

Как золотому веку китайской поэзии эпохи Тан (VII–X вв.), так и золотому веку (XIX) русской поэзии, характерно обращение к народной песне, как к неиссякаемому источнику вдохновения. Начиная с пушкинских времен и на протяжении последующего времени русское народное творчество органично вливается в произведения русских писателей и композиторов, а затем возвращается в народ в виде новых песен, романсов и опер, то же самое присуще и китайскому музыкально-поэтическому творчеству.

### **Литература**

1. Антология русского романа. Золотой век / авторское предисловие и биография статей В. Калугин. – М. : Эксмо, 2007. – 944 с.

2. Китайская пейзажная лирика / сост. и ред., вступ. статья, коммент. И.С. Лисевича. – М. : АСТ Москва: Восток – Запад, 2008. – 287 с.

3. Пушкин, А.С. Домик в Коломне / А.С. Пушкин. – Петербург, 1922. – 124 с.

4. Яснин, К.Е. Национальные музыкальные системы как основа развития мирового музыкального искусства / К.Е. Яснин // Методика преподавания музыки в средней школе : пособие для учителя музыки. – Уфа: Башкортостан, 1990. – 84 с.

<http://bseu.by>

*К.П. Яроміна  
ДНУ «ЦДБКМіЛ НАНБ» (г. Мінск)*

### **ВОБРАЗ УСХОДУ Ў ПАСТАНОЎКАХ МУЗЫЧНЫХ ТЭАТРАЎ БЕЛАРУСІ КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.: СЦЭНАГРАФІЧНЫ АСПЕКТ**

У сучасным тэатральным мастацтве значнасьць сцэнаграфічнага складніка любога спектакля з’яўляецца бясспрэчнай: «добрыя дэкарацыі задаюць тон і настрой, даюць зразумець, што будзе ісці трагедыя альбо камедыя, ствараюць гарманічнае цэлае з астатнімі элементамі пастаноўкі» [9, с. 321]. Сцэнаграфія можа выконваць розныя функцыі, аднак у музычных спектаклях адной з найбольш распаўсюджаных па-ранейшаму застаецца стварэнне візуальнага вобраза пастаноўкі, які б дазваляў лакалізаваць дзеянне ў часе і прасторы.

Сцэнаграфічны вобраз спектакля ўяўляе своеасаблівы тэкст, які ў працэсе ўспрымання раскадзіруецца глядачом [2, с. 596]. Каб быць успрынятым і зразумелым, ён павінен валодаць значнай ступенню чытаемасці і ўтрымліваць вобразы, знаёмыя глядачу як носьбіту пэўнай культурнай традыцыі, прадстаўніку пэўнага сацыяльнага слоя, узроставай групы і г. д. Ад гэтых і некаторых іншых індывідуальных параметраў залежыць успрыманне і ацэнка глядачом пабачанага [4, с. 10]. Пры ўспрыманні сцэнаграфічнага тэксту павінен актывізавацца працэс «пазнавання» глядачом прапанаваных яму вобразаў, калі ён «глядзіць быццам праз прызму адабраных мастаком вопраткі, прадметаў і колераў» [8, с. 35]. Такі падыход вызначае абавязковай умовай пабудову вобраза на аснове пазнаваемых і інфарматыўных прадметаў (фактур, форм, колераў і г. д.) [6, с. 65]. Сцэнограф павінен добра ведаць коды і «маркеры», якія існуюць у пэўнай культурнай традыцыі, іх семантыку, штампы, распаўсюджаныя пры ўвасабленні той ці іншай з’явы. Сцэнаграфічны вобраз Усходу (маецца на ўвазе культуралагічнае паняцце), створаны ў большасці спектакляў музычных тэатраў Беларусі (Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь (НАВТ) і Беларускі дзяржаўны акадэмічны музычны тэатр (БДАМТ)), дэманструе падобны падыход: аўтэнтычны вобраз у іх нярэдка падмяняецца традыцыйнымі для ўспрымання глядача вобразамі «тэатральнага Усходу». Ступень набліжанасці да аўтэнтычнага вобраза, «пазнаваемасці», «чытаемасці» сцэнаграфічнага тэксту пры гэтым вар’іруецца дастаткова значна. На яе ўплывае характар музычна-харэаграфічнага матэрыялу, існаванне пастаноўчай традыцыі, канцэпцыя рэжысёра / харэографа, творчая індывідуальнасць мастака.

