

## ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИИ БРЕСТСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

Деятельность драматических театров Беларуси конца XX – начала XXI вв. во многом была обусловлена возрождением интереса к этнокультурному наследию белорусского народа и протекала в русле разработанной Министерством культуры и Белорусским союзом театральных деятелей «Программы развития театральной культуры Беларуси». Наряду с этим, проводимая государством политика «госзаказов» инициировала интерес к производству национальной драматургии. В оформлении спектаклей начали все чаще преувеличивать народные мотивы, предметы декора, словно взятые из крестьянской избы, стилизованные изображения орнамента, фрагментов плетения, гончарных изделий. Народные истоки подобно живой воде подпитывали театральное искусство, помогая «расцвести» ярким и самобытным образам. Благодаря возрожденческим тенденциям 1990-х в произведениях национальной драматургии появляются имена Кастуся Калиновского, Франциска Скорины, Ефросиньи Полоцкой, княгини Рогнеды, Уршули Радзивилл и многие другие [1, с. 210].

Сценография драматических театров 1990-х гг. отражала все изменяющуюся, происходящие в театральной среде. Наиболее зрелые и состоявшиеся коллективы драматических театров нашей республики выбрали в качестве выхода из полосы кризиса обращение к богатейшей истории и культурным традициям белорусов. Последнее десятилетие XX в. определялось творческими поисками и для Брестского академического театра драмы, хотя и знаменовало начало весьма непростого периода в жизни театра.

В 1988 г. началась генеральная реконструкция здания театра, которая длилась почти семь лет. Несмотря на неустроенность и непригодность арендуемых помещений, труппа не оставляла творческую работу. Репертуар театра пополнился постановками произведений белорусских авторов: «И смех, и грех» В. Голубка и Л. Родевича, «Гапон і Кацярына» по В. Дунину-Марцинкевичу. Исторической тематике также уделялось внимание, но предпочтение театр все же отдавал западной драматургии с преобладанием «развлекательных» жанров комедии, мелодрамы и детектива, что не могли не отметить театральные критики, окрестив это явление «утратой духовности» (Р. Смольский, Г. Алисейчик), добавляя при этом, что «возможно, подобный репертуар все же притягивал простотой восприятия зрителя, уставшего от политики и социального беспорядка» [5, с. 201]. Новый этап в жизни коллектива начался в 1995 г., когда завершилась реконструкция здания театра. Открытие нового здания совпало с премьерой спектакля «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Последующие постановки, среди которых

такими были пьесы белорусских авторов, как «Купала» А. Дударева и «Цыганский король» В. Короткевича, ознаменовали период в развитии театра, наполненный творческой энергией и готовностью к переменам.

Сценографическое искусство Брестского академического театра драмы 1990-х гг. характеризовалось первыми попытками применения новых видов сценографического оформления спектакля, в частности, таких его разновидностей, как «реальная жизненная среда», «артдизайн» и «сценический дизайн». Так, «реальная жизненная среда» сценографии спектакля «Машека» по М. Ореховскому (режиссер В. Анисенко, художник В. Лесин, 1989 г.) подчеркивает главный лейтмотив пьесы – символическую связь времен – посредством «возведения» фундамента современной дачи главного героя на каменной кладке разрушенной древней постройки. Пространство, в котором живут и действуют герои спектакля, образовано стенами подвала и оговоренными в ремарках автором «могучими валунами стародавней постройки». Вместе с тем, некоторые элементы декорационного оформления выглядели слишком громоздко и реалистично, как, например, металлическая клетка, которая собиралась прямо на глазах у зрителей, и из-за этого сценографии недоставало условности и пространственной разомкнутости.

Среди используемых белорусскими художниками сценографических типов «конкретных мест действия» в 1990-е гг. начинает встречаться и такой тип оформления, как «артдизайн», предполагающий проектирование и организацию сценического пространства как среды определенного художественного стиля, создание игрового, иронически стилизованного пространства [2, с. 15]. Так, характерный «артдизайнерский» прием стилизации применяется в спектакле «Лолита» по Э. Олби (режиссер В. Короткевич, художник В. Лесин, Брестский областной драматический театр, 1991 г.), сценография которого выполнена в традициях комедии дель арте. Громоздкие барочные арки и лестницы, обвитые плющом, размещены по обе стороны от центральной выгородки с камином. Из антуража используется украшенная виньетками кровать, тумбочки и зеркала с резными обрамлениями [3, с. 37]. Предметы мебели, кочующие из одной сцены в другую, определяющие быт и квартир, и гостиниц, создают ощущение безликости не только самих зданий, но также всех мыслей и чувств, их наполняющих. Миниатюрный, слегка подсвеченный лучом прожектора готический замок на авансцене выступает в качестве образа мечты, постоянно присутствующей в любой ситуации.

