

3. Йордан, В.Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров / В.Л. Йордан; пер. с англ. С.А. Хомутова; под ред. Л.И. Макриненко. – М. : Стройиздат, 1986. – 170 с.
4. Кнудсен, В.О. Архитектурная акустика / пер. с англ. Я.А. Капиловича ; под. Ред. Е.А. Копиловича, Л.Д. Брызжева. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2006. – 520 с.
5. Ложкин, А. Ю. Современные тенденции проектирования концертных залов [Электронный ресурс] / А.Ю. Ложкин // А3d.ru. – Режим доступа: <http://www.a3d.ru/architecture/stat/245>. – Режим доступа: 26.01.2017.
6. Макриненко, Л.И. Акустика помещений общественных зданий / Л.И. Макриненко. – М. : Стройиздат, 1986. – 173 с.
7. Рейхардт, В. Акустика общественных зданий / В. Рейхардт; пер. с нем. – М. : Стройиздат, 1984. – 200 с.
8. Терешина, О.Б. Архитектурно-дизайнерское проектирование концертных залов с учетом требований акустики / О.Б. Терешина, М.В. Михайлова // Наука ЮУрГУ : материалы 68-й науч. конф., Челябинск, 5–7 апр. 2016 г. / Юж.-Урал. гос. ун-т ; оргком.: С. Д. Ваклин (пред.) [и др.]. – Челябинск, 2016. – С. 59–65.
9. Электронный ресурс <https://persons-aforism.ru/aforizm/1899> Дата доступа : 27.02.2018.

Подкопаев И.Н. аспирант

Научный руководитель – Котович Т.В.

ЗНАК И СИМВОЛ В ПОСТАНОВКЕ В. ЕЛИЗАРЬЕВА «КАРМИНА БУРАНА»: СЦЕНОГРАФИЯ Э. ГЕЙДЕБРЕХТА

Оформление балетного спектакля, является особым видом сценографического искусства и не предполагает большого количества объемно-

пространственных структур, в угоду освобождения планшета сцены. Оно подчинено музыке и хореографо-пластическому решению постановки, что «<...> обязывает художника выражать идейно-художественный замысел композитора иным языком и решать их иными техническими приемами» [7]. Так, художник репрезентирует идейно-художественное поле постановки, запечатлевая его в художественных образах, создавая монументальные полотна декораций.

В 1983 г., В. Елизарьев, в Государственном академическом Большом театре оперы и балета Белорусской ССР, поставил вокально-хореографическое представление «Кармина Бурана» К. Орфа. В основе драматургического и хореографо-пластического текста балета находятся стихи «*Carmina Burana*», в которых средневековые авторы показали картину своего мира, и веру в судьбу (Фортуну). Аудиальный ряд кантаты существует параллельно относительно драматургии пространства, а стихи становятся интонационно-образным источником для художественного оформления пространства.

Целью статьи является создание вербальной структурно-семиотической модели сценографии Э. Гейдебрехта в балетной постановке В. Елизарьева «Кармина Бурана».

Образное осмысление музыкального текста партитуры и обилие массовых эпизодов требовало большого и открытого пространства сцены. Для этого Э. Гейдебрехт открывает ее полный объем, ограничивая его лишь полотном задника-горизонта и двумя боковыми панно, располагающимися вдоль карманов сцены. Превалирующими становятся серо-черно-белые оттенки, которые заключены в вихреобразные структуры, делающие сцену еще более объемной, визуалью бесконечной, за счет многоуровневой и разноплоскостной развески полотен.

Местом выхода всех действующих лиц является овально-параболическая арка в центре задника-горизонта. За ней же, в начале и конце действия, находился лик Фортуны, а все оставшееся время – задник, с изображением «черной дыры» с расходящейся от нее энергией. Художник как бы размывает

пространство, помещая в глубине сцены луноликий образ Фортуны – богини судьбы.

Персонажи балета – это узнаваемые образы, обозначенные в либретто – Поэт и Возлюбленная, Аббат и Блудница, ваганты. Их характеры понятны, аллегоричны и символичны, в частности:

- Поэт – это неудержимый дух свободы, образ человека совершающего поступки и отвечающего за них. Он символ средневековой этики поведения человека, который любой «должен стремиться к недостижимому идеалу во всех сферах своей деятельности» [6, с. 50]. Костюм главного персонажа белый, состоит из трико и короткой рубахи-хитона, похожей на греческий экзомис;

- Возлюбленная – образ ассоциативно связанный с весной – «*Veris leta facies mundo propinatur...*» («Счастливое лицо весны повернуто к миру...» [2]). Ее одеяния зеленые с ярко выраженными бионическими формами листа и цветка – она флора воспетая в стихах «*Carmina Burana*». После, в картине «Торжество любви» костюм сменялся на схожий по структуре, но уже белый;

- Аббат – образ является заимствованным из стихотворного первоисточника, «*Ego sum abbas Cucaniensis et consilium meum est cum bibulis...*» («Я аббат страны веселья и праздности, и моя паства – один из пьющих...» [2]), олицетворяющий пьянство и похоть. Костюм Аббата состоял из белого трико и черно-белого колета с крестом на груди, капюшоном и широкими, трапециевидными рукавами.

- Блудница – собирательный образ, воплощающий страсть и похоть. Ее костюм схож по структуре с визуальным решением Возлюбленной, однако он красного цвета, и из более тяжелой ткани. Данный характер возможно соотнести со следующими строками средневекового текста: «*Stetit puella tamquam rosula; facie splenduit, os eius fioruit...*» («Девушка стояла подобно маленькой розе; ее лицо было лучистым, а рот подобен цветку...» [2])

Костюмная партитура постановки ярка и изобразительна, в совокупности с пластико-хореографическим текстом, она рисует внутреннее состояние

героев, и одновременно противопоставляет характеры, как солистов, так и кордебалета.

В проеме, между основным и дополнительными задниками, художник размещает помост, создавая плавный переход из глубины к центру сцены. Это ассоциируется с визуализацией образа, перехода из сакрального в профанное пространство, из космического порядка в земной мир.

Исполнение вокально-хореографического представления «Кармина Бурана», требует расположения хора и солистов в пространстве сцены. Однако, для того чтобы освободить необходимое пространство, постановщики размещают хор по бокам оркестровой ямы на четырехступенчатом помосте, а солистов – в нижних углах авансцены, отводя им роль комментаторов действия.

Пространство сцены постоянно изменяет свою визуальную конфигурацию, из-за перемен декораций и света. Каждая смена изобразительного поля и световой партитуры, взаимосвязана с аудиальным и стихотворными текстами, поэтому в декорациях присутствует четыре полотна, одно из которых находится около задника аръерсцены и три суперзадника:

° Образ Фортуны – это черно-белое женское лицо с завязанными глазами. Настоящий образ является символом: судьба слепа к человеку, она не видит, к кому на данный момент повернута лицом. Художник разрабатывает образ Фортуны по аналогии философско-онтологическими темами Боэция, в которых богиня судьбы видится ему «как исполнительница воли Провидения, осуществляющая в земной человеческой жизни законы высшей необходимости <...> становясь ближайшим к человеку звеном в триаде Провидение – Судьба – Случай» [4, С. 92 – 100].

Суперзадники:

° Первый суперзадник – «древо жизни» – это многоцветная, симметричная композиция с изображением корней и кроны дерева, соединяющихся стержнеобразным стволом. В центре полотна находился цветочный венок.

° Второй суперзадник – это образно-метафорическое полотно изображающее хаос и разруху средневековой таверне. Вся цвето-тоновая гамма полотна выполнена в черно-белой гамме, с красными всполохами огня.

° Третий – это изображением белого полога. Композиция полотна многоцветная и дробная. Сценограф изображает на нем россыпь цветов, которые словно звезды на фоне темного пространства сцены – ночного неба.

Итак, образно-пространственное поле постановки «Кармина Бурана» сконцентрировано на визуализации всепоглощающей структуры. На этот же прием работает и полотно основного задника находящегося в аррьерсцене, на котором художник изображает структуру из концентрических кругов. Свето-тоновая партитура полотна задника выстроена по принципу от светлого к темному, в центре которого находился черный круг – дыра – «черная дыра».

Создав образно-метафорическое поле, авторы постановки, «отрывают» происходящее от конкретного места и времени, образуя метафорическую среду, в которой происходит драматургическое действие. Так, музыкальная, хореографическая и сценографическая партитуры постановки подчинены структуре круга – одному обороту колеса Фортуны – петли, которая образовывается путем возвращения к началу постановки. Благодаря чему постановщики разрывают реальное пространство-время актера и наблюдателя, вводя их в ирреально-мифологическое пространство, в котором общепринятое понятие человека исчезает, и он (человек – актер) уже рассматривается как процесс «открытой возможности» и инвариантности событийного ряда.

1. Большой театр Беларуси [Электронный ресурс] / Карл Орф, Кармина Бурана, вокально-хореографическое представление в одном действии: URL: <http://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/52-karmina-burana.html> (дата обращения 17. 12. 2017).

2. Классическая музыка. Карл Орф «Кармина Бурана» [Электронный ресурс]: URL: http://classic.chubrik.ru/orff/Carmina_text.html (дата обращения 05. 01. 2018).

3. Карл Орф, кантата «Кармина Бурана» [Электронный ресурс]: URL: <http://musike.ru/index.php?id=121> (дата обращения 19. 12. 2017).
4. Культура Возрождения XVI века / ред. Л.М. Брагина, В.М Володарский, А.Н. Немилов, Л.С. Чиколини – М.: Наука, 1997. — 302 с.
5. Леонтьева, О. Карл Орф / О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1964. – 160 с.
6. Лотман, Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2010 – 704 с.
7. Прокопцова, В.П. Сценографический образ музыкального театра [Электронный ресурс]: URL: https://scholar.google.com/citations?hl=ru&user=-O42b-UAAAAAJ&view_op=list_works (дата обращения 12. 11. 2018)

Подливальчев И.А., студент

Научный руководитель – Алекснина И.А.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ФОРМА ТРИЛОГИИ В НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА

Говоря о разнообразии театральных форм современного сценического искусства, стоит обратить внимание на творческий опыт режиссеров – новаторов Н. Трухана и В. Барковского, имевший место в новейшей истории белорусского театра. Сценические трилогии, которые были осуществлены ими с артистами театра «Дзе-Я?» на разных этапах становления этого творческого коллектива, стали ярким примером поиска нового театрального языка, эксперимента в работе над формой.

Ученики выдающегося белорусского актёра, режиссёра и театрального педагога Д. Орлова (1903-1969) Н. Трухан и В. Барковский в 1980 году закончили высшие режиссёрские курсы в мастерской А. Эфроса (1925-1987). Работа в государственных репертуарных театрах, имевших определённую художественную направленность, заданную обязательным для всех творцов методом социалистического реализма, не удовлетворяла молодых режиссёров.