«Усходняя» тэматыка ў апошнія дзесяць год стала дастаткова папулярнай на музычных сцэнах Беларусі. Гэтаму спрыялі міжнародныя праекты тэатраў, у выніку чаго ў іх афішах з’явіліся балеты «Сем прыгажунь» К. Караева, «Каханне і смерць» Палада Бюльбюль аглы (2013 і 2016, НАВТ), «Тысяча і адна ноч» Ф. Амірава, «Клеапатра» Г. Шайдулавай (2014 і 2016, БДАМТ), аперэта «Аршын мал алан» У. Гаджыбекава (2010), арыентацыя НАВТ на пастаноўку оперна-балетнай класікі, у якой таксама шырока прадстаўлена «ўсходняя» тэматыка. Варта адзначыць, што для музычных тэатраў Беларусі і тэатральных мастакоў у іх рабоце

характэрна арыентацыя на глядацкія чаканні, якія ў дачыненні да музычнай пастаноўкі маюць на ўвазе абавязковую пышнасьць і відовішчнасьць [1, с. 270], а «ўсходняя» тэматыка дае шырокія магчымасці для стварэння яркіх, экзатычных, прывабных для публікі вобразаў.

Экзатычны вобраз Усходу быў закліканы ўраджаць публіку яшчэ ў XIX ст. у часы стварэння такіх балетаў, як «Карсар» А. Адана (пастаўлены ў НАВТ у 1991 і 2017), «Баядэрка» Л. Мінкуса (пастаўлены ў НАВТ у 2005), «Шахеразада» М. Рымскага-Корсакава (пастаўлены ў БДАМТ у 1993, у НАВТ у 2011) і інш. Пастановачная традыцыя ў значнай ступені захавала гэтую арыентацыю на экзатызм і відовішчнасьць і ў сучасных сцэнічных увасабленнях названых твораў. Рэалістычныя сцэнаграфічныя рашэнні, якія арыентаваліся на існыя іконаграфічныя ўзоры афармлення, былі створаны В. Окуневым для пастановак «Баядэрка», «Бахчысарайскі фанта» Б. Асаф'ева (2007, НАВТ), «Карсар» (2017). У «Баядэрцы» (пастаноўка П. Сталінскага) мастак імкнуўся адлюстраваць тэатральную моду канца XIX ст. [3] і арыентаваўся на ўзоры, створаныя пры М. Пеціпа, з якіх чэрпаў ідэі каларыстычнага рашэння. Маляваныя заднікі з выявамі храмаў і палацаў, багатае ўбранне інтэр'ераў, кулісы і падугі, якія імітуюць пышную зеляніну, падкрэсленай тэатральнасцю стваралі атмасферу балета, што імкнуўся не пераканаць у рэальнасці падзей на сцэне, а ўразіць відовішчнасцю, яркасцю. Сцэнаграфія «Бахчысарайскага фанта» (пастаноўшчык Ю. Траян) у значнай ступені была фантазіяй на тэму «ўсходніх» балетаў «Рускіх сезонаў». В. Окунеў імкнуўся перш за ўсё перадаць атмасферу вастрэні («прыяности») усходняга свету, насычанага колерам і святлом, «экзатычны арыенталізм» балета [5, с. 94]. Пры гэтым мастак адмовіўся ад прынцыпу строгай гістарычнай дакладнасці, падрабязнага аднаўлення асяроддзя, важных для харэадрамы [7, с. 202], хоць і выкарыстаў у афармленні пазнавальныя матывы, суперзаслону, стылізаваную пад ткану татарскі дыван, і копію фанта слэз у Бахчысарай ў пралогі і эпілогу балета. Рэалістычнае жывапісна-аб'ёмнае афармленне, пабудаванае на пазнавальных вобразах (піраміды, храмы, сфінксы, пейзажы з Нілам і г. д.), было распрацавана на аснове эскізаў дэкарацый Я. Чамадурава А. Касцючэнкам для «Аіды» Д. Вердзі

(рэжысёр М. Панджавідзэ, 2011, НАВТ). Выкарыстанне архітэктурных і скульптурных форм, матываў, уласцівых егіпецкаму мастацтву, дазволіла пры пэўнай ступені тэатральнай умоўнасці стварыць лёгкапазнавальны і эфектны візуальны вобраз Старажытнага Егіпта.