На развитие сценографического искусства начала XXI в. сильное влияние оказали процессы глобализации, способствуя появлению и укоренению новых тенденций и явлений: применения компьютерных программ при разработке эскизов, создания макетов декораций, проработки сценического освещения; использования в оформлении спектакля видеопроекционных технологий, современных материалов и новейших средств театральной машинерии. На данном этапе развития сценографии эта тенденция носила

фрагментарный характер, но с каждым годом все более очевидным становится факт обращения белорусских сценографов к современным приемам оформления спектакля, ведь новые технологии, воздействуя на динамику творческого процесса, являются источником многообразия современных видов и форм художественной практики.

Примером использования сложной системы современной театральной сценографии являлся спектакль Брестского академического театра драмы «Вечная история» М. Ладо (режиссер Д. Фёдоров, сценограф В. Бурдин, 2012 г.). Основа сценографии спектакля – сооружение, напоминающее гарий с дощатым полом и скатным настилом, уложенным под углом к нему. В углублении пола имеется «люк». На основе этой конструкции происходят всевозможные чудеса, создаваемые при помощи системы подъемников, тросов и крепежей: «выскакивают» домашние животные, «поднимаются» на специальных тросах, возникают самые неожиданные персонажи, что превращает спектакль в эффектное и динамичное зрелище в камерной обстановке [4, с. 77].

На помощь театральным художникам начала XXI в. приходят широкие возможности новых технологий: цифровая обработка изображений, живопись на проекционных пластиках, полноцветная печать, стеклопластик, огнезащитные добавки, зеркальные самоклеящиеся пленки, технологии вакуумной формовки, лазерной и плоттерной резки. В спектакле «Шинель» Брестского академического театра драмы (Н. Гоголь, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, 2010 г.) используется светоотражающий материал, из которого вырезаны буквы, помещенные на темный фон. Созданное сценографом пространство кабинета главного героя с массивным столом-бюро, за которым проходят все его трудовые будни, вдруг оживает: в полумраке загораются неоновым светом каллиграфически выведенные буквы. Перемещаемые в темноте посредством одетых в черное актеров, они то «выстраиваются» на металлических переплетениях, образующих пространство внутри кабинета и представляющим собой строки, то уплывают в темноту. Мысли и чаяния героя, сосредоточенные на бесконечной и скучной канцелярской работе, словно воплощаются в реальность в этих мистически светящихся контурах букв алфавита [4, с. 79].

Подобный сценографический эффект создается и в спектакле Брестского академического театра драмы «Раскіданае гняздо» (Я. Купала, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2011 г.). Трагедия, увиденная через призму символического обобщения, превращается из истории одной семьи в общечеловеческую драму, притчу о поиске потерянной Родины. Сценография спектакля отображает идею произведения именно в таком аспекте. Созданное художником сценическое пространство напоминает обломки дощатого пола, расположенные посреди авансцены в окружении темноты. Только огромная Луна освещает последнее пристанище главных героев. При изготовлении такого лунного диска использовался аналогичный световоз-

вращающий материал, при определенном освещении позволяющий превратить плоский объект в объемный и реалистичный. Эффект максимально заметен в последнем акте после поднятия занавеса, когда Луна с проступившими на ней очертаниями материков вдруг «превращается» в земной шар [4, с. 78].

Примером такого яркого сценографического типа, как «артдизайн», является спектакль «Мальчик и Маргарита» по И. Смирнову-Охтину (режиссер Г. Мушперт, художник Т. Соколовская, Гродненский областной драматический театр, 2006 г.). При разработке декорационного решения спектакля используется стилистический прием цитирования, в результате чего основой сценографии становится живописное полотно-фон с изображением «Сикстинской мадонны» Рафаэля, составленного из фрагментов-пазлов [4, с. 94].

Интересной вариацией применения «сценического дизайна» является спектакль «Вечер» по пьесе А. Дударева, поставленный в Брестском академическом театре драмы (режиссер А. Козак, художник В. Лесин, 2007 г.). Сценограф создал на сцене сооружение пирамидальной формы, напоминающее колодец, сконструированное из деревянных реек, уложенных друг на друга по принципу лестничных ступеней. Образ колодца, используемый в спектакле, помимо того, что его присутствие оговорено автором в ремарках, можно трактовать как источник, дающий воду, то есть символ жизни; еще одним вариантом трактовки видится собирательный образ белорусский деревни, так как колодец испокон веков является неперменным ее элементом.

Все чаще приемы сценического дизайна применяются белорусскими сценографами в случае постановки произведений современных драматургов, отличающихся динамичностью сюжетной линии и яркой эмоциональной трактовкой образов главных героев. Примером может служить пьеса «Белый ангел с черными крыльями» Д. Балыко (на сцене театра была поставлена под названием «Черный ангел с белыми крыльями», режиссер Т. Ильевский, художник Т. Корвякова), в основе сюжета которой – история о любви и одиночестве. Сооружение, составляющее основу сценографии, является примером конструктивного сценического дизайна. В раскрытом пространстве сцены помещены металлические прямоугольные каркасные конструкции, поперечные перекладины которых используются актерами в качестве дополнительных игровых плоскостей. Композиционный ритм по горизонтали создает ряд ширм из матового стекла и металла, на которые проецируется видеоизображение. Все остальные предметные атрибуты выполнены в виде стеклянных кубов с металлическими гранями. Металлическая установка и расположенные под ней стеклянные ширмы используются для целого ряда мизансценических эффектов и композиций: например, в то время, когда на верхнем уровне располагаются музыканты, внизу из открывающихся ширм-дверей выходят актеры. Видеоряд, рок-музыка и песни в «живом» исполнении помогают зрителям почувствовать глубину переживаний героев пьесы. Таким образом, элементы сценического дизайна, составляющие

