

чески выстроенная цепочка заданий, которая помогает дипломнику создать эмоционально-образное начало в художественной дизайн-концепции своей темы.

**Заключение.** Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что:

- основными средствами и подходами при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов является создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды, через графику, цвет и свет, форму и движение;

- художественная концепция является ведущей идеей, формирующей костяк структуры среды, а сам процесс дизайн-проектирования постоянно настроен на преодоление стереотипов и создание нового художественного образа;

- методологической основой разработки заданий преддипломной практики является логически выстроенная цепочка заданий, которая помогает дипломнику создать эмоционально-образное начало в художественной дизайн-концепции своей темы.

#### Список литературы

1. Большая советская энциклопедия. – Т. 28 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, Франкфурт-Чага, 1978. – 616 с.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н.П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев, В.И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
3. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегированных объектов: учеб. пособие / А.А. Грашин. – М.: Архитектура-С, 2004.

## СЦЕНИЧЕСКИЙ ПОЧЕРК ТВОРЧЕСКОГО ДУЭТА Ю. ТУР – Б. ЛУЦЕНКО: ПОДЧИНЕНИЕ ЦВЕТА ЛОГИКЕ МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЯ

*А.А. Малей*

*Минск, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

Режиссер Борис Луценко и сценограф Юрий Тур в Русском театре им. М. Горького создают наиболее значительные произведения в середине-второй половине 1970-х гг. Среди них получили самый серьезный отклик в театральной среде спектакли – «Макбет» (1974) В. Шекспира и «Трагедия человека» (1979) И. Мадача.

Цель исследования – анализ цветовых партитур постановок дуэта Луценко-Тур в семантической и структурной системе спектакля.

**Материал и методы.** На материале структуры постановок «Макбет» и «Трагедия человека» исследуются функции цвета в создании визуального образа спектакля. Цветовая партитура рассматривается с помощью методов семантического и структурного анализа.

**Результаты и их обсуждение.** Режиссерские приемы Б. Луценко всегда характеризовались остановками действия, использованием пауз, активным введением пантомимы и разрывами в пространстве спектакля. В «Макбете» Б. Луценко разрывал пространство и время для того, чтобы показать параллельный мир. Изначально так было задано и самим драматургом в первом эпизоде пьесы с участием колдуний, предсказывающих Макбету его судьбу. А далее режиссер предполагал развитие этой темы, но в виде пантомимы. Колдовство, ведовство, прорицательство происходит в виде постоянного наблюдения за Макбетом и постоянного напоминания о его конце. Участники пантомимы подобны сну Макбета, они – память о первоначальном предсказании, они – и отражение его действий и его безысходность. Хореографические этюды были парафразом античного хора, главным свидетелем и рассказчиком трагедии.

Для решения мизансцен Б. Луценко выбирал строгий рисунок передвижений. Как правило, это диагонали и фиксации в точке их пересечения (центр сценического планшета) и в двух точках (у правого и левого краев портала). Острые углы, созданные диагоналями, поддерживались использованием осветительских лож как площадок для действия. А галереи на задней стене сцены (как дополнительные линии передвижения актеров) были отнюдь не дальним планом всей картины, а, скорее, источником движения, его начальным моментом. Таким образом, возникало впечатление лучевого распространения направлений мизансцен от задника к авансцене.

Все это поддерживалось и расположением маски В. Шекспира в центре задника. Взгляд должен был двигаться от этой маски к чашам у правого и левого краев портала и возвращаться назад.

Цветовая партитура спектакля «Макбет» тяготела к монохромности. Погруженная в полумрак задняя стена создавала впечатление глубины, а более светлые акценты с помощью верхнего и бокового (из лож) света отграничивали части пространства в центре и на авансцене. Как правило, свет подчеркивал предметный цвет. Сценограф Ю. Тур (1974 – 1989 гг. главный художник Русского драмтеатра им. М. Горького) использовал цветовую гамму средневекового рыцарского походного лагеря и рыцарского замка. Колорит составлял единство небольшого количества оттенков коричневого, серого, оливково-зеленоватого. Близкие цветовые пятна предметов и костюмов поддерживают друг друга. Эффект мерцания создан рассеянным светом, а также холодноватыми голубыми бликами от воды в чашах. Торсы и тела персонажей в таком освещении приобретают переливы от теплых желтовато-бронзовых до более холодных розоватых.

Общий колорит спектакля, излюбленный Ю. Туром, это – цветовые предпочтения старых мастеров живописи. Если расположить цвета «Макбета» на цветовом круге, то они займут ограниченную область: визуальное изображение постановки создано в умбро-серой гамме с небольшими отступлениями в сторону малонасыщенных голубых и розовых.

Как отмечает теоретик цвета Н. Волков, «появление «гаммы» как системы родственных цветов, несомненно, связано с тем цветовым единством, которое порождает всякая среда <...>» [1, с. 184]. Среда, которую создавал на сцене Ю. Тур, представляла собой иллюзию открытого и, в тоже время, замкнутого пространства. Художник не использовал единой установки, но для действия открывалось поле, окраина леса, огромная спальня, лестничные переходы галереи. Это были реальные места действия, хоть и обобщенные. Маска В. Шекспира не только замыкала рамки пространства, но и делала его игровым. Судьба играет персонажами, как они играют судьбами друг друга.

Закрытость среды, ее замкнутость на себе доказывает и сама цветовая гамма. Такая среда гасит все резкое и сближает все разорванное по цвету. У Ю. Тура в «Макбете» не было скачкообразных световых контрастов, и ничто не вырывалось по тону и цвету. Подобное сознательное обеднение гаммы было необходимо для усугубления драматизма актерского действия.

Как это происходило и в спектакле «Трагедия человека» И. Мадача (1979), цветовая гамма которого соотносилась с колоритом «Макбета».

В «Трагедии человека» Ю. Тур начинает спектакль с цветовой экспозиции в золотисто-умбровых оттенках единой сценической установки, обнаженных торсов и костюмов. В перекрестных световых лучах и в пульсирующем свете происходит действие по созданию земли и человека. Полуобнаженный гончар Господь в широком и длинном кожаном переднике и в окружении подмастерьев ворожит в центре сцены над устройением вселенной и земли. Цвет терракоты насыщает всю картину в портале теплыми оттенками, а световая партитура раскалывает всю эту гамму холодным блеском вспышек лучей-молний. Свет создает яркий контраст локальных пятен коричневого и острых линий голубовато-белого. Смысл цветового противостояния раскрывается в тяжести трудов Всевышнего, схожей с тяготами земных тружеников, и в мощи вселенской энергии, подобной космическому взрыву. Сильный свет во время вспышек уничтожает цвет на сцене, придавая всему эпизоду звучание катастрофы.

Колористическое решение спектакля выявляет результат и последствия этого первого эпизода. Основой цветового развивающегося потока остается интенсивный коричневый, внутри массы которого возникают локальные области голубоватого, розово-желтого с фиолетовым свечением. Главные персонажи спектакля Адам и Ева совершают путешествие во времени, реинкарнируясь в разных эпохах и переживая бесконечную череду трагедий. Это – своеобразное путешествие, оно устроено дьяволом и, на самом деле, столь же реально, сколь и виртуально. Скорее всего, это – сон истории человечества, показанный Адаму. Но испытываемые героями чувства серьезны и реальны. И сценограф подчеркивает суть происходящего, превращая все, что окружает Адама, в хроматический оттенок тьмы. Цвета исторических костюмов и деталей архитектуры не акцентируются, они как будто стремятся исчезнуть в полутьме, раствориться, подобно миражам.

Семантика такого цветового решения исходит из понимания колорита первого эпизода: для Ю. Тура важно, как постепенно замедляется и убывает первоначальный импульс творения, как божественная энергия сходит на нет. так визуальный образ поддерживает и раскрывает трагизм драматического материала и смысл режиссерского замысла.

В спектакле остается чрезвычайно важной неизменность божественного присутствия. Его белый цвет локальным пятном время от времени возникает, напоминая о наличии божествен-

ного начала и его мощи. Она иссякает только в самой человеческой истории, а во вселенской вечности сияет во всей полноте. В верхних и нижних боковых осветительских ложах режиссер поместил группы поющих ангелов, а сценограф осветил их белые одежды ярким светом. Эпизоды ангельских песнопений возникали в спектакле неожиданно, вставками, останавливая действие и разрывая последовательность событий. Ангелы словно возвращали время вспять, к начальному эпизоду, они как будто пытались вернуть божественную энергию угасающему человеческому бытию. Сильный белый рефлекс одеяний ангелов и светового потока на них объединяет и подчеркивает использование локального белого в других эпизодах спектакля. Развитие белого рефлекса получает свое завершение – трагическое и лирическое одновременно – в финале постановки, когда Адам пробуждается от страшного сна и решает прервать всю историю, которая еще и не начиналась на самом деле, но проснувшаяся Ева признается ему, что ждет ребенка. В этот момент мягкий, но настойчивый белый заливаает сверху всю фигуру женщины и сквозь прозрачную белую ткань все ее тело. Таким образом, белый цвет в спектакле имеет свою партитуру, эволюционируя во времени. А также пульсирует в определенных точках сценического пространства. Начинается его трансформация большим круглым пятном в центре сцены с идущими к нему лучами света. Пятно располагается на планшете, а лучи идут к нему с боковых лож по вертикальным диагоналям, рассекая раму портала. В процессе спектакля белый локализуется пятнами слева и справа по бокам портала. В первом эпизоде лучи света исходили из этих точек, а затем эти точки материализовались в белый тела. Так, движение белого определяется направлением от лож к центру и обратно к ложам. И, наконец, в финале вертикальный луч освещает фигуру Евы в центре, и белый цвет снова возвращается в этот центр.

В «Макбете» белый был связан только с центром сценического планшета (ложе в спальне замка, белое платье леди Макбет в сцене сумасшествия) и был ограничен только функцией цветового рефлекса. В «Трагедии человека» белый, оставаясь рефлексом в целостной колористической гамме, приобретал уже значение смыслообразующего элемента.

**Заключение.** Сценографические высказывания Юрия Тура находятся в прямой зависимости от структуры спектакля, заданной режиссером. Так, в сценических произведениях Б. Луценко художник прибегает в моделировке пространства и цвета в нем к принципу работ старых мастеров живописи. Цветовые предпочтения Ю. Тура взаимоувязываются с его сценографическими решениями, целиком подчиняющимися режиссерской структуре спектакля в постановках Б. Луценко.

Функцию цвета в подобной системе можно определить как *подчиненность*: цветовая гамма зависит от общей концепции спектакля и не играет первостепенной роли, уступая приоритет форме спектакля и его структуре. В этом виде функции цвета колористическая система является только одним из выразительных средств создания художественного сценического произведения. В роли компоненты она выступает как подчиненная, зависимая, дополнительная. К этому типу и относятся произведения Юрия Тура в спектаклях Б. Луценко.

#### Список литературы

1. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – Москва: Искусство, 1985. – 320 с.

## ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРФЕЙСА ВЕБ-САЙТОВ

Т.А. Мануйко

Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Сегодня, в век цифровых технологий, когда компьютеры, планшеты и смартфоны стали неотъемлемой частью нашего общества, наблюдается усиление внимания к визуальному дизайну интерфейсов ПО. Работа над внешним видом веб-сайтов начинается с разработки пользовательского интерфейса (UI англ. User Interface), который крайне важен с точки зрения удобства и практичности.

Цель данного исследования – определить основополагающие принципы проектирования пользовательского интерфейса веб-сайтов.