Менш эфектнай, але таксама выкананай у рэалістычнай эстэтыцы са зваротам да характэрных архітэктурных формаў, арнаментыкі, каларыстычнага рашэння была сцэнаграфія Л. Сідзельнікавай да оперы «Аршын мал алан» (рэжысёр Х. Гуліеў). Тэатральныя штампы палягалі ў аснове рэалістычнага афармлення І. Грыневіча да «Турандот» Д. Пучыні (рэжысёр М. Панджавідзэ, 2013, НАВТ). Сцэнаграфія будавалася на выкарыстанні буйных архітэктурных формаў, якія адсылалі да кітайскай архітэктуры і стваралі вобраз, што аддалена нагадваў Забаронены Горад, стылізаваных выяў драконаў і львоў-вартаўнікоў як сімвалаў кітайскай культуры, выявы японскага Палаца Белай Чаплі. З арыгінальнымі прататыпамі гэтыя вобразы суадносіліся ўмоўна, у выніку чаго ствараўся практычна лубачны вобраз «казачнага» Кітая.

Стылізацыя ўзораў усходняга мастацтва, выкарыстанне ўласцівых яму матываў, формаў, каларыстычнага рашэння палягала ў аснове сцэнаграфічнага рашэння А. Касцючэнкі і І. Асланавай да балетаў «Сем прыгажунь» (харэограф Ю. Пузакоў) і «Тысяча і адна ноч» (харэограф М. Аліева). А. Касцючэнка ствараў вобраз Усходу па сродках каларыстычнага рашэння (блакіт, золата і вохра), стылізаваных архітэктурных формаў, выкарыстання падуг у выглядзе азербайджанскіх дываноў, суперзаслоны з выявамі сямі прыгажунь у стылі персідскай мініяцюры. Важным пры гэтым была падкрэсленая дэкаратыўнасць афармлення, разлічанага на стварэнне яркага абагульненага вобраза Усходу, атмасферы казкі. Сцэнаграфію І. Асланавай таксама характарызавала арыентацыя на стварэнне вобраза казачнага Усходу і дэкаратывізм. У аснову афармлення была пакладзена стылізацыя арабскай мініяцюры. Матывы арабскі прасочваліся ў шматлікіх задніках, кулісах, падугах, суперзаслоне і аб'ядноўвалі іх, фарміруючы агульны візуальны вобраз пастаноўкі. Плоскасныя, графічныя, насычаныя па каларыце і вытанчаныя па малюнку дэкарацыі не імкнуліся ствараць ілюзію рэальнага месца дзеяння, а толькі ўказвалі на яго,

перадавалі атмасферу. Яшчэ большая ступень стылізацыі, умоўнасць вобраза вызначала работу Т. Мурванідзэ да «Карсара» (пастаноўшчык П. Гусеў, 1991). Усходні каларыт і атмасфера перадаваліся без выразнага звароту да ўсходняга мастацтва, толькі пасродках каларыту, у якім панавалі блакітна-зялёныя фарбы (колер мора і неба) з дадаткам залаціста-карычневых, вохрыстых таноў драпіровак багатых тканін. Падобныя каларыстычныя спалучэнні сустракаюцца ва ўсходнім мастацтве, што дазваляе суаднесці візуальны вобраз спектакля з адпаведным рэгіёнам. Прасторавая-часавая лакалізацыя дзеяння ажыццяўлялася таксама праз сцэнічныя строі (Л. Ганчарова і Э. Грыгарук), якія ўяўлялі варыяцыі на тэму ўсходніх касцюмаў.

Абстрактная сцэнаграфія А. Касцючэнкі і стылізаваныя касцюмы (К. Булгакава) як адзіны маркёр прасторава-часовай лакалізацыі дзеяння вызначалі афармленне балета «Каханне і смерць», што ў значнай ступені было звязана з імкненнем пастаноўшчыцы В. Костэль выйсці на агульначалавечую праблематыку пры захаванні нацыянальнага каларыту драматургічнай асновы балета, старажытнаюркскага эпаса «Кніга майго дзеда Каркута». Актуалізацыя М. Панджавідзэ оперы «Набука» Д. Вердзі (2010, НАВТ) вызначыла характар сцэнаграфіі А. Касцючэнкі. Рэжысёр правёў паралель паміж вавілонскім палонам VI ст. да н.э. і падзеямі Другой Сусветнай вайны, таму сцэнаграфічны вобраз суадносіўся з канкрэтным месцам дзеяння ў асноўным на асацыятыўным узроўні. А. Касцючэнка выкарыстаў буйныя геаметрычныя аб'ёмы сцэнаграфічных канструкцый, якія выклікалі асацыяцыі з вавілонскімі зікуратамі. У якасці дадатковых маркёраў месца дзеяння выкарыстоўваліся пракцыі плана старажытнага Іерусаліма, варот Іштар, Сцяны Плача і г. д. Лакалізацыі дзеяння оперы дапамагалі стылізаваныя касцюмы (К. Булгакава). Аднак практычна кожны са сцэнаграфічных вобразаў меў дадатковае сімвалічнае значэнне: напрыклад, галава Ваала, у раскрытую пашчу якога сыходзілі палонныя іўдзеі, у кантэксце рэжысёрскай канцэпцыі выклікала асацыяцыі з крэматорыямі.