в основу оформления спектакля, становятся нейтральными, унифицированными, несущими в себе лишь общую визуальную информацию, также как и «чисто» игровое пространство не несет реальных примет места действия, и становится им лишь в процессе выстраиваемого сценического действия актеров, их игры с аксессуарами и приспособлениями [4, с. 88].

Для создания пространственного решения спектакля «Мост» Брестского академического театра драмы (по повести В. Быкова «Круглянский мост», постановщик А. Козак, режиссер Т. Ильевский, художник В. Лесин, 2009 г.) была разработана деревянная подвесная конструкция моста, расположенного над площадкой круглой формы. В построении мизансцен были задействованы две плоскости: горизонталь моста и пространство под ними. После произведенного партизанами «взрыва» центральная часть моста опускается вниз, создавая образ разрушенного сооружения. Натуральные материалы, используемые в декорационном оформлении, внешний вид моста из нарочито небрежно уложенных бревен превращают конструктивное сооружение в непосредственный образ белорусской деревни военной поры, где мост являет собой символ возможности выбора путем перехода с одной стороны на другую как в бытовом, так и общечеловеческом значении [4, с. 92].

Необычная среда обитания создана для героев спектакля «Над пропастью во ржи» по пьесе Д. Сэлинджера в Брестском академическом театре драмы (режиссер Т. Ильевский, художник В. Бурдин, 2012 г.). Сценическое пространство образуют конструктивные элементы в виде огромных полок (приставленными к ним лесенками и прорезями дверных проемов. При этом каждая деталь этого сооружения, выполненная из прочной фанеры, кажется сделанной из картона или упаковочных коробок с рисунками и логотипами. Такой вариант «фактурной» стилизации придает всему сценографическому пространству очень «уютный», и в то же время современный облик, а также оригинальность и неповторимый шарм.

Таким образом, деятельность Брестского академического театра драмы на рубеже XX–XXI вв. является ярким примером обращения к многочисленным вариантам сценографических типов: «конкретного места действия» с разновидностями «сценического дизайна», «артдизайна», «реальной жизненной среды» и других. При этом каждый из применяемых сценографических типов имеет огромное количество вариаций, позволяющих создавать множество самых разнообразных декорационных моделей, которые дополняют друг друга, что рождает новые сценографические решения в их вариативном разнообразии.

## Литература

1. Алисейчик, Г. В. Предметный мир спектакля: тенденции белорусской сценографии 80-х годов / Г. В. Алисейчик // Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов / [В. И. Нефед и др.]; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1989. – С. 207–221.

2. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Березкин. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – [Т. 1]: От истоков до середины XX века. – 536 с.
3. Грыбайла, В. Пошукі / В. Грыбайла // Тэатр. Беларусь. – 1992. – № 3. – С. 37–39.
4. 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.
5. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гісторычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі. – Мінск: Беларус. навука, 1999. – 231 с.

*Кукушкина Ю. С.  
БГАИ, г. Минск*

## **БРЕНДИНГ ТЕРРИТОРИЙ: МИРОВОЙ ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В БЕЛАРУСИ**

Опыт территориального брендинга в Республике Беларусь пока невелик, однако в этом направлении уже предприняты важные шаги. Только за последние несколько лет государством был принят ряд программ, способствующих развитию всей страны и отдельных территорий. Это:

1. Государственная программа развития туризма в Республике Беларусь на 2011 – 2015 годы (утверждена Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 24.03.2011 N 373),

2. Государственная программа «Замки Беларуси» на 2012–2018 годы (утверждена Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 6 января 2012 г. № 17),

3. Концепция формирования и развития инновационно-промышленных кластеров в Республике Беларусь и мероприятий по ее реализации (утверждена Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 16.01.2014 N 27).

Важным шагом в дальнейшем развитии брендов белорусских городов стало создание межведомственной рабочей группы для разработки дорожной карты по созданию и продвижению бренда Республики Беларусь (утверждена распоряжением Премьер-министра от 3 февраля 2021 г. № 15р).

Перед группой поставлены следующие задачи:

- определить отличительные особенности и конкурентные преимущества Республики Беларусь и ее отдельных регионов в различных сферах жизнедеятельности;
- определить позитивные, узнаваемые ассоциации о стране, ее отдельных регионах, гражданах продуктах;
- выработать единые подходы создания (разработка требований) и стратегии продвижения бренда Республики Беларусь и ее отдельных