии / С. В. Кривошеева // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2013. – № 2. – С. 37–42.

71. Кривошеева, С. В. Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / С. В. Кривошеева. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2019. – 167 с.

72. Крэг, Г. Искусство театра : сб. ст. / Г. Крэг ; пер. под ред. В. П. Лачинова. – СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, [1912?]. – [6], 176 с.

73. Кугель, А. Р. Профили театра / А. Р. Кугель ; под ред. А. В. Луначарского. – [М.] : Театропечать, 1929. – 274 с.

74. Ли Бинь. История традиционного китайского театра / Ли Бинь ; пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. – М. : Шанс, 2018. – 213 с.

75. Ли Чжэн. Развитие сценического искусства традиционной китайской оперы / Ли Чжэн // Театр. шк. – 2018. – № 12. – С. 26–28.

76. Лисневский, И. Е. В театр иду, как в храм: страницы театральной Беларуси / И. Е. Лисневский. – Минск : Беларус. навука, 1997. – 168 с.

77. Лобович, А. А. Сценическое воплощение пьес А. Н. Островского в белорусском советском театре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. А. Лобович ; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора М-ва культуры БССР. – Минск, 1965. – 20 с.

78. Максимова, В. Жизнь. Актер. Образ: искусство советского актера 60–80-х гг. / В. Максимова. – М. : Знание, 1984. – 126 с.

79. Малей, А. А. Цвет в белорусской сценографии / А. А. Малей. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2014. – 137 с.

80. Мамацюк, К. В. Грым / К. В. Мамацюк // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 317–320.

81. Мастацтва беларускіх декаратараў: тэатр, кіно, тэлебачанне : [Фотаальбом] / аўт. тэксту і склад. П. А. Карнач. – Мінск : Беларусь, 1989. – 159 с.

82. Мастацтва Савецкай Беларусі : зб. арт. / склад.: У. Няфёд, У. Стэльмах ; рэдкал.: К. Буслаў, В. Вольскі, Г. Шырма. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1955. – 467 с.

83. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : [в 2 ч.] / В. Э. Мейерхольд ; сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростюцкого. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1 : 1891–1917. – 350 с.

84. Мокульский, С. С. История западноевропейского театра : [в 2 т.] / С. С. Мокульский. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – Т. 2 : Театр эпохи Просвещения. – 512 с.

85. Морозова, Г. В. О пластической композиции спектакля : метод. пособие / Г. В. Морозова. – М. : Всерос. центр художеств. творчества учащихся и работников нач. проф. образования, 2001. – 141 с.

86. Музыкальный театр Белоруссии: Доокт. период / Г. И. Барышев, А. Л. Капилов, Г. Г. Кулешова и др. – Мн. : Навука і тэхніка, 1990. – 384 с. : ил.

87. Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: опернае мастацтва, музычная камедыя і аперэта: падручнік для навучальных устаноў культуры і мастацтва / Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдывані, Н. А. Юўчанка. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 468, [2] с., [24] л. партр., іл., факсім.

88. Музычны тэатр Беларусі: 1917–1959 гг. / Т. А. Дубкова, Г. Р. Куляшова, Н. А. Юўчанка і інш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.

89. Музыканы тэатр Беларусі: 1960–1990 гг. : балет; музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў / Т. А. Дубкова, Г. Р. Куляшова, Ю. М. Чурко, Н. А. Юўчанка і інш.; Акад. Навук Беларусі. Ін-т культуры мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; М-ва культуры Рэсп. Беларусь. – Мн. :Беларуская навука, 1997. – 367 с.

90. Национальный академический драматический театр имени М. Горького [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rustheatre.by>. – Дата доступа: 04.11.2020.

91. Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://kolastheatre.by>. – Дата доступу: 04.11.2020.

92. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://kupalauski.by>. – Дата доступу: 20.02.2020.

93. Немеровский, А. Б. Пластическая выразительность актера : учеб. пособие / А. Б. Немеровский. – М. : Искусство, 1976. – 127 с.

94. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра : воспоминания, ст., заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко ; сост., вступ. ст., и коммент. М. Н. Любомудрова. – М. : Правда, 1989. – 576 с.

95. Нефед, В. И. Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед ; ред. В. И. Горбач. – Минск : Наука и техника, 1970. – 118 с.

96. Нефед, В. И. Становление белорусского советского театра, 1917–1941 / В. И. Нефед ; ред. П. Глебка. – Минск : Наука и техника, 1965. – 350 с.

97. Новицкий, П. И. Современные театральные системы / П. И. Новицкий. – М. : Художеств. лит., 1933. – 232 с.

98. Няфёд, У. Беларускі дзяржаўны тэатр / У. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1985. – Т. 2 : Тэатр савецкай эпохі, 1917–1945 гг. – С. 56–91.

99. Няфёд, У. І. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа / У. І. Няфёд. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 181 с.

100. Няфёд, У. І. Беларускі тэатр: нарыс гісторыі / У. І. Няфёд ; рэд. Г. Гаян. – Мінск : : Выд-ва Акад. навук БССР, 1959. – 399 с.

101. Няфёд, У. І. Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы / У. І. Няфёд. – Мінск : Беларусь, 1970. – 221 с.

102. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра : вучэб. дапам. / У. І. Няфёд. – Мінск : Выш. шк., 1982. – 543 с.

103. Няфёд, У. І. Сучасны беларускі тэатр (1946–1959) / У. І. Няфёд. – Мінск : Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1961. – 329 с.

104. Няфёд, У. І. Тэатр у вогненныя гады: беларускае сцэнічнае мастацтва ў час Вялікай Айчыннай вайны / У. І. Няфёд. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1959. – 248 с.

105. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с.

106. Петров, А. А. Устройство театральной сцены / А. А. Петров. – СПб. : Тип. Гл. упр. уделов, 1903. – [2], IV, 180 с.

107. Пожарская, М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 410 с.

108. Полякова, Е. И. Актер двадцатому веку / Е. И. Полякова // Диалог культур: проблемы взаимодействия русского и мирового театра XX в.: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; редкол.: А. В. Бартошевич [и др.]. – СПб., 1997. – С. 5–18.

109. Пракапцова, В. П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Мін. ф-ка каляр. друку, 2006. – 163, [43] с.

110. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение как отражение процесса глобализации искусств / В. П. Прокопцова // Современный мир и национальные музыкальные культуры : материалы Междунар. науч. конф. «Национальные традиции и современность», Минск, 5–7 окт. 2004 г. : сборник / Белорус. гос. ин-т проблем культуры ; сост.: О. П. Савицкая, Р. И. Сергиенко ; редкол.: В. П. Скороходов, Р. И. Сергиенко. – Минск, 2004. – С. 76–82.

111. Прокопцова, В. П. Павел Маслеников: портрет художника в зеркале времени : воспоминания, док., альбом-кат. / В. П. Прокопцова. – Минск : Маст. літ., 2012. – 302 с.

112. Прокопцова, В. П. Сценографический образ музыкального спектакля / В. П. Прокопцова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. музыки [и др.]. – Минск, 2008. – Вып. 2. – С. 310–317.

113. Раеўскі, В. “Галоўнае – мысліць неардынарна і быць цікавым іншым” : [інтэрв’ю з маст. кіраўніком Нац. акад. тэатра імя Я. Купалы В. Раеўскім] / В. Раеўскі ; гутарку вяла В. Цяцёркіна // Маладосць. – 2007. – № 2. – С. 114–118.

114. Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://rtbd.by>. – Дата доступу: 05.11.2020.

115. Сабалеўскі, А. В. Акцёрскае мастацтва / А. В. Сабалеўскі // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 25–29.
116. Сабалеўскі, А. В. Рампай асветленае : тэатр.-крыт. арт. / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Маст. літ., 1962. – 207 с.
117. Сабалеўскі, А. В. Сучаснасць і гісторыя : крыт. арт. / А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 206 с.
118. Семяновіч, А. А. Ад вытокаў да сталасці. Беларуская драматургія 1917 – 1945 гг. / А. А. Семяновіч. – Мінск, Выд-ва БДУ, 1978. – 160 с.
119. Скорнякова, М. Г. Сценическое пространство в театре пост-классической эпохи / М. Г. Скорнякова // Театр XX века. Закономерности развития : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. А. В. Бартошевич. – М.: , 2003. – С. 76–102.
120. Смольскі, Р. Б. Беларускі тэатр у пачатку XXI стагоддзя / Р. Б. Смольскі, Т. Я. Гаробчанка, В. А. Грыбайла. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2004. – 171 с.
121. Смольскі, Р. Б. Контуры новага часу: праблемы беларускага тэатра і мастацкай адукацыі ў прасторы XXI стагоддзя / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2011. – 194 с.
122. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 231 с.
123. Смольскі, Р. Б. Тэатр у прасторы часу : мастацтвазн. арт., рэц., твор. партр. / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 254 с.
124. Смольский, Б. С. Белорусский музыкальный театр / Б. С. Смольский. – Минск : Наука и техника, 1963. – 245, [2] с.
125. Смольский, Р. Б. Грядущим в наследство: тема Великой Отечественной войны в белорусском театре 80-х годов / Р. Б. Смольский. – Минск : Наука и техника, 1986. – 134 с.
126. Смольский, Р. Б. На сцене – бессмертие подвига: Белорусский театр о Великой отечественной войне. Эволюция художественных принципов в осмыслении героических характеров / Р. Б. Смольский. – Минск : Наука и техника, 1982. – 181 с.
127. Смольский, Р. Б. Сотворение судьбы: историческая и героико-революционная тема в театрах Белоруссии 70–80-х годов / Р. Б. Смольский ; ред. В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1987. – 220 с.
128. Сохар, Ю. М. Тэатральныя пуцявіны : маствазн. арт., твор. партр. / Ю. М. Сохар ; уступ. арт. А. Лабовіча. – Мінск : Тэхнапрынт, 2003. – 429 с.

129. Сохарь, Ю. М. Краски, пластика и ритмы сцены: штрихи к творческому портрету Бориса Герлована / Ю. М. Сохарь // Нёман. – 2008. – № 7. – С. 179–186.
130. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : АСТ : Зебра Е, 2009. – 604 с.
131. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2007. – 487 с.
132. Сунь Цзюань. Развитие музыкального театра в Китае / Сунь Цзюань ; под науч. ред. Л. Ф. Голиковой. – Минск : Энциклопедикс, 2013. – 198 с.
133. Сценография // Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-сост. Н. А. Борисовская. – М., 2001. – С. 452–455.
134. Сценография // Мировая художественная культура : словарь-справочник : ок. 1 000 терминов и понятий / И. В. Алферова [и др.]. – Смоленск, 2002. – С. 470.
135. Сюй Вэйхун. К проблеме взаимодействия восточной и европейской театральных культур: Шекспир и китайский театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Сюй Вэйхун ; С.-Петербург. акад. театр. искусства. – СПб., 1995. – 25 с.
136. Таиров, А. Я. [О театре] : зап. режиссера, ст., беседы, речи, письма / А. Я. Таиров ; коммент.: Ю. А. Головащенко [и др.]. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 603 с.
137. Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов / В. И. Нефед [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1989. – 263 с.
138. Театрально-декорационное искусство // Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 кн. / гл. ред. В. М. Полевой. – М., 1986. – Кн. 2. – С. 284–287.
139. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі [Выяўленчы матэрыял] : [альбом] / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акад. навук БССР, Беларус. тэатр. аб'яд-не ; склад. і аўт. тэксту Г. І. Барышаў ; пад рэд. П. В. Масленікава. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. – [198] с.
140. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2002–2003. – 2 т.
141. Тэатры Беларусі = Theatres of Belarus / аўт. тэкстаў: Т. Гаробчанка, Дз. Стэльмах ; пад рэд. А. Сабалеўскага ; пер. на англ. мову Н. Лейзер. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 135 с.

142. Уманский, Н. Г. Эволюция архитектуры театра / Н. Г. Уманский // Проблемы архитектуры : сб. материалов : [в 2 т.] / Всерос. акад. архитектуры ; под ред. Ю. К. Милонова. – М., 1937. – Т. 2, кн. 2. – С. 73–130.

143. Уразбекова, Л. Гнездо птицы / Л. Уразбекова // Искусство. – 1991. – № 9. – С. 35–38.

144. Френкель, М. А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии / М. А. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1987. – 184 с.

145. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Фу Вэйфэн ; С.-Петербург. акад. театр. искусства. – СПб., 2009. – 25 с.

146. Фу Шуай. Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Фу Шуай ; Рос. гос. пед. ун-т. – СПб., 2015. – 19 с.

147. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі : у 4 т. / Беларус. ун-т культуры ; уклад., рэд. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. навука, 1997–2005. – Т. 3 : 60-я гады XX стагоддзя – 2000 год. – 2000. – 477 с.

148. Шеповалов, В. М. Сценография в художественной целостности спектакля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / В. М. Шеповалов ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1986. – 26 с.

149. Шулин, В. В. Европейский театр в контексте развития жанра / В. В. Шулин // Искусствоведение. – 2015. – № 15. – С. 17–23.

150. Шунейка, Я. Ф. Мастацтвазнаўства / Я. Ф. Шунейка // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск, 2000. – Т. 10. – С. 198–200.

151. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Сав. Энцыкл., 1984–1987. – 5 т.

152. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск : Беларус. навука, 2007. – 268 с.

153. Юрэвіч, Г. У. Касцюм тэатральны / Г. У. Юрэвіч // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 508–510.

154. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 221 с.

155. Ярмолинская, В. Н. Сценография Беларуси XX в.: истоки и становление / В. Н. Ярмолинская // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 1. – С. 243–250.
156. Bablet, D. The theatre of Edward Gordon Craig / D. Bablet. – London : E. Methuen, 1981. – IX, 207 p.
157. Bonds, A. B. Beijing opera costumes: the visual communication of character and culture / A. B. Bonds. – New York : Routledge, 2019. – 355 p
158. Brook, P. Between two silences: talking with Peter Brook / P. Brook, D. Moffitt. – Dallas : Southern Methodist Univ. Press, 1999. – XXXV, 185 p.
159. Brown, J. China, Japan, Korea: culture and customs / J. Brown, J. Brown. – North Charleston : Book Surge, 2006. – 191 p.
160. Chan, M. The magic of Chinese theatre: theatre as a ritual of sacral transfiguration / M. Chan // Change and innovation in Chinese opera : a post conf. publ. / ed. Cai Shupeng. – Singapore, 2009. – P. 144–164.
161. Chun Tarryn Li-Min. Stage technology in modern China: the media of revolution and resistance : a diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Chun Tarryn Li-Min. – Cambridge, 2016. – 340 l.
162. Dixon, S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation / S. Dixon. – Cambridge : MIT Press, 2007. – XV, 809 p.
163. Hainaux, R. Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960 / R. Hainaux, Y. Bonnat, P.-L. Mignon. – Bruxelles : Meddens, 1973. – 293 p.
164. Hsu, T-Ch. The Chinese conception the theatre / T-Ch. Hsu. – Seattle ; London : Univ. of Washington Press, 1985. – XXIII, 512 p.
165. Hunt, A. Peter Brook / A. Hunt, G. Reeves. – Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 1995. – XVII, 288 p.
166. Kustow, M. Peter Brook : a biography / M. Kustow. – New York : St. Martin's Press, 2005. – XVI, 334 p.
167. Liu Yao-Kun. Peking opera and Grotowski's concept of "poor theater" [Electronic resource] / Liu Yao-Kun // CLCWeb-Comparative Lit. a. Culture. – 2010. – Vol. 12, № 1. – Mode of access: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1578&context=clcweb>. – Date of access: 22.01.2020.
168. Mackerras, C. Chinese drama: a historical survey / C. Mackerras – Beijing : New World Press, 1990. – 274 p.
169. Niu Meng. Effects of clothing in the Ming dynasty on modern theatrical costume / Niu Meng, Bian Xiangyang, K. P. Burnett // 2017 International conference on social sciences, arts and humanities / ed.: Qingzhao Zhuo; Nanjing Univ. of Information Science & Technology. – [S. i.], 2017. – P. 175–179.

170. Ruru Li. Mao's Chair: revolutionizing Chinese theatre / Ruru Li // Theatre Research Intern. – 2002. – Vol. 27, №. 1. – P. 1–17.

171. Schechner, R. Between theater and anthropology / R. Schechner. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania, 1985. – 356 p.

172. Tian Min. Mei Lanfang and the twentieth-century international stage: Chinese theatre placed and displaced / Tian Min. – New York : Palgrave Macmillan, 2016. – 298 p.

173. Tseng Jao-Hsun. A comparison of the use of painted faces in the Peking opera with the use of masks in Western theater [Electronic resource] / Tseng Jao-Hsun, Lin Po-Hsien // 2013 International conference on the modern development of humanities and social science / ed. T. Chou. – Mode of access: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/mdhss-13/10065>. – Date of access: 23.01.2020.

174. Wang Xiaoxiao. Scenic design for The Workroom : a diss. ... for the degree of Master of Fine Arts / Wang Xiaoxiao. – Washington, 2018. – 88 l.

175. Wei Li. Linear decoration in the stage design of traditional Chinese operas: two-dimensional stylized shapes communicate the essence of Chinese opera / Li Wei // Theatre Design and Technology. – 1996. – Vol. 32, № 2. – P. 25–33.

176. Xingli Li. The value of applying Chinese traditional elements in visual communication design / Xingli Li // 2019 3rd International workshop on arts, culture, literature and language / ed.: Zhao Peng; Harbin Normal Univ. – [S. i.], 2019. – P. 210–214.

177. Xu Xiaofeng. Pursuing new Chinese theatricality - scenography of modern Chinese drama in post-reform China [Electronic resource] / Xu Xiaofeng, Wong Chong Thai Bobby, C. G. Boucharenc // Semantic Scholar. – Mode of access: <https://pdfs.semanticscholar.org/c2cc/468567db13bcad1b3d3157f6f8c9ece596c4.pdf>. – Date of access: 23.01.2020.

178. Xu Xiaofeng. Simplicity as social critique - critical simple stages of Chinese avant-garde theatre since the late 1990s : a diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Xu Xiaofeng. – Hangzhou, 2011. – 241 l.

179. 阿拉塔. 乌兰牧骑的发展历程研究 / 阿拉塔 // 赤峰学院学. – 2018. – №12. – 55–57 页. = Алата. Исследование истории развития «Уланьмуци» / Алата // Вестник Чифэнского университета. – 2018. – № 12. – С. 55–57.

180. 安英. 马文化在艺术语境下的全新表达—大型马文化情景展示剧《千古马颂》观后感 / 安英. – 内蒙古: 内蒙古艺术, 2014. – 60–62 页. = Ань, Ин. Новое выражение конной культуры в контексте искусства. Впечатления от масштабного спектакля, посвященного конной культуре,

«Славная лошадь из глубины веков» / Ин Ань. – Внутренняя Монголия : Искусство Внутренней Монголии, 2014. – С. 60–62.

181. 奥奇. 用艺术感染力传递社会正能量——话剧《国家的孩子》观后感 / 奥奇 // 内蒙古宣传思想文化工作. – 2016. – №1. – 42–43 页. = Аоци. Положительная энергия, передаваемая посредством заразной силы искусства – впечатления от пьесы «Дети страны» / Аоци // Внутренняя Монголия: идеологическая и культурная работа во Внутренней Монголии. – 2016. – № 1. – С. 42–43.

182. 白云开. 戏曲服装图案资料 / 白云开. – 北京 : 朝花美术出版社, 1964.03. – 61 页. = Бай, Юнькай. Костюмы китайской национальной оперы / Юнькай Бай. – Пекин : Чаохуа мэйшу чубаньшэ, 1964. – 61 с.

183. 博特乐图. 蒙古族传统音乐概论 / 博特乐图. – 内蒙古 : 内蒙古大学出版社, 2015. – 647 页. = Ботэлэту. Очерк традиционной монгольской музыки / Ботэлэту. – Внутр. Монголия : Нэймэнгу дасюэ чубаньшэ, 2015. – 647 с.

184. 王翼如. 二人台的历史演变与现代传承 / 王翼如 // 中国戏剧. – 2015. – №01. – 69–71 页. = Ван, Ижу. Историческое развитие и современность эржэньтай / Ижу Ван // Китайский театр. – 2015. – №01. – С. 69–71.

185. 王雷. 实景演出舞台的视觉形态构成与艺术效应 / 王雷 // 美与时代. – 2014. – №2. – 100–101 页. = Ван, Лэй. Приемы визуального воздействия средствами сценического оформления и художественный эффект / Лэй Ван // Красота и эпоха. – 2014. – № 2. – С. 100–101.

186. 王敏. 草原有边爱无边谈话剧《国家的孩子》 / 王敏 // 中国戏剧. – 2012. – №1. – 14–15 页. = Ван, Минь. Степь имеет границы, любовь безгранична – пьеса «Дети страны» / Минь Ван // Китайский театр. – 2012. – № 1. – С. 14–15.

187. 王莘. 照日格图, 基于内容的形式——浅谈《千古马颂》对人马情缘的融合内 / 王莘 // 内蒙古大学艺术学院学报. – 2015. – №1. – 页. 98–100. = Ван, Пин. Единая судьба человека и лошади в спектакле «Славная лошадь из глубины веков» / Пин Ван // Вестн. Ин-та искусств Ун-та Внутр. Монголии. – 2015. – № 1. – С. 98–100.

188. 王鑫. 二人台的艺术特点与发展研究 / 王鑫 // 忻州师范学院学报. – 2010. – №3. – 129–131 页. = Ван, Синь. Исследование развития и характерных черт эржэньтай / Синь Ван // Вестн. пед. ин-та Синьчжоу. – 2010. – № 3. – С. 129–131.

189. 王宏伟. 《草原飞花, 塞上情韵》 / 王宏伟 // 地方协会动态. – 2017. – №1. – 27 页. = Ван, Хунвэй. Летящие лепестки в степи, чудесные рифмы на заставе / Хунвэй Ван // Развитие провинций. – 2017. – № 1. – С. 27.

190. 王季卿. 中国传统戏场建筑考略之一 历史沿革 / 王季卿 // 同济大学学报. – 2002. – №1. – 27–34 页. = Ван, Цзицин. Одно из неболь-

ших исследований о китайском традиционном театре – исторические изменения / Цицин Ван // Науч. журн. ун-та Гунцзи. – 2002. – № 1. – С. 27–34.

191. 王清华. 苏联高等教育的历史和现状 / 王清华. – 长春 : 吉林教育出版社, 1985. – 139 页. = Ван, Цинхуа. История советского высшего образования / Цинхуа Ван. – Чанчунь : Цилинь цзяоюй чубаньшэ, 1985. – 139 с.

192. 王玥. 中型民族舞剧《诺恩吉雅》的创作追求与价值体现 : 南京艺术学院硕士论文 / 王玥. – 南京, 2018. – 29 页. = Ван, Юэ. Творческий поиск и ценностные характеристики среднеформатной танцевальной драмы «Нондзия» : дис. ... маг. искусствоведения / Ван Юэ. – Нанкин, 2018. – 29 л.

193. 呼和浩特. = Хух-Хото // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%91%BC%E5%92%8C%E6%B5%A9%E7%89%B9%E5%B8%82>. – Дата доступа: 09.02.2021.

194. 高爱祥. 论道德变迁舞台艺术的审美性 / 高爱祥 // 现代剧院. – 2018. – №6. – 65–67 页. = Гао, Айсян. Об эстетической преемственности на примере сценического искусства «Общества по изменению нравов» / Айсян Гао // Современ. театр. – 2018. – № 6. – С. 65–67.

195. 高琦华. 中国戏台 / 高琦华. – 浙江 : 浙江人民出版社, 1996. – 161 页. = Гао, Цихуа. Сцена в китайском театре / Цихуа Гао. – Чжэцзян : Чжэцзян жэньминь чубаньшэ, 1996. – 161 с.

196. 龚和德. 舞台美术研究 / 龚和德. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1987. – 408 页. = Гун, Хэдэ. Исследование сценографического искусства / Хэдэ Гун. – Пекин : Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1987. – 408 с.

197. 达·阿拉坦巴干. 《乌兰牧骑赞》 / 达·阿拉坦巴干, 朱嘉梗. – 内蒙古 : 内蒙古自治区乌兰牧骑学会, 2007. – 156 页. = Да Алатаньбагань. Похвала «Уланьмуци» / Да Алатаньбагань, Чжу Цзягэн. – Внутр. Монголия : Нэй мэн гу цзы чжи цюй у лань му ци сюэ хуэй, 2007. – 156 с.

198. 达肯. 森吉德玛 在北京 / 达肯 // 中国民族. – 1988. – №7. – 37 页. = Дакэнь. «Сэньцзидэма» в Пекине / Дакэнь // Китайский народ. – 1988. – №7 – С. 37.

199. 董健. 浅谈创作戏曲专题节目《北梁》 / 董健 // 数字传媒研究杂志. – 2015. – №1. – 11–13 页. = Дун, Цзянь. Специальная программа создания китайской оперы «Бэй Лян» / Цзянь Дун // Журн. исслед. цифровых СМИ. – 2015. – № 1. – С. 11–13.

200. 叶婧. 二人台剧目研究 / 叶婧 // 民族与地域文化. – 2013. – №1. – 70–72 页. = Е, Цзин. Исследование репертуара эржэньатай / Цзин Е // Нац. и лок. культуры. – 2013. – № 1. – С. 70–72.

201. 阮冠鼎. 中国传统戏剧舞台装饰艺术的连续性与创新性 / 阮冠鼎 // 戏剧学院. – 2017. – №11. – 45–46 页. = Жуань, Гуаньдин. Преемственность и новаторство в искусстве оформления сцены китайского традиционного театра / Гуаньди Жуань // Театр. институт. – 2017. – № 11. – С. 45–46.
202. 芮金富. 戏曲服装图案参考资料 / 芮金富. – 北京 : 人民美术出版社, 1959. – 104 页. = Жуй, Цзиньфу. Справочные материалы по орнаментам костюмов китайского традиционного театра / Цзиньфу Жуй. – Пекин : Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1959. – 104 с.
203. 舞台美术作品选 // 山东省文化局. – 济南 : 山东人民出版社, 1983. – 70 页. = Избранные произведения по искусству сценографии // Управление культуры провинции Шаньдун. – Цзинань : Шаньдун жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1983. – 70 с.
204. 山西师范大学戏曲文物研究所. 宋金元戏曲文物图论. – 太原 : 山西人民出版社, 1987. – 147 页. = Исследование рисунков памятников культуры театра эпох Сун, Цзинь и Юань // Исследовательский институт культурных реликвий Педагогического университета провинции Шаньси. – Тайюань : Шаньси жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1987. – 147 с.
205. 中国艺术研究院 : 舞台美术文集. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1982. – 458 页. = Китайская художественная академия : сб. ст. по искусству сценографии. – Пекин : Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1982. – 458 с.
206. 李道增. 西方戏剧·剧场史 / 李道增. – 北京 : 清华大学出版社, 1999. – 557 页. = Ли, Даоцзэн. История западного театра / Даоцзэн Ли. – Пекин : Цинхуа чубаньшэ, 1999. – 557 с.
207. 李畅. 剧场与舞台技术 / 李畅, 齐牧东. – 湖北 : 中南人民文学艺术出版社, 1954. – 75 页. = Ли, Чан. Театр и сценический дизайн / Чан Ли, Мутун Ци. – Хубэй : Чжуннань жэньминь вэньсюэ ишу чубаньшэ, 1954. – 75 с.
208. 李艳萍. 民族舞剧《森吉德玛》艺术特色 / 李艳萍 // 大众文艺. – 2016. – №4. – 147 页. = Ли, Яньпин. Художественные особенности национальной танцевальной драмы «Сэньцидэма» / Яньпин Ли // Массовое искусство и литература. – 2016. – №4. – С. 147.
209. 路广. 在视听盛宴中追忆千古马背文化 – 大型全景式综艺演出《千古马颂》音乐特色分析 / 路广 // 内蒙古大学艺术学院学报. – 2015. – №1. – 94–97 页. = Лу, Гуан. На величайшем празднике древнейшей конной культуры. Музыкальный анализ масштабного панорамного спектакля «Славная лошадь из глубины веков» / Гуан Лу // Вестн. Ин-та искусств Ун-та Внутр. Монголии. – 2015. – № 1. – С. 94–97.

210. 栾冠桦. 戏曲舞台美术概论 / 栾冠桦. – 北京 : 文化艺术出版社, 1994. – 263 页. = Луань, Гуаньхуа. Введение в теорию искусства сценографии / Гуаньхуа Луань. – Пекин : Культура и искусство, 1994. – 263 с.
211. 刘露. 舞台技术基础 / 刘露. – 上海 : 上海杂志出版社, 1949. – 174 页. = Лю, Лу. Основы сценического дизайна / Лу Лю. – Шанхай : Шанхай цзачжи чубаньшэ, 1949. – 174 с.
- 刘念兹. 戏曲文物丛考 / 刘念兹. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1986. – 147 页. = Лю, Няньцзы. Сборник исследовательских статей по культурным памятникам китайской музыкальной драмы / Няньцзы Лю. – Пекин : Китайский театр, 1986. – 147 с.
213. 刘新和. 用国家的视角审视这些孩子 – 评多场次话剧《国家的孩子》 / 刘新和 // 社会科学. – 2014. – № 10. – 26–27 页. = Лю, Синьхэ. Дети с точки зрения государства – показы пьесы «Дети страны» / Синьхэ Лю // Общественные науки. – 2014. – № 10. – С. 26–27.
214. 刘筠梅. 内蒙古乌兰恰特剧院管理模式探索 / 刘筠梅 // 内蒙古艺术. 2010. – №1. – 93–97 页. = Лю, Юньмэй. Исследование моделей управления театром «Улань-цятэ» Внутренней Монголии / Юньмэй Лю // Искусство Внутренней Монголии. – 2010. – №1. – С. 93–97.
215. 梁黎. 《千古马颂》永远的蒙古马精神 / 梁黎 // 中国民族. – 2017. – №– 38–41 页. = Лян, Ли. Древний монгольский дух «Славной лошади из глубины веков» / Ли Лян // Китайский народ. – 2017. – №8. – С. 38–41.
216. 梁艳菊. 国家的孩子 / 梁艳菊 // 中国民族. – 2009. – №1. – 44–45 页. = Лян, Яньцзюй. Дети страны / Яньцзюй Лян // Китайский народ. – 2009. – № 1. – С. 44–45.
217. 廖奔. 中国古代剧场史 / 廖奔. – 北京 : 人民文学出版社, 2012. – 306 页. = Ляо, Бэнь. История театра в древнем Китае / Бэнь Ляо. – Пекин : Народная литература, 2012. – 306 с.
218. 廖奔. 宋元戏曲文物与民俗 / 廖奔. – 北京 : 文化艺术出版社, 1989. – 450 页. = Ляо, Бэнь. Памятники культуры и традиции китайской оперы эпох Сун и Юань / Бэнь Ляо. – Пекин : Культура и искусство, 1989. – 450 с.
219. 马宝庆. 呼和浩特史料第七集 / 马宝庆. – 呼和浩特 : 内蒙古新华印刷厂, 1986. – 410 页. = Ма, Баоцин. Исторические материалы г. Хух-Хото / Баоцин Ма. – Хух-Хото : Типография Внутренней Монголии «Новый Китай», 1986. – 410 с.
220. 马少波. 中国京剧史 / 马少波, 章力挥等. – 北京 : 中国戏剧出版社, 2005. – 2998 页. = Ма, Шаобо. История пекинской оперы в Китае / Шаобо Ма, Лихуэй Чжан. – Пекин : Китайский театр, 2005. – 2998 с.

221. 娜达罕. 数字动画技术在内蒙古舞美设计中的应用研究 : 内蒙古大学艺术学院硕士论文 / 娜达罕. – 内蒙古, 2016. – 42 页. = Надахань. Исследование применения цифровых анимационных технологий в области сценического дизайна Внутренней Монголии : дис. ... маг. искусствования / Надахань. – Внутренняя Монголия, 2016. – 42 л.
222. 内蒙古民族艺术剧院官方网站 [网址]. = Национальный художественный театр Внутренней Монголии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nmgmzys.com/yucusyinfo/Show/966>. – Дата доступа: 20.04.2020.
223. 牛志男. 国家的孩子 / 牛志男 // 中国民族. – 2011. – №1. – 28 页. = Ню Чжинань. Дети страны / Чжинань Ню // Китайский народ. – 2011. – № 1. – С. 28.
224. 全国舞台美术展览会办公室. 中国舞台美术. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1986. – 216 页. = Отдел художественной выставки сценического искусства. Искусство сцены в Китае. – Пекин : Китайский театр, 1986. – 216 с.
225. 潘晓燕. 舞剧《森吉德玛》, 及其主题音乐研究者 : 内蒙古大学艺术学院硕士论文 / 潘晓燕. – 内蒙古, 2018. – 51 页. = Пань, Сяоянь. Балет «Сэньцидэма» и исследователи его лейтмотива : дис. ... маг. искусствования / Пань Сяоянь. – Внутренняя Монголия, 2018. – 51 л.
226. 《内蒙古自治区成立 70 周年庆祝大会》 [网址]. = Празднование 70-летия основания автономного района Внутренняя Монголия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Vsy2_0IsmVQ. – Дата доступа: 01.11.2018.
227. 北京人民艺术剧院舞台艺术资料编辑组 : 舞台美术选集. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1983. – 106 页. = Редакционная группа материалов по сценическому искусству Пекинского народного художественного театра : избр. произведения сцен. искусства. – Пекин : Китайский театр, 1983. – 106 с.
228. 中国梅兰芳研究学会 // 梅兰芳纪念馆, 梅兰芳艺术评论集. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1990. – 778 页. = Сборник рецензий об искусстве Мэй Ланьфана // Китайское научно-исследовательское общество Мэй Ланьфана и мемориальный музей Мэй Ланьфана. – Пекин : Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1990. – 778 с.
229. 邢野. 中国二人台艺术通典 / 邢野. – 内蒙古 : 内蒙古人民出版社, 2005. – 1389 页. = Син, Е. Искусство эржэньтай / Е Син. – Внутренняя Монголия: Нэймэнгу жэньминь чубаньшэ, 2005. – 1389 с.
230. 辛湘. 乌兰牧骑的故事 / 辛湘 // 《湖南》: 新湘评论. – 2018. – №1. – 55–58 页. = Синь, Сян. Рассказ об «Уланьмуци» / Сян Синь // Хунань: Синь сян пин лунь. – 2018. – № 1. – С. 55–58.

231. 斯琴塔日哈. 斯琴塔日哈文集 /斯琴塔日哈. – 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 2005. – 404 页. = Сициньтажиха. Собрание сочинений Сициньтажихи / Сициньтажиха. – Хух-Хото : Нэй мэngu жэньминь чубаньшэ, 2008. – 404 с.

232. 隨蘭. 表演过程中人物形象形成过程的分析 / 隨蘭 // 戏剧学院. – 2019. – №31. – 19 页. = Суй, Лань. Анализ процесса формирования образов персонажей во процессе исполнения пьесы / Лань Суй // Театр. институт. – 2019. – № 31. – С. 19.

234. 孙颖. 剧装图案 / 孙颖. – 北京 : 北京工艺美术出版社, 2004. – 255 页. = Сунь, Ин. Узоры театральных костюмов / Ин Сунь. – Пекин : Бэйцзин гуньи мэйшу чубаньшэ, 2004. – 255 с.

234. 孙晓华. 剧装戏剧制作技艺 /孙晓华. – 北京 : 北京美术摄影出版社, 2018. – 203 页. = Сунь, Сяохуа. Искусство создания театральных костюмов / Сяохуа Сунь. – Пекин : Бэйцзин мэйшу шэин чубаньшэ, 2018. – 203 с.

235. 孙祖平. 大爱也有言 – 话剧《国家的孩子》创作谈 / 孙祖平 // 上海戏剧. – 2012. – №1. – 6–7 页. = Сунь, Цзупин. У любви тоже есть язык – беседы о пьесе «Дети страны» / Цзупин Сунь // Шанхайский театр. – 2012. – №1. – С. 6–7.

236. 徐慕云. 中国戏剧史 / 徐慕云. – 上海 : 上海古籍出版社, 2001. – 328 页. = Сюй, Муьунь. История китайского театра / Муьунь Сюй. – Шанхай : Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2001. – 328 с.

237. 许祥麟. 大综合舞台艺术的奥秘 – 中国戏曲探胜 / 许祥麟, 陆广训. – 北京 : 高等教育出版社, 1990. – 230 页. = Сюй, Сянлинь. Тайна сценографии в китайской опере / Сянлинь Сюй, Гуансюнь Лу. – Пекин : Высшее образование, 1990. – 230 с.

238. 徐跃. 蒙派杂技耀舞台 / 徐跃 // 实践 : 思想理论版. – 2018. – № 8. – 56 页. = Сюй, Юэ. Арена монгольского цирка / Юэ Сюй // Практика : теория мышления. – 2018. – № 8. – С. 56.

239. 薛林平. 中国传统剧场建筑 / 薛林平. – 北京 : 中国建筑工业出版社, 2009. – 604 页. = Сюэ, Линьпин. Традиционные театральные строения в Китае / Линьпин Сюэ. – Пекин : Китайская строительная промышленность, 2009. – 604 с.

240. 贤骥清. 民国时期上海舞台研究 / 贤骥清. –上海 : 上海人民出版社, 2016. – 共 385 页. = Сянь, Цзицин. Исследование сценического искусства в Шанхае периода Китайской Республики / Цзицин Сянь. – Шанхай : Шанх. нар. изд-во, 2016. – 385 с.

241. 谭元杰. 中国京剧服装图谱 /谭元杰. – 北京 : 北京工艺美术出版社, 2000. – 331 页. = Тань, Юаньцзе. Атлас костюмов китайской оперы / Юаньцзе Тань. – Пекин : Бэйцзин гуньи мэйшу чубаньшэ, 2000. – 331 с.

242. 剧场 // 清华大学建筑系. – 北京 : 中国建筑工业出版社, 1982. – 338 页. = Театр // Архитектурный факультет университета Цинхуа. – Пекин : Чжунго цзянчжу чубаньшэ, 1982. – 338 с.
243. 乌兰杰. 蒙古族古代音乐舞蹈初探 / 乌兰杰. – 内蒙古 : 内蒙古人民出版社, 1985. – 350 页. = Уланьцзе. Первое исследование старинных монгольских танцев и музыки / Уланьцзе. – Внутр. Монголия : Нэймэнгу жэньминь чубаньшэ, 1985. – 350 с.
244. 吴金宝. 中国古代剧场之演变 / 吴金宝 // 南阳师范学院学报 (社会科学). – 2007. – №7. – 67–68 页. = У, Цзиньбао. Эволюция театра в Древнем Китае / Цзиньбао У // Науч. журн. Наньян. пед. ун-та (Обществ. науки). – 2007. – № 7. – С. 67–68.
245. 武君. 二人台《方四姐》考 / 武君 // 济宁师范学院学报, 2016. – №6. – 6–12 页. = У, Цзюнь. Исследование эржэньтай «Фан Сыцзе» / Цзюнь У // Вестн. пед. ин-та Цзинина. – 2016. – №4. – С. 6–12.
246. 方鹤春. 中国少数民族戏剧研究论文集 / 方鹤春. – 迁宁 : 江宁民族出版社, 1997. – 125 页. = Фан, Хэчунь. Сборник статей о театре национальных меньшинств Китая / Хэчунь Фан. – Цяньнин : Цзяннин миньцзу чубаньшэ, 1997. – 125 с.
247. 范文南. 张华清回忆录—中国 20 世纪 50 年代中苏美术文献系列丛书 / 范文南. – 辽宁 : 辽宁美术出版社, 2011. – 135 页. = Фань, Вэньнань. Воспоминания Чжан Хуацина – Китай в XX веке. Китайско-советские материалы по искусству 1950-х гг. / Вэньнань Фань. – Ляонин : Ляонин мэйшу чубаньшэ, 2011. – 135 с.
248. 傅谨. 中国戏剧史 / 傅谨. – 北京 : 北京大学出版社, 2014. – 316 页. = Фу, Цзинь. История китайского театра / Цзинь Фу. – Пекин : Пекинский университет, 2014. – 316 с.
249. 冯双白. 新中国舞蹈史 / 冯双白. – 长沙 : 湖南美术出版社, 2002. – 204 页. = Фэн, Шуанбай. История танца Нового Китая / Шуанбай Фэн. – Чанша : Хунаньское изобразительное искусство, 2002. – 204 с.
250. 韩生. 舞台设计概论 / 韩生, 胡佐. – 北京 : 文化艺术出版社, 2008. – 162 页. = Хань, Шэн. Концепция сценического дизайна / Шэн Хань, Цзо Ху. – Пекин : Культура и искусство, 2008. – 162 с.
251. 郝绪荣. 民族地区文化产业商业化运作模式的一次有益尝试--以大型马文化全景式综艺演出《千古马颂》为例 / 郝绪荣 // 内蒙古大学艺术学院学报. – 2015. – 112–116 页. = Хао, Сюйжун. Полезный опыт работы национальных районов в культурной и коммерческой сфере. На примере масштабного панорамного спектакля на основе конного искусства «Славная лошадь из глубины веков» / Сюйжунь Хао // Вестн. Ин-та искусств Ун-та Внутр. Монголии. – 2015. – № 1. – С. 112–116.

252. 中国戏曲志•上海卷/ 中国戏曲志编辑委员会. – 上海 : 上海艺术研究所, 1996. – 1047 页. = Хроники традиционной китайской оперы (том «Шанхай») / Редколлегия по составлению хроники китайской национальной драмы. – Шанхай : Шанхайский исследовательский институт искусств, 1996. – 1047 с.
253. 华夫. 中国古代名物大典 (上) / 华夫. – 济南 : 济南出版社, 1993. – 1458 页. = Хуа, Фу. Великий канон знаменитых явлений китайской древности / Фу Хуа. – Цзинань, 1993. – 1458 с.
254. 黄相. 舞台设计 / 黄相. – 上海 : 上海杂志公司出版, 1951. – 111 页. = Хуан, Сян. Сценический дизайн / Сян Хуан. – Шанхай : Шанхай цзачжи гунсы чубаньшэ, 1951. – 111 с.
255. 呼和浩特 : “茶叶之路”重要集散地 // 内蒙古日报. – 2016.12.30. – 第八版. = Хух-Хото: важная остановка на «Чайном пути» // Нэй Мэнгу жибао. – 2016. – 30 дек. – С. 8.
256. 蔡体良. 舞台与空间艺术 / 蔡体良. – 北京 : 中国戏剧出版社, 2005. – 404 页. = Цай, Тилян. Сцена и пространственные искусства / Тилян Цай. – Пекин : Китайский театр, 2005. – 404 с.
257. 姜梅岩. 实用舞台技术 / 姜梅岩. – 济南 : 山东人民出版社, 1958. – 119 页. = Цзян, Мэйян. Прикладной сценический дизайн / Мэйян Цзян. – Цзинань : Шаньдун жэньминь чубаньшэ, 1958. – 119 с.
258. 张庚. 中国戏曲通史 / 张庚, 郭汉城. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1980. – 1009 页. = Чжан, Гэн. История традиционной китайской оперы / Гэн Чжан, Ханьчэн Го. – Пекин: Китайский театр, 1980. – 1009 с.
259. 张凯. 中国古典戏剧舞美语言 / 张凯, 张跃, 方卫平. – 重庆 : 西南师范大学出版社, 2009. – 205 页. = Чжан, Кай. Язык сценографии в древнем театре Китая / Кай Чжан, Юэ Чжан, Вэйпин Фан. – Чунцин : Цяонаньский педагогический университет, 2009. – 205 с.
260. 张连. 中国戏曲舞台美术史论 / 张连. – 北京 : 文化艺术出版社, 2000. – 455 页. = Чжан, Лянь. История сценографического искусства традиционной китайской музыкальной драмы / Лянь Чжан. – Пекин : Культура и искусство, 2000 – 455 с.
261. 张雪辰. 城市剧场中的音乐记忆 / 张雪辰. – 呼和浩特 : 内蒙古大学, 2017. – 147 页. = Чжан, Сюэчэнь. Музыкальные воспоминания о городском театре / Сюэчэнь Чжан. – Хух-Хото : Ун-т Внутр. Монголии, 2017. – 147 с.
262. 张惠娟. 精神的力量评 – 《千古马颂》/ 张惠娟. – 湖北 : 戏剧之家, 2019. – 134 页. = Чжан, Хуэйцзюань. Оценка духовной силы – «Славная лошадь из глубины веков» / Хуэйцзюань Чжан. – Хубэй : Театральная семья, 2019. – 134 с.

263. 张永升. 《乌兰牧骑》舞美设计的新思考 / 张永升 // 内蒙古艺术. – 2018. – №4. – 66–68 页. = Чжан, Юншэн. Новые мысли о сценическом дизайне «Уланьмуци» / Юншэн Чжан // Искусство Внутренней Монголии. – 2018. – №4. – С.66–68.

264. 赵丹. 回望初心绽芳华 / 赵丹, 包萨日拉 // 内蒙古日报社. – 2019. – №7. – 52–53 页. = Чжао, Дань. Вспоминаю благоухающие цветы / Дань Чжао, Баошала // Газета «Внутренняя Монголия». – 2019. – № 7. – С. 52–53.

265. 赵英勉. 戏曲卷：戏曲舞台设计/ 赵英勉. – 北京：文化艺术出版社, 2000. – 292 页. = Чжао, Инмянь. Китайская музыкальная драма: сценический дизайн / Инмянь Чжао. – Пекин：Культура и искусство, 2000. – 292 с.

266. 赵小丁. 内蒙古自治区的第一部舞剧《乌兰堡》 / 赵小丁 // 内蒙古艺术. – 2018. – №1. – 43 页. = Чжао, Сяодин. «Уланьбао» – первый балет в Автономном районе Внутренняя Монголия / Сяодин Чжао // Искусство Внутренней Монголии. – 2018. – №1. – С.43.

267. 赵海忠. 生命之歌 – 大气磅礴——观民族舞剧《草原英雄小姊妹》 / 赵海忠 // 舞评. – 2019. – №1. – 66–69 页. = Чжао, Хайчжун. Величественная песнь жизни – балетный спектакль «Сестры-героини степей» / Хайчжун Чжао // Танцевальная критика. – 2019. – № 1. – С. 66–69.

268. 赵宇华. 创意与创新 – 大型马文化全景式综艺演出《千古马颂》创作综述 / 赵宇华 // 内蒙古艺术. – 2015. – №1. – 104–106 页. = Чжао, Юйхуа. Инновации и творчество. Обзор масштабного панорамного спектакля, посвященного конной культуре, «Славная лошадь из глубины веков» / Юйхуа Чжао // Искусство Внутренней Монголии. – 2015. – С. 104–106.

269. 赵越. 舞台布景初程 / 赵越. – 北京：商务印书馆, 1950. – 100 页. = Чжао, Юэ. Основы сценических декораций / Юэ Чжао. – Пекин：Коммерческое издательство, 1950. – 100 с.

270. 周到. 汉画与戏曲文物 / 周到. – 郑州：中州古籍出版社, 1992. – 191 页. = Чжоу, Дао. Памятники живописи и театра эпохи Хань / Дао Чжоу. – Чжэнчжоу：Древняя литература Центральной равнины, 1992. – 191 с.

271. 周贻白. 中国剧场史 / 周贻白. – 北京：商务印书馆, 1936. – 127 页. = Чжоу, Ибай. История китайского театра / Ибай Чжоу. – Пекин：Коммерческое издательство, 1936. – 127 с.

272. 周华斌. 中国剧场史论 / 周华斌. – 北京：北京广播学院出版社, 2003. – 751 页. = Чжоу, Хуабинь. Об истории китайского театра / Хуа-

бинь Чжоу. – Пекин : Издательство Пекинского института радиовещания, 2003. – 751 с.

273. 周金刚. 研究表演过程中人物形象的形成过程 / 周金刚. – 北京 : 现代音乐, 2019. – 65–66 页. = Чжоу, Цзиньган. Исследование процесса формирования образов персонажей в процессе исполнения пьесы / Цзиньган Чжоу // Современная музыка. – 2019. – № 9. – С. 65–66.

274. 朱德礼. 共同团结奋斗把祖国北疆打造得更加亮丽 – 庆祝内蒙古自治区成立七十周年 / 朱德礼 // 内蒙古统战理论研究. – 2017. – № 5. – 8–9 页. = Чжу, Дэли. Сплотимся и совместными усилиями сделаем северные границы нашей Родины еще более прекрасными: празднование 70-летней годовщины основания Автономного района Внутренняя Монголия / Дэли Чжу // Теорет. исслед. единого фронта Внутр. Монголии. – 2017. – № 5. – С. 8–9.

275. 朱人鹤. 舞台装置 / 朱人鹤. – 北京 : 商务印书馆, 1936. – 93 页. = Чжу, Жэньхэ. Устройство сцены / Жэньхэ Чжу. – Пекин : Коммерческое издательство, 1936. – 93 с.

276. 朱联群. 中国剧场史资料总目 / 朱联群. – 北京 : 北京广播学院出版社, 2003. – 354 页. = Чжу, Ляньцюнь. Каталог материалов по истории китайского театра / Ляньцюнь Чжу. – Пекин : Издательство Пекинского института радиовещания, 2003. – 354 с.

277. 郑传寅. 欧洲戏剧史 / 郑传寅, 黄蓓. – 北京 : 北京大学出版社, 2008. – 440 页. = Чжэн, Чуаньин. История европейской драмы / Чуаньин Чжэн, Бэй Хуан. – Пекин : Пекинский университет, 2008. – 440 с.

278. 车文明. 20 世纪戏曲文物的发现与曲学研究 / 车文明. – 北京 : 文化艺术出版社, 2001. – 353 页. = Чэ, Вэньмин. Обнаружение памятников культуры традиционной китайской музыкальной драмы и их изучение в XX в. / Вэньмин Чэ. – Пекин : Культура и искусство, 2001. – 353 с.

279. 陈子平. 布景技术 / 陈子平, 倪荣泉. – 北京 : 中国美术学院出版社, 1996. – 193 页. = Чэнь, Цзыпин. Дизайн декораций / Цзыпин Чэнь, Сунцюань Ни. – Пекин : Китайская академия искусств, 1996. – 193 с.

280. 陈章仕. 新中国对外文化交流史略 / 陈章仕. – 北京 : 中国友谊出版社, 1999. – 710 页. = Чэнь, Чжанши. Очерк по истории зарубежных культурных связей Нового Китая / Чжанши Чэнь. – Пекин : Китайская дружба, 1999. – 710 с.

281. 施旭升. 中国戏曲审美文化论 / 施旭升. – 北京 : 中国传媒大学出版社, 2004. – 402 页. = Ши, Сюйшэн. Об эстетике традиционной китайской оперы / Сюйшэн Ши. – Пекин : Китайский университет коммуникаций, 2004. – 402 с.

282. 申莉. 蒙派杂技魔术情景剧《鸿雁》的情与义 / 申莉 // 杂技与魔术. – 2019. – №5. – 50–51 页. = Шэнь, Ли. Настроение и содержание иллюзионного спектакля монгольского цирка «Дикий гусь» / Ли Шэнь // Цирковое искусство и иллюзионизм. – 2019. – № 5. – С. 50–51.

283. 沈志华. 苏联专家在中国 / 沈志华. – 北京 : 社会科学文献出版社, 2015. – 396 页. = Шэнь, Чжихуа. Советские специалисты в Китае / Чжихуа Шэнь. – Пекин : Литература по социальным наукам, 2015. – 396 с.

284. 中国艺术百科全书 / 冯其庸主编. – 北京 : 商务印书, 2004. – 1505 页. = Энциклопедический словарь искусства Китая / под общ. ред. Фэн Циюн. – Пекин : Коммерческая печать, 2004. – 1505 с.

285. 鄂小雅. 内蒙古民族舞剧发展历程及审美特性研究 : 古内蒙古大学艺术学院硕士论文 / 鄂小雅. – 内蒙, 2014. – 57 页. = Э, Сяоя. Исследование развития и эстетических особенностей национального балета Внутренней Монголии : дис. ... маг. искусствоведения / Сяоя Э. – Внутренняя Монголия, 2014. – 57 с.

286. 于平. 中国现代舞剧发展史 / 于平. – 北京 : 人民音乐出版社, 2004. – 374 页. = Юй, Пин. История развития современного балета в Китае / Пин Юй. – Пекин : Народная музыка, 2004. – 374 с.

287. 杨惠然. 内蒙古戏剧文化发展分析 / 杨惠然. – 重庆 : 新闻研究出版社, 2017. – 205 页. = Ян, Хуэйжань. Анализ развития театральной культуры Внутренней Монголии / Хуэйжань Ян. – Чунцин : Научные вести, 2017. – 205 с.

288. 杨惠然. 浅析内蒙古文化产业发展现状 – 以内蒙古民族艺术剧院为例 / 杨惠然, 谷伊. – 杨惠然 : 新闻研究导刊, 2017. – 269 页. = Ян, Хуэйжань. Краткий анализ развития культурной индустрии Внутренней Монголии на примере Национального художественного театра Внутренней Монголии / Хуэйжань Ян, И Гу. – Чунцин : Научные вести, 2017. – 269 с.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Янь, Мэн. Особенности представления в честь 70-летия основания автономного района Внутренней Монголии / Мэн Янь // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2019. – № 2. – С. 111–116.

2–А. Янь, Мэн. Уплыў тэатра «Улань-цятэ» на сцэнічнае мастацтва Унутранай Манголіі / Мэн Янь // Род. слова. – 2019. – № 10. – С. 92–95.

3–А. Янь, Мэн. Особенности формирования образа персонажа в сценическом искусстве Беларуси и Китая / Мэн Янь // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2020. – № 2. – С. 71–75.

4–А. Янь, Мэн. Дэкарацыйнае афармленне пекінскай оперы як аснова развіцця прафесійнага сцэнічнага мастацтва Унутранай Манголіі / Мэн Янь // Род. слова. – 2020. – № 7. – С. 90–93.

5–А. Янь, Мэн. Генезис театрально-декорационного искусства в сценической практике Западной Европы и Китая: общие и особенные элементы / Мэн Янь // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2020. – № 4. – С. 76–80.

Статьи в научных зарубежных изданиях

6–А. 闫蒙. 中国舞台装饰艺术—以北京奥运会开幕为例/闫蒙 // 学园. – 2017. – № 1. – 23–25 页. = Янь, Мэн. Искусство оформления сцены в Китае (на примере церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине) / Мэн Янь // Сюэ юань. – 2017. – № 1. – С. 23–25.

7–А. 闫蒙. 传承视角下东蒙四胡的发展历史 / 闫蒙 // 戏曲之家. – 2017. – № 8. – 66–68 页. = Янь, Мэн. История развития сыху на востоке Внутренней Монголии с точки зрения преемственности / Мэн Янь // Сицжой чжи цзя. – 2017. – № 8. – С. 66–68.

8–А. Янь, Мэн. Деятельность цирковой труппы театра Внутренней Монголии в контексте развития театрального искусства Китая XX в. / Мэн Янь // Гуманітарний корпус : зб. наук. ст. з актуал. проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії / Нац. пед. ун-т [та ін.]. – Вінниця, 2020. – Вип. 33, т. 2. – С. 61–64.

9–А. Янь, Мэн. Основные элементы театрально-декорационного искусства в сценической практике Беларуси: общая характеристика / Мэн Янь // Научный форум: Инновационная наука: сб. ст. по материалам XLIII междунар. науч.-практ. конф. – №5(43). – М. : МЦНО, 2021. – С. 4–9.

10–А. Янь, Мэн. Особенности развития театрально-декорационного искусства Беларуси конца XX в. (на примере деятельности драматиче-

ских театров) / Мэн Янь // «EurasiaScience» : сб. ст. XXXIX Международной науч.-практич. конференции, Москва, 15 авг. 2021. – М., 2021. – С. 67–70.

Статьи в научных сборниках

11–А. Янь, Мэн. Художественное значение сценических декораций в Китае: на примере церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине / Мэн Янь // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2017. – [Вып. 11] : XI Международная научно-практическая конференция, Минск, 4 мая 2017 г. – С. 611–617.

12–А. Янь, Мэн. История развития сценического искусства в Китае: истоки / Мэн Янь // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : [XII] зб. навук. пр. (памяці антраполага З. Мажэйкі) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.] ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 148–150.

Материалы научных конференций

13–А. Янь, Мэн. Зачатки сценических декораций и костюмов в традиционной китайской опере / Мэн, Янь // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. праф.-выкладчыц. складу Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, прысвеч. Году культуры ў Рэсп. Беларусь, Мінск, 24 лістап. 2018 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 590–593.

14–А. Янь, Мэн. Особенности становления и развития театрального искусства Внутренней Монголии / Мэн Янь // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства, Минск, 26 ноября 2020 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Н. В. Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск, 2021. – С. 200–204.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Искусство сценографии Беларуси, Китая и Внутренней Монголии: возникновение и развитие



Рисунок 1. – Колядовщики с традиционными атрибутами и участником в маске Козы



Рисунок 2. – Народное игрище.
Миниатюра из Радивилловской летописи XIII в.



**Рисунок 3. – Человек с дрессированным медведем.
Народная картина, XVIII в.**



Рисунок 4. – Переносной народный кукольный театр «Батлейка»

Рисунок 5. – Эскиз декорации к спектаклю «Увиденное не забывается» (перевод пьесы «Великолепные любовники» Ж.-Б. Мольера), гравюра. Несвиж, 1749 г.

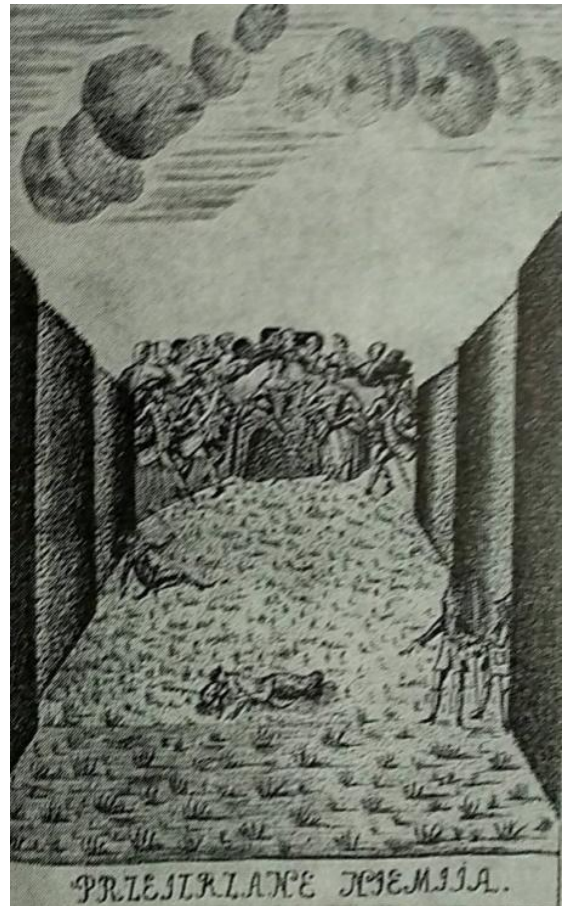
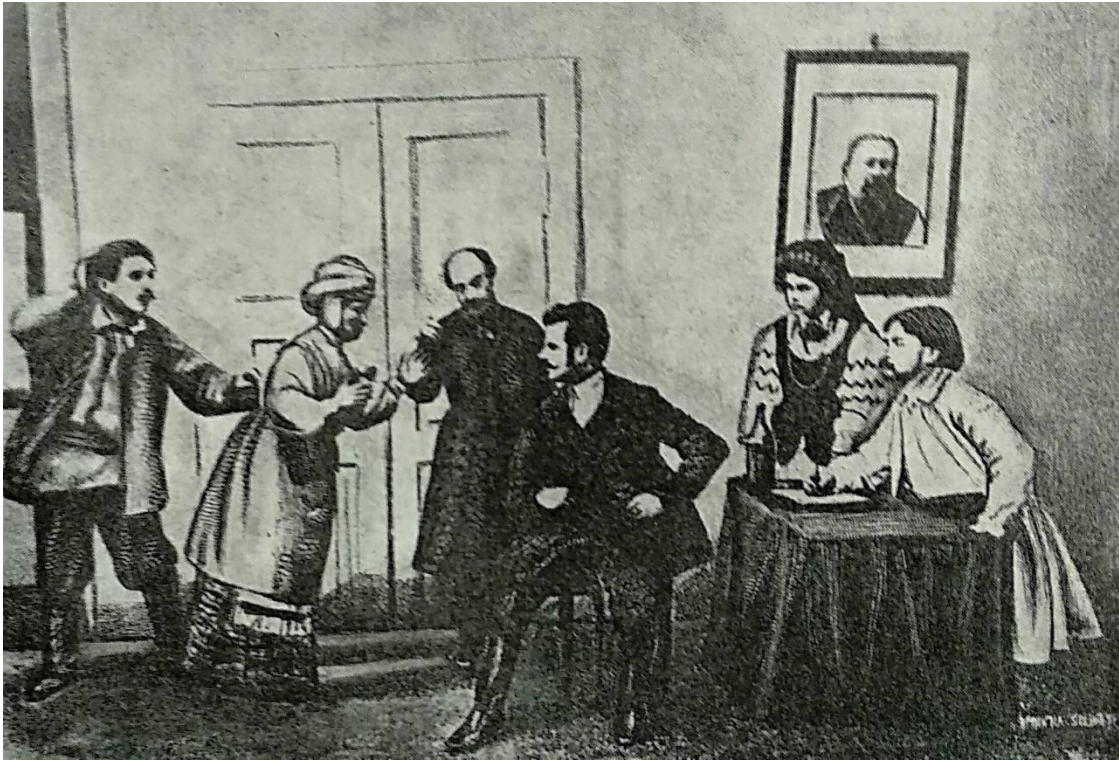


Рисунок 6. – Эскиз декорации к спектаклю «Любовь – заинтересованный судья» Уршули Франтишки Радивилл, 1754 г.



**Рисунок 7. – Сцена из спектакля «По ревизии» М. Крапивницкого.
Первая белорусская труппа И. Буйницкого, 1910 г.**



**Рисунок 8. – Спектакль «На Купалле» М. Чарота.
Режиссер Е. Миревич, художник К. Елисеев,
Белорусский государственный театр. 1921 г.**



**Рисунок 9. – Беларуский государственный театр (БДТ-1),
конец XIX в.**



**Рисунок 10. – Национальный академический театр
имени Янки Купалы, 2018 г.**



Рисунок 11. – Республиканский театр белорусской драматургии



Рисунок 12. – Брестский академический театр драмы



Рисунок 13. – Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа



Рисунок 14. – Гродненский областной драматический театр



Рисунок 15. – Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь



Рисунок 16. – Белорусский государственный академический музыкальный театр



Рисунок 17. – Выступление китайского актера. 1892 г.



Рисунок 18. – Актеры в масках Сычуаньской оперы



**Рисунок 19. – Разновидности
амплуа Чоу Пекинской
оперы**



**Рисунок 20. – Разновидности
амплуа Дань Пекинской
оперы**



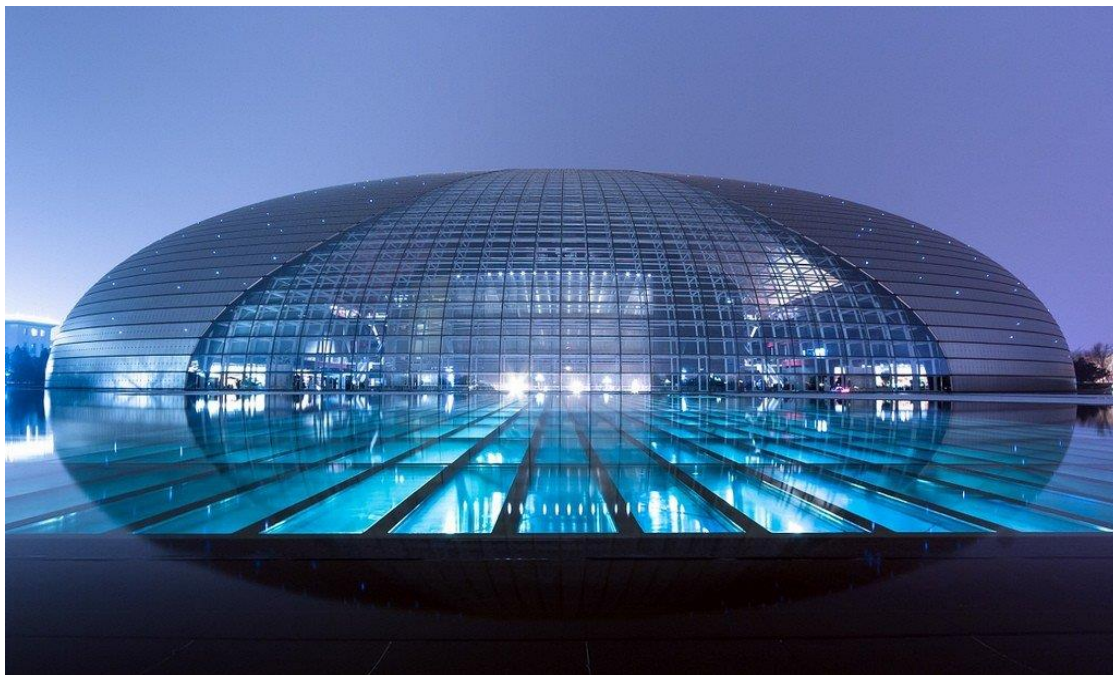


Рисунок 21. – Разновидности ампула Цзинь Пекинской оперы

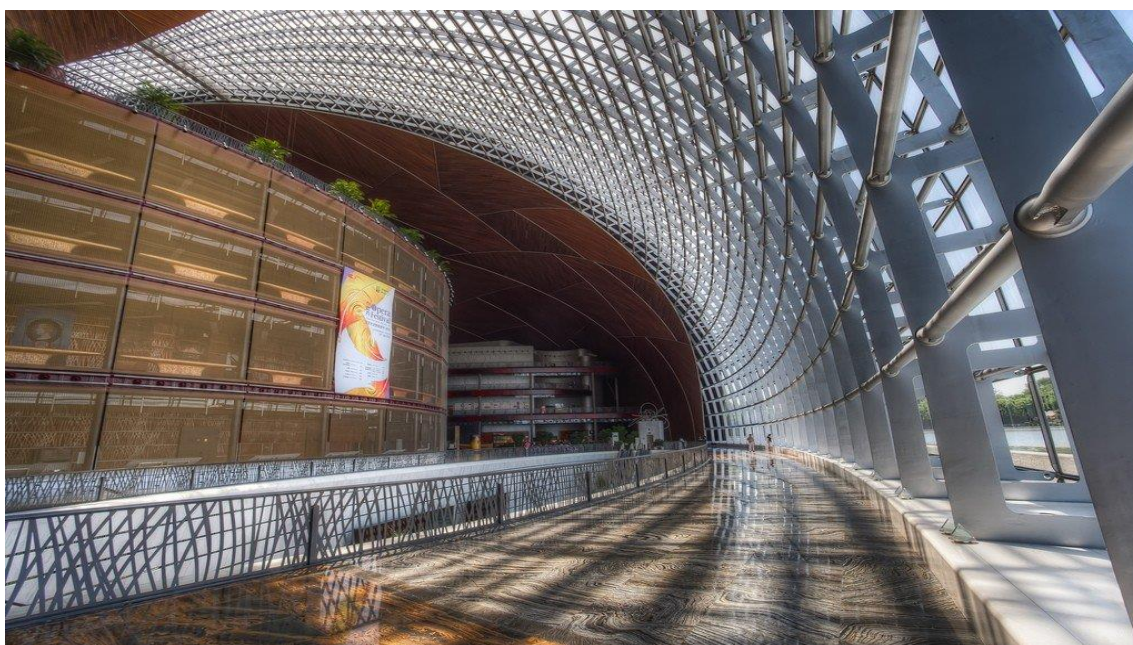


Рисунок 22. – Разновидности ампула Шэн Пекинской оперы





**Рисунок 23. – Национальный центр исполнительских искусств,
г. Пекин, экстерьер.
Архитектор Поль Андрё, 2007 г.**



**Рисунок 24. – Национальный центр исполнительских искусств,
г. Пекин, интерьер.
Архитектор Поль Андрё, 2007 г.**



**Рисунок 25. – Зрительный зал и сцена
театра Хугуан Хуэйгуань**



**Рисунок 26. – Выступление ансамбля «Уланьмуци»
перед скотоводами. 1960-е гг.**



Рисунок 27. – Национальный художественный театр Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, экстерьер



Рисунок 28. – Национальный художественный театр Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, интерьер



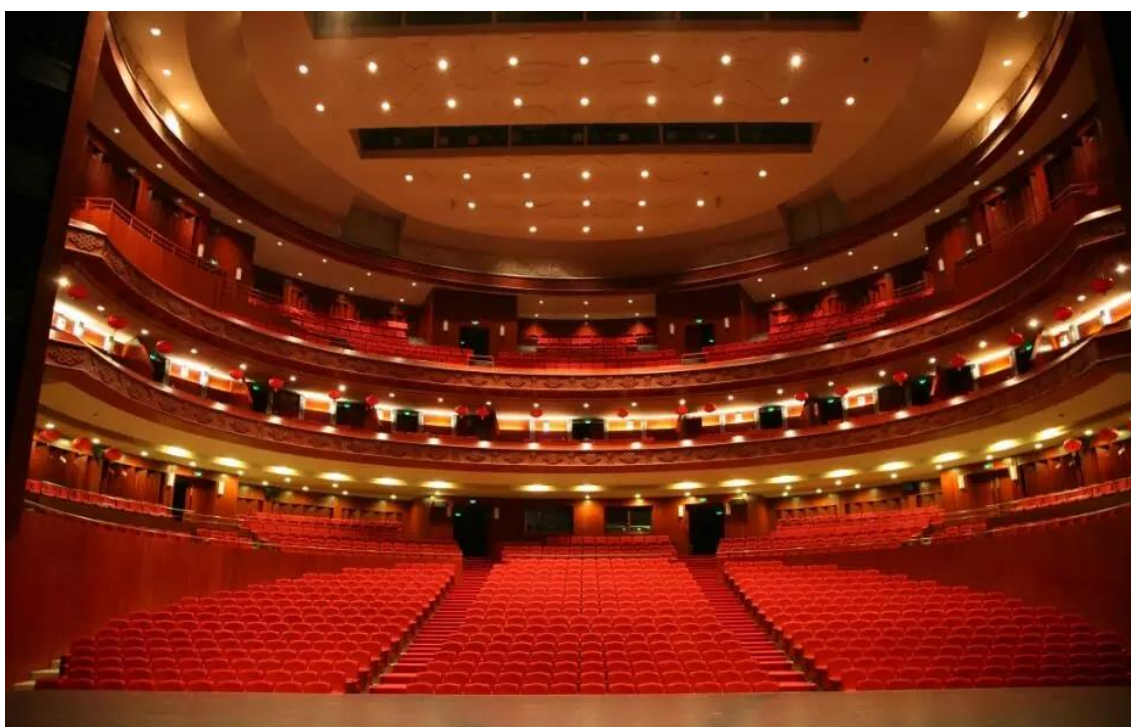
**Рисунок 29. – Здание театра Улигэр,
Автономный район Внутренняя Монголия, г. Хух-Хото**



**Рисунок 30. – Здание театра Уланьцятэ да цзюйюань,
Автономный район Внутренняя Монголия, г. Хух-Хото, 2007 г.**



Рисунок 31. – Зрительный зал театра Уланьцэтэ да цзюйюань, 2007 г.



**Рисунок 32. – Зрительный зал театра Уланьцэтэ да цзюйюань
(вид со сцены), 2007 г.**

**Сценография Беларуси
и Внутренней Монголии в XX–XXI вв.**



**Рисунок 1. – Сцена из спектакля «Сестры-героини степей»,
реж. Чжао Миньжэнь, художественное оформление сцены – Чжан Цзивэнь
и Гао Гуэйюй, художник по костюмам – Май Цин, Художественный институт
Внутренней Монголии. 2017 г.**



**Рисунок 2. – Сцена из спектакля «Сестры-героини степей»,
реж. Чжао Миньжэнь, художественное оформление сцены – Чжан Цзивэнь
и Гао Гуэйюй, художник по костюмам – Май Цин, Художественный институт
Внутренней Монголии. 2017 г.**



**Рисунок 3. – Сцена из спектакля «Сэньцзидэма», режиссер Чжана.
Народный театр автономного района Нинся, 2018 г.**



**Рисунок 4. – Сцена из спектакля «Сэньцзидэма», режиссер Чжана.
Народный театр автономного района Нинся, 2018 г.**



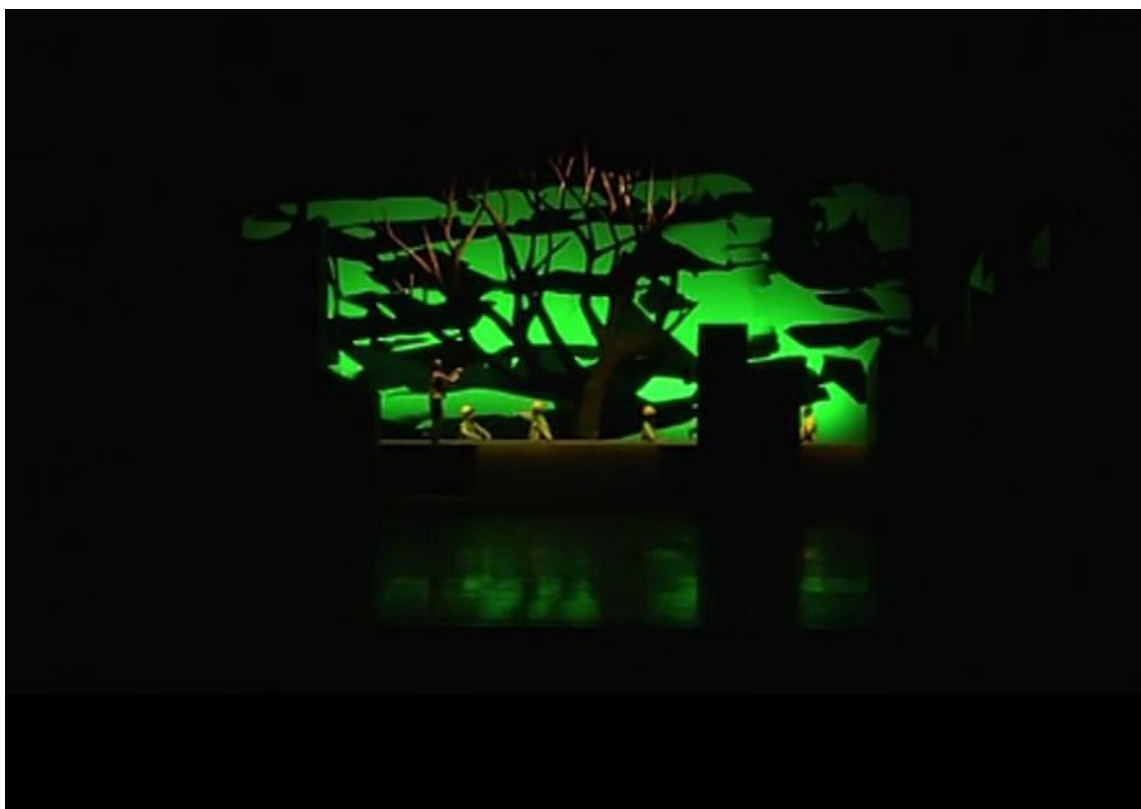
Рисунок 5. – Сцена из спектакля «Нонция», режиссер Чжана, Национальный театр оперы и балета Внутренней Монголии, 2010 г.



Рисунок 6. – Сцена из спектакля «Цветы увядают и расцветают», Народная оперная труппа, г. Хух-Хото, 2007 г.



**Рисунок 7. – Сцена из спектакля эржэньтай «Воплощение мечты»,
Национальный художественный театр Внутренней Монголии.
Сценарий У Липин и Мяо Лицин, режиссер-постановщик – У Липин,
режиссер – У Яньни, сценография – Гао Гуйюй, композитор – Ван Чжицзюнь,
2016 г.**



**Рисунок 8. – Сцена из спектакля эржэньтай «Воплощение мечты»,
Национальный художественный театр Внутренней Монголии.
Сценарий У Липин и Мяо Лицин, режиссер-постановщик – У Липин,
режиссер – У Яньни, сценография – Гао Гуйюй, композитор – Ван Чжицзюнь,
2016 г.**



Рисунок 9. – Сцена из спектакля «Красная печать», авторы – Гао Чэн, Ван Дэшэн; режиссеры – Го Хунбо, Чжаньдэжэ ; сценография – Ли Хуэй, Ван Сяовэй; художник по костюмам – Хань Цзинцзин; монгольская группа «Улигэр», концертный зал Национального художественного театра Внутренней Монголии, 2018 г.



Рисунок 10. – Сцена из спектакля «Бэйлян» в жанре эржэньтай. Режиссер У Липин, сценограф Ван Сюи, ответственный за реквизит – Ян Гэньхэ, освещение Молигэнь, Ван Вэйдун, ансамбль «Эржэньтай» Национального художественного театра Внутренней Монголии, 2014 г.



Рисунок 11. – Сцена из спектакля «Священный огонь» по сценарию Алатэнсуила и Баяэр, режиссер-постановщик – Маньдуху, режиссер – Аотэгэнь, Ажигамуца, Хуала, композитор – Аожигэлэ, сценография – Ван Сяовэй, художник по костюмам – Сыжигулэн, гример – Ли Бинъюй, монгольская группа «Улигэр», концертный зал Национального художественного театра Внутренней Монголии, 2019 г.



Рисунок 12. – Сцена из оперы «Да Шэнкуй», композитор – Чжу Шаоюй, режиссер-постановщик Ли Цзе, сценарий – Дань Сюэвэнь, 2009 г.



Рисунок 13. – Сцена из спектакля «Славная лошадь из глубины веков», режиссеры-постановщики Му Цин, Чэнь Дун, сценарист Алатэн Багэн, композитор Начугэ Чжаньцинъчжужибу, сценограф Ван Жуйбао, художник по костюмам Лань Лин, Центр спорта и массовой культуры народностей Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, 2017 г.



Рисунок 14. – Сцена из спектакля «Славная лошадь из глубины веков», режиссеры-постановщики Му Цин, Чэнь Дун, сценарист Алатэн Багэн, композитор Начугэ Чжаньцинъчжужибу, сценограф Ван Жуйбао, художник по костюмам Лань Лин, Центр спорта и массовой культуры народностей Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, 2017 г.



Рисунок 15. – Сцена из спектакля «Славная лошадь из глубины веков», режиссеры-постановщики Му Цин, Чэнь Дун, сценарист Алатэн Багэн, композитор Начугэ Чжаньцинъчжужибу, сценограф Ван Жуйбао, художник по костюмам Лань Лин, Центр спорта и массовой культуры народностей Внутренней Монголии, г. Хух-Хото, 2017 г.



Рисунок 16. – Сцена из спектакля «Лістапад. Андэрсен» Е. Поповой по Г. Х. Андерсену. Режиссер Н. Пинигин, художник Е. Игруша, Национальный академический театр имени Янки Купалы. 2012 г.



**Рисунок 17. – Сцена из спектакля «Раскіданае гнездо» по Я. Купале.
Режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев.
Брестский академический театр драмы. 2011 г.**



**Рисунок 18. – Сцены из спектакля «Бетон», режиссер Е. Корняг,
художник и сценограф Т. Нерсисян, Республиканский театр
белорусской драматургии, 2018 г.**



**Рисунок 19. – Сцена из спектакля «Синдром Медеи» по пьесе Ю. Чернявской.
Режиссер Е. Аверкова, сценограф Е. Игруша, Республиканский театр
белорусской драматургии. 2017 г.**



**Рисунок 20. – Сцена из спектакля «451° по Фаренгейту» по Р. Бредбери.
Режиссер А. Шапиро, художник Н. Белова,
Гродненский областной театр драмы, 2017 г.**



Рисунок 21. – Сцены из спектакля «Клеменс» К. Сая, режиссер М. Лашицкий, художник Н. Белова. Гродненский областной театр драмы, 2016 г.

**Таблица персоналии театрального искусства
Беларуси и Внутренней Монголии**

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Барковский Виталий Михайлович (1947 г. р.)</p>		<p>Деятель искусств Беларуси (2000). Режиссер Могилевского драмтеатра им. В. Дунина-Марцинкевича в Бобруйске (1979–1987), организатор и руководитель театра-студии «Дзе-Я?» в Минске (1987–1990) совместно с Н. Труханом. Организатор и руководитель Экспериментальных мастерских «АКТ» в Минске (1990–1995). Главный режиссер (с 1997) и художественный руководитель Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (2001–2009). Лауреат Гран-при Эдинбургского международного фестиваля искусств (2000). Главный режиссер Смоленского государственного драмтеатра им. А.К. Толстого (с 2010).</p>
<p>Герлован Борис Федосеевич (1937 г. р.)</p>		<p>Заслуженный деятель искусств Беларуси (1977), народный художник Беларуси (1990). С 1962 года – сценограф Национального академического театра имени Янки Купалы, с 1976 – главный художник Национального академического театра имени Янки Купалы. Оформил более 70 спектаклей в данном театре, работал над сценографией в театрах Беларуси, России, Польши, Словении, Ирландии.</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Литвинов Лев Маркович (Гуревич Лейб Маркович) (1899–1963)</p>		<p>Театральный режиссер, заслуженный деятель искусств Белорусской ССР (1946) и Татарской АССР (1953). Заслуженный артист Белорусской ССР (1934). Творческую деятельность начал в 1919 г. в Екатеринбурге, в 1921–1923 гг. руководил в Минске художественной самодеятельностью. В период с 1926 по 1932 гг. и в 1942 г. по 1943 г. – актер и режиссер Государственного еврейского театра БССР. Художественный руководитель (1932–1937) и главный режиссер (1943–1950) Белорусского театра имени Янки Купалы.</p>
<p>Лойтер Наум Борисович (Лойтер Нахум Борухович) (1891–1966)</p>		<p>Театральный режиссер, сценарист, Заслуженный деятель искусств БССР (1945), Заслуженный деятель искусств РСФСР, Лауреат Сталинской премии второй степени (1946). Главный режиссер 1-го Театра Пролеткульта в Москве (1920-е гг.). Главный режиссер Государственного еврейского театра Украины в Харькове (с 1930 г.). Режиссер к/с Межрабпомфильм. Главный режиссер Одесского, затем Киевского еврейских театров (1930-е гг.). Художественный руководитель и режиссер БелГАТОБ имени Якуба Коласа в Витебске (1940–1957).</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Луценко Борис Иванович (1937–2020)</p>		<p>Заслуженный деятель искусств Беларуси (1975), народный артист Беларуси (1995). Работал режиссером Национального академического театра имени Янки Купалы (1967–1973, 1981–1982), главным режиссером Государственного русского драматического театра Беларуси (1973–1981), Театра-студии киноактера (1982–1991). С 1991 по 2008 г. – художественный руководитель Национального академического драматического театра имени М. Горького. С 2008 года по настоящее время – режиссер-постановщик Национального академического драматического театра имени М. Горького.</p>
<p>Мазынский Валерий Евгеньевич (1947 г. р.)</p>		<p>Заслуженный деятель искусств Беларуси (1984). Главный режиссер Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (1976–1989). Лауреат премии Ленинского комсомола (1978). Основатель и художественный руководитель Республиканского театра белорусской драматургии (1991–2000).</p>



Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Маслеников Павел Васильевич (1914–1995)</p>		<p>Белорусский художник, живописец, театральный художник, искусствовед, педагог. Заслуженный деятель искусств Белорусской ССР (1954). Народный художник Беларуси (1994). Лауреат Государственной премии Республики Беларусь (1996). С 1938 г. работал в Государственном театре оперы и балета Беларуси. С 1946 по 1960 гг. работал художником-оформителем и художником-постановщиком в Белорусском государственном академическом Большом театре оперы и балета. С 1960 г. по 1964 г. – ректор Белорусского государственного театрально-художественного института (БГТХИ), где создал кафедры искусствоведения и театроведения. В 1965–1967 гг. руководил мастерской театральных художников БГТХИ. С 1967 г. по 1979 г. – заведующий кафедрой художественного оформления тканей и моделирования одежды.</p>
<p>Раевский Валерий Николаевич (1939–2011)</p>		<p>Заслуженный деятель искусств Беларуси (1976), народный артист Беларуси (1995). Режиссер Национального академического театра имени Янки Купалы (с 1968), главный режиссер (с 1973 по 2009).</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Пинигин Николай Николаевич (1957 г. р.)</p>		<p>Лауреат Государственной премии Беларуси (1993). Режиссер и актер Государственного русского драмтеатра (1979–1984), режиссер Национального академического театра имени Янки Купалы (с 1984), режиссер БДТ им. Г.А. Товстоногова (Санкт-Петербург) (с 1998), художественный Национального академического театра имени Янки Купалы (с 2009).</p>
<p>Чемодуров Евгений Григорьевич (1914–2006)</p>		<p>Художник, педагог. Народный художник БССР (1963). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1958). Заслуженный деятель искусств Таджикской ССР (1945). Заслуженный деятель искусств Литовской ССР (1953). В 1959–1976 главный художник Государственного Академического Большого театра оперы и балета Белорусской ССР. Лауреат Сталинской премии второй степени (1949).</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>У Липин (1961 г. р.)</p>		<p>Известный артист жанра эржэньтай, лауреат премии Госсовета КНР (1993), государственный артист высшей категории (1995), лауреат премии Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства «За выдающиеся заслуги» (1997). Руководитель многих государственных проектов в жанре эржэньтай, председатель театрального общества Внутренней Монголии, в настоящее время занимает должность руководителя ансамбля эржэньтай Национального художественного театра Внутренней Монголии.</p>
<p>Ван Чжаньсинь (1970 г. р.)</p>		<p>Театральный деятель, заместитель председателя театрального общества Внутренней Монголии, заместитель председателя Ассоциации театральных деятелей города Баян-Нур во Внутренней Монголии. Артист ансамбля эржэньтай Национального театра Внутренней Монголии. Лауреат 4-й высшей премии КНР, лауреат премии «Мудань» (2006).</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>У Сяобан (1906–1995)</p>		<p>Известный китайский танцовщик, сценарист и режиссер, теоретик, педагог искусства танца; основоположник современного китайского танца XX в.; внес огромный вклад в развитие искусства китайского танца. Бывший председатель Китайской ассоциации танцовщиков, известный деятель, теоретик и педагог танцевального искусства, один из родоначальников искусства современного китайского танца.</p>
<p>Цзя Цзогуан (1923–2017)</p>		<p>Танцор, сценарист и режиссер; педагог. Основоположник современного китайского народного танца, занимал пост заместителя председателя Китайской ассоциации танцовщиков. Основатель Пекинской танцевальной академии.</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Сицинь-тажиха (1932 г. р.)</p>		<p>Выдающаяся монгольская танцовщица, педагог. Начала танцевать в 1948 г. в труппе Художественного ансамбля Внутренней Монголии. Занимала посты заместителя председателя Китайской ассоциации танца, заместителя председателя Ассоциации работников литературы и искусства Внутренней Монголии, председателя Ассоциации танца автономного района Внутренняя Монголия и заместителем руководителя Ансамбля песни и пляски Внутренней Монголии.</p>
<p>Чжагань-чжаолу (1936 г. р.)</p>		<p>Хореограф, прославленный мастер монгольского национального танца. Занимал посты заместителя председателя Китайской ассоциации танца, исполнительного директора Китайского союза национальных меньшинств, председателя Ассоциации танца автономного района Внутренняя Монголия.</p>

Персоналия	Фото	Деятельность
<p>Чжана (1949 г. р.)</p>		<p>Деятель искусств, режиссер, постановщик, сценарист, заместитель директора Национального театра оперы и балета Внутренней Монголии, Член Китайской ассоциации танцоров, член Ассоциации народных танцев этнических меньшинства при Китайской ассоциации танцоров, председатель Ассоциации танцоров Внутренней Монголии. За 45 лет творческой карьеры поставил около сотни танцевальных спектаклей.</p>
<p>Чжан Цзивэнь</p>		<p>Художник-сценограф, председатель Китайского общества сценического искусства, руководитель пекинского «Центра сценического искусства Чжан Цзивэня». После окончания Шанхайского театрального института по специальности «художественный дизайн» работал художником-оформителем в армейском и полицейском художественных ансамблях. Был художником-оформителем различных сложных и масштабных постановок в театре и на телевидении. Неоднократно удостоивался награды за сценическое оформление.</p>

Иллюстрационный материал

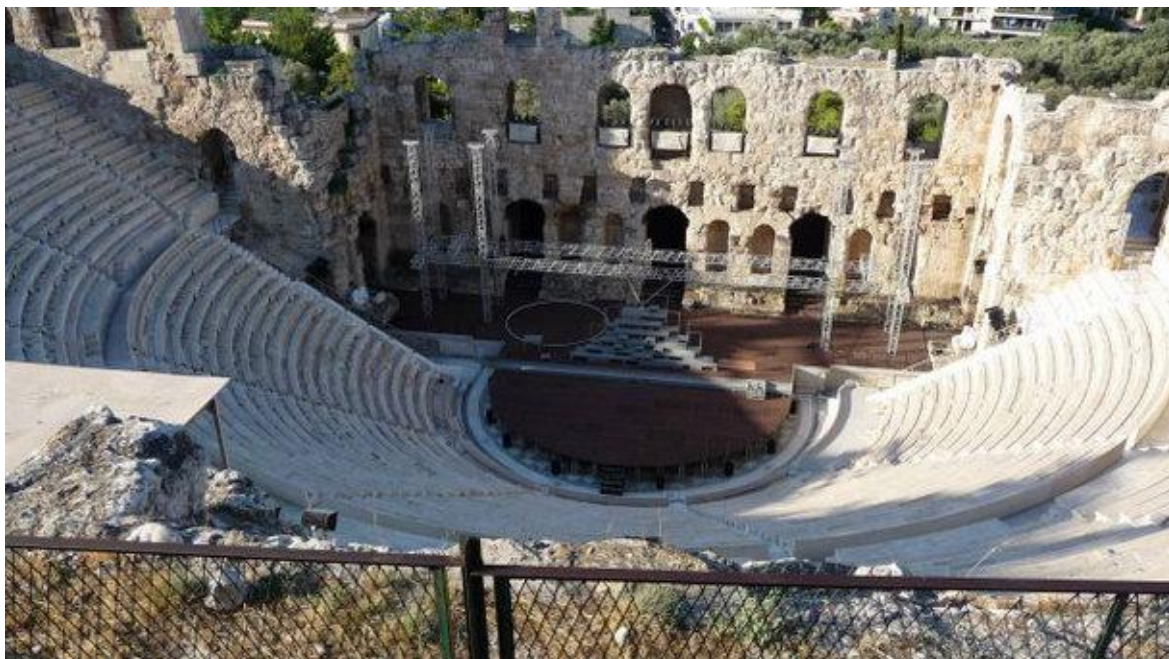


Рисунок 1.1. – Театр «Одион» («Иродион») Геродота Аттического.
160–174 гг. до н.э.



Рисунок 1.2. – Сцена театра «Олимпико», г. Виченца, Италия.
Архитектор А. Палладио. 1580 г. Современный вид

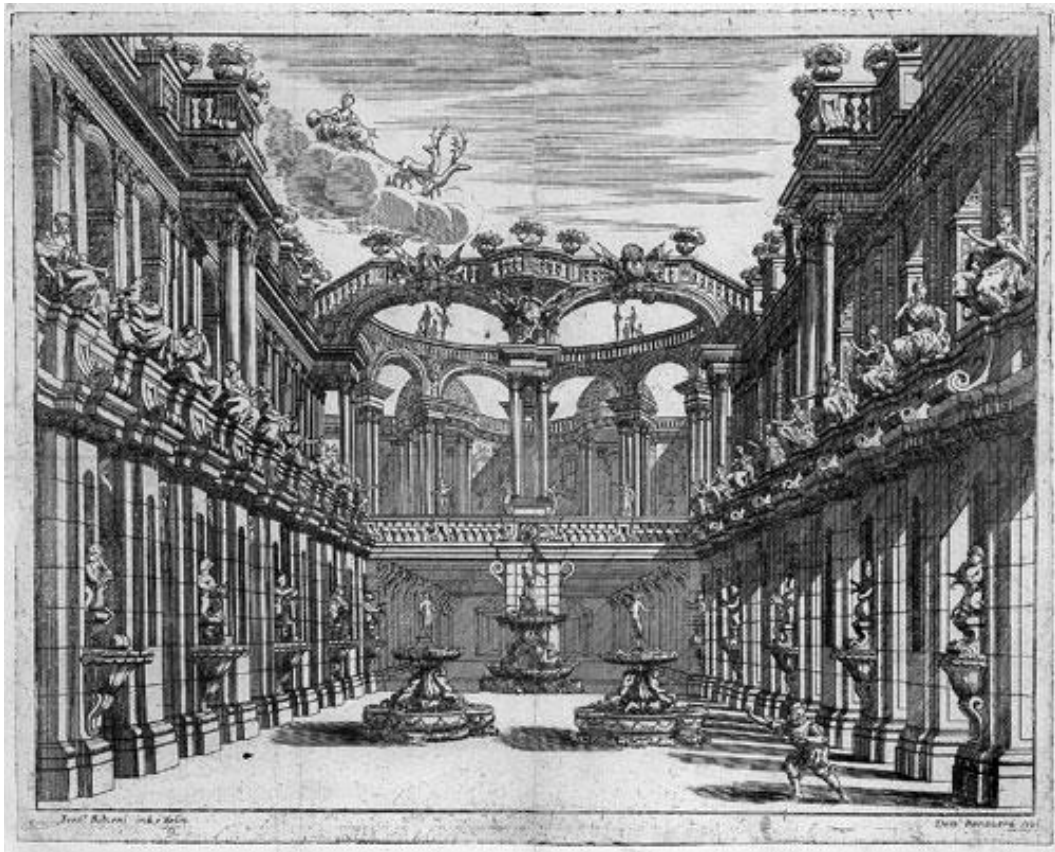


Рисунок 1.3. – Декорации работы Фердинандо Биббиены



**Рисунок 1.4. – Оформление постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе.
Художник Й. Свобода, Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 1972 г.**

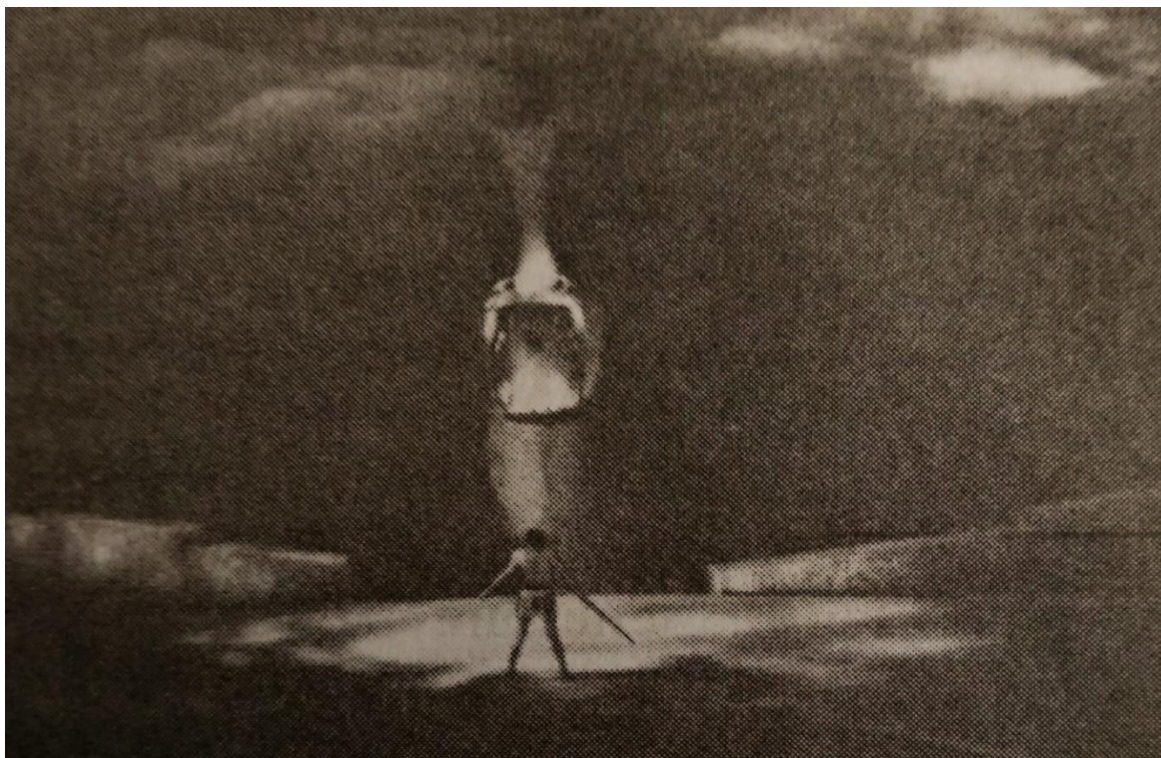


Рисунок 1.5. – Сцена из оперы «Зигфрид» Р. Вагнера. Художник В. Вагнер



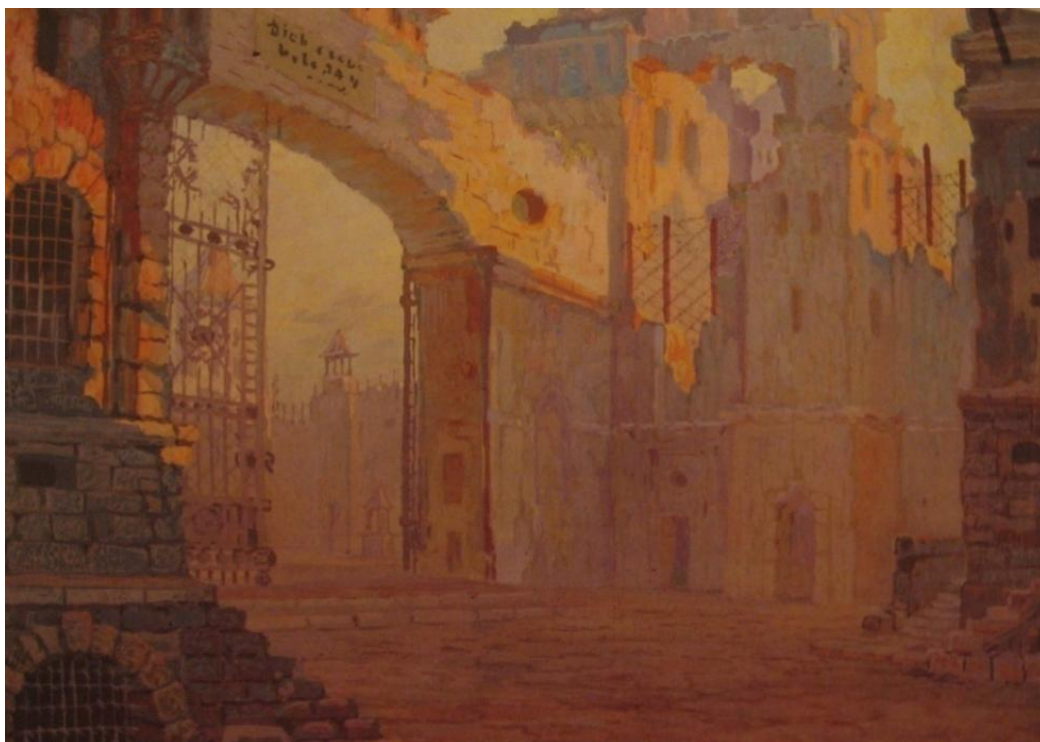
Рисунок 2.1. – Переносной театр кукол скоморохов



Рисунок 2.2. – Макет сцены придворного театра XVIII в., экспозиция в Национальном историко-культурном музее-заповеднике «Несвиж»



Рисунок 2.3. – Спектакль «Машэка» Янки Купалы. Режиссер Е. Миревич, художник А. Марикс, Белорусский государственный театр. 1923 г.



**Рисунок 2.4. – Эскиз декорации к опере «Ясный рассвет» А. Туренкова.
Художник П. Маслеников. 1958 г.**



Рисунок 2.5. – Беседка тин (беседка для отдыха). Современный вид



Рисунок 2.6. – Храм Неба храмово-монастырского комплекса, г. Пекин, 1420 г.



**Рисунок 2.7. – Актеры и музыканты юаньской драмы.
Реконструкция настенной росписи храма Гуаншэнь в Хантуне, Шаньси**

Научное издание

ЯНЬ МЭН

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА
КИТАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОНОМНОГО РАЙОНА
ВНУТРЕННЯЯ МОНГОЛИЯ) И БЕЛАРУСИ**

В авторской редакции
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

В оформлении обложки использовано фото с сайта www.nmgmzys.com.

Подписано в печать 23.06.2022. Формат 60x84 1/16.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 12,56. Уч.-изд. л. 9,11. Тираж 100 экз. Заказ 753.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.