У сцэнічнай практыцы музычных тэатраў Беларусі, такім чынам, пры стварэнні вобраза Усходу сцэнографы звярталіся да існых іконаграфічных узораў афармлення, распрацоўвалі вобраз умоўнага «тэатральнага» Усходу, што было абумоўлена

службовым значэннем лакалізацыі дзеяння, якая ў класічных оперна-балетных творах нярэдка мела на ўвазе пераважна «экзатызацыю» дзеяння, а не тлумачэнне матывацыі герояў, развіцця сюжэта і г. д.; будавалі вобраз на стылізацыі, выкарыстанні пазнавальных узораў, матываў усходняга мастацтва, уласцівых яму каларыстычных рашэнняў, нацыянальнага касцюма ці яго элементаў, якія для большасці глядачоў асацыіруюцца з той ці іншай культурай. У рэдкіх выпадках у афармленні выкарыстоўваліся вобразы, якія мелі дадатковае сімвалічнае значэнне. Створаны вобраз Усходу часцей за ўсё дастаткова ўмоўна суадносіўся з аўтэнтычным і пераважна быў накіраваны на стварэнне яркага, экзатычнага, прыцягальнага відовішча.

### Літаратура

1. Ерёміна, Е.П. Роль постановочной традиции в сценографическом решении музыкального спектакля в конце XX–начале XXI в.: на примере практики музыкальных театров Беларуси / Е.П. Ерёміна // Тр. С.-Петербур. гос. ин-та культуры / М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петербур. гос. ун-т культуры. – СПб., 2015. – Т. 206 : Социология культуры: опыт и новые парадигмы, ч. 1 : VI Санкт-Петербургские социологические чтения : междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 17–18 апр. 2014 г. / М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петербур. гос. ин-т культуры ; [ред.-сост.: А.С. Тургаев, А.Е. Хренов, А.О. Бороноев]. – С. 263–272.
2. Лотман, Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Об искусстве / Ю.М. Лотман ; [сост.: Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман]. – СПб. : Искусство. – СПб., 1998. – С. 583–603.
3. Марадудина, Н. «Баядерка» – гимн любви / Н. Марадудина // Веч. Минск. – 2005. – 20 апр. – С. 3.
4. Салеев, В.А. Искусство и его оценка / В.А. Салеев. – Минск: Издательство БГУ, 1977. – 156 с.
5. Соллертинский, И. И. Статьи о балете / И.И. Соллертинский. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. – 208 с.
6. Френкель, М. Пластика сценического пространства : (некоторые вопр. теории и практики сценографии) / М. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1987. – 184 с.

7. Чернова, Н.О балетах больших и малых (к вопросу о драматургических принципах балетного спектакля) / Н. Чернова // Советский музыкальный театр: проблемы жанров : сб. ст. / ред-сост. М.Е. Тараканов ; Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания. – М., 1982. – С. 184–230.

8. Howard, P. What is scenography/P. Howard. – London ; New York: Taylor & Fr. Libr., 2003. – XX, 134 p.

9. Wilson, E. The theater experience/E. Wilson. – New York [etc.] : McGraw-Hill Book, 1994. – 475 p.

<http://bseu.by>

*А.А. Авсюк  
Белорусско-китайский  
аналитический центр развития  
ИЭ НАН Беларуси (г. Минск)*

## **НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ МОЗГОВЫХ ЦЕНТРОВ КИТАЯ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ «МЯГКОЙ СИЛЫ» И ИХ РОЛЬ В УКРЕПЛЕНИИ БЕЛОРУССКО-КИТАЙСКОГО ЭКОНОМИЧЕСКОГО И ГУМАНИТАРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА**

«Мягкая сила» является одним из наиболее эффективных и значимых средств реализации внешнеполитической стратегии для любого государства, претендующего на значимую роль в системе международных отношений. Не является исключением из этого правила и Китайская Народная Республика – один из лидеров формирующегося сегодня многополярного мира. Вместе с тем «мягкая сила» до недавнего времени не являлась приоритетом для Китая, что создавало риск распространения и укрепления мифа о «китайской угрозе», укоренения общественных предубеждений и предрассудков относительно китайской политики [1].

Основными проводниками «мягкой силы» являются мозговые центры (МЦ) Китая, работа которых в настоящее время активно совершенствуется. Экспертами признаны следующие основные проблемные стороны деятельности китайских мозговых центров: