

Карпенко Виктор Николаевич, Карпенко Ирина Анатольевна, Татаринцев Андрей Юрьевич
**СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

В статье рассматриваются проблемы сценографического решения как составной части художественного хореографического произведения. Проводится анализ балетных спектаклей на основе трудов классиков хореографии, который дает нам основание утверждать, что проблема использования сценической площадки как выразительного средства давно интересует балетмейстеров. Выявлена и обоснована необходимость совместного использования горизонтали и вертикали не только в хореографии и сценографии, но и внутри танцевального текста. Доказана целесообразность использования сценической площадки как выразительного средства при постановке хореографических произведений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/19.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 2. С. 68-71. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

AGRICULTURAL DEITIES AND THEIR PERSONIFICATION IN PRE-MONOTHEISTIC VIEWS OF THE DARGINS

Israpilova Zarema Anvarovna
Mirzakhanov Dzhabrail Gasanovich, Ph. D. in Philosophy
Daghestan State Technical University
israpilova1966@mail.ru

The article deals with the characters of the pagan pantheon – agricultural deities – and their personification in the views of one of the Daghestani ethnic groups – the Dargins. The connection between these characters and the cults of the sun, fertility and ancestors is pointed out. The authors emphasize that the mythological images represented in woman's and man's appearances are directly related to the patronage of the individual cycles of agricultural production. The agricultural deities and their personifications were destined to ensure good harvest, offspring of cattle and to protect against the adverse effects of the elements.

Key words and phrases: traditional beliefs; agricultural deities; fertility cult; calendar rites; spirit of grain field.

УДК 793.3

Искусствоведение

В статье рассматриваются проблемы сценического решения как составной части художественного хореографического произведения. Проводится анализ балетных спектаклей на основе трудов классиков хореографии, который дает нам основание утверждать, что проблема использования сценической площадки как выразительного средства давно интересует балетмейстеров. Выявлена и обоснована необходимость совместного использования горизонтали и вертикали не только в хореографии и сценографии, но и внутри танцевального текста. Доказана целесообразность использования сценической площадки как выразительного средства при постановке хореографических произведений.

Ключевые слова и фразы: сценография; хореографическое произведение; сценическая площадка; балетмейстер; балетный спектакль.

Карпенко Виктор Николаевич, к. пед. н., доцент
Карпенко Ирина Анатольевна
Татаринцев Андрей Юрьевич
Белгородский государственный институт искусств и культуры
nikita-61@mail.ru

СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Вопрос о выразительных возможностях сценической площадки в теории балетмейстерского искусства подробно не рассматривается. Хореографы в художественной практике полагаются на интуицию, на подсознательные ощущения, подсказывающие, как именно распорядиться сценой в каждом отдельном случае. При этом далеко не всегда используются многообразные выразительные возможности пространства.

Знакомство с трудами классиков хореографии дает нам основание утверждать, что проблема использования сценической площадки как выразительного средства давно интересует балетмейстеров. Еще великий мастер Жан Жорж Новерр в бессмертных «Письмах о танце» требовал от балетмейстера обладания знаниями «в области планировки и рисунка, необходимых при составлении бесконечно меняющихся в балете фигур» [3, с. 135].

Но здесь речь идет о размещении геометрическом, то есть горизонтальном. У Ж. Новерра мы находим стремление осознать и использовать закон перспективы, подобно тому, как это осуществлялось в живописи. Реформатор рекомендовал балетмейстерам: «Передние планы выделяются, а задние ослабляются благодаря воздушной перспективе; словом, все получает должную рельефность и приятно вырисовывается на соответствующем фоне» [3].

В данном контексте следует вспомнить описания «летающих балетов» Шарля Дидло. На воздух поднимались целые группы исполнителей, поражая зрителей «чудом оживления». А прелесть их заключалась в необыкновенной способности слить музыку танца с музыкой живописи декораций и театральных костюмов. Живописное изображение природы часто преображалось в ее музыкальное развитие.

Для наиболее яркого воплощения своих замыслов Ш. Дидло прибегал к всевозможным сценическим эффектам, но никогда не делал этого без необходимости, ради самих эффектов. Так, знаменитые полеты при помощи специальных машин были применены им в балете «Зефир и Флора» для полета бога ветра, затем в других балетах были и групповые полеты. Ф. Тальони в «Сильфиде» также использовал находку Ш. Дидло, без чего в этом балете ему было не обойтись.

Приступая к новой постановке оперы «Руслан и Людмила» в Большом театре в 1937 году, Р. В. Захаров вспомнил о полетах, изобретенных Ш. Дидло, и просил найти чертежи этих машин. Их нашли и приготовили

семь «полетов», которые были в сцене Ратмира, когда он поет арию «Чудный сон живой любви...». Там есть слова: «Не улетайте, не покидайте, чудные девы, в жаркий час любви» и «Слетите, чудные, ах, где вы, где вы?».

В балете были и сквозные полеты через всю сцену из стороны в сторону, два полета, которые сходились на середине и снова разлетались по своим кулисам, и один полет, который как бы зависал в глубине сцены, и прочие. Танцовщицы под хитоны надевали специальные прочные корсеты из кожаных ремней, к которым прикреплялись канаты, обернутые черным бархатом. Сцена была затемнена, лишь летящие танцовщицы освещались лучами, и канаты на фоне черного бархатного задника были совсем незаметны. По окончании арии к Ратмиру сбегались «слетевшие» девы и начинались танцы «чародейства Наины». Так применили изобретение балетмейстера начала прошлого века [1, с. 53].

Творческая энергия и плодovitость Ш. Дидло были необыкновенны. Он все время искал и изобретал что-то новое, непохожее на прежнее. «Сколько трудна обязанность принадлежать усилиям нашим. Нас ничто не должно пугать: мы, трудолюбивые дети Аполлона, беспрестанно должны пролагать новые дороги по пути искусства нашего, беспрестанно стараться расширить круг задеyствования и бороться с преградами, на каждом шагу нас удерживающими, мы должны испытывать все средства и усугублять усилия и ревность по мере препятствий, нам представляющихся» [5, с. 114].

Ш. Дидло призывал к разнообразию, без которого искусство балета не может существовать. Его завет мы должны вспомнить особенно теперь, когда, подражая балетам Запада, мы стали пользоваться лишь материалом классического танца и танца «модерн», совершенно изгнав танец народный. А старые мастера чередовали развернутые танцевальные сцены с пантомимными, что давало отдых глазу и подготавливало к новому восприятию танцев, которые казались от этого ярче и интереснее. Бесконечное же танцевание неизбежно утомляет глаз зрителей, и они понемногу перестают достойно оценивать даже самое виртуозное исполнение. Это истина, которую всем необходимо усвоить, это один из главнейших хореографических законов [1, с. 53-54].

Таким образом, еще в XVIII веке Ж. Новерр, а затем в XIX Ш. Дидло пытались осмыслить и реализовать на практике художественно-образную функцию сценической коробки. От «летающих балетов» Ш. Дидло трудно проследить путь к романтическим балетам Филиппа Тальони, Жюлья Перро, Августа Бурновиля, Мариуса Петипа. В «Сельфиде» Ф. Тальони, известной нам по гравюрам и описаниям современников, а также по реконструкции А. Бурновиля или П. Лаккота, в «Жизели», дошедшей до нас благодаря таланту М. Петипа, предпринимались попытки продолжить танец в воздухе, как бы продлить его пластическую линию, увеличить пространственную протяженность. Технический прием (подъем, танцовщицы высоко вверх с помощью театральной машины) строго подчинялся музыкально-танцевальному развитию, углубляя образное воздействие [6, с. 93].

Горизонталь и вертикаль соседствовали не только в хореографии и сценографии, но и внутри танцевального текста. Так, народные танцы в «Сильфиде» полны горизонтального торжества. Даже во время прыжков ноги подгибались «под себя» (*assemble, changement de pied* и др.). Танцы Сильфиды и ее подруг – это еще не полет ввысь, а легкое порхание над землей. Любопытная деталь: в вариациях Джеймса (второй акт) преобладает полная вертикаль, призывающая к полету. Современные танцовщики довольно часто подчеркивают ее патетику. Вертикаль Сильфиды же как бы более стерта, «скруглена» в высшей точке. Острые линии танца Джеймса разрушают «скругленные» порхания сильфид. Конфликт, таким образом, обозначен уже в танце задолго до сюжетного столкновения. Но, с другой стороны, именно это обстоятельство усиливает драматизм действия.

Во втором акте «Жизели» уже царит полет. Если прыжки Мирты – это полет над мрачным пологом земли. Танец Жизели сразу же утверждает стремление ввысь, в небесные дали, туда, где парит дух. Аналогично «прописана» вертикаль в соло Альберта, что подчеркивает единство устремлений героев, родство их душ.

Вертикаль, как художественное воплощение идеальных устремлений героя, царит в балете до середины XIX века. В конце XIX века тяга к вертикали постепенно ослабевает (стиль романтизм/реализм). «Лебединые сцены» в «Лебедином озере»: все танцы лебедей, по сути, – скольжение по горизонтали. Даже перекидные жете в соло больших лебедей заканчиваются умиротворенным приземлением, слиянием с горизонтом. Только в адажио Одетты и Зигфрида прочерчивается устремленность ввысь. Дух борется с магическим притяжением горизонтали, рвется на свободу из пут колдовства.

Скольжение теней в «Баядерке» сродни скольжению лебедей. Строгая вертикаль на миг возникает в унисонном экарте танцовщиц и растворяется в последующих пор де бра, затем вновь оживает в соло одной из солисток. В адажио Солора и Никини смятение вертикали сменяется умиротворением горизонтали.

В начале XX века вновь обострилось внимание к вертикали. Почему? От созерцания вертикали, хотя бы в виде высокого дерева, «дух мой обуреваем невольным порывом, невольным стремлением вверх», – заметил критик и теоретик балета А. Волынский. В «Книге ликований» он сосредотачивает внимание на рельефности классического танца, перекрестном взаимодействии линий горизонтали и вертикали. По его мнению, женский танец тяготеет к горизонтали, мужской, изобилующий полетами, – к вертикали [Там же, с. 115].

Но активизация волевого начала женского танца в балете утвердилась после Октябрьской революции с появлением народно-героических балетов. Интенсивное внедрение в женский танец больших прыжков, а также развитие дуэтного танца, позволившего исполнять адажио с длительной фиксацией больших поз, подъемов балерины на вытянутые руки партнера, значительно увеличивающих задержку в воздухе, привели к тому, что вертикаль стала преобладающей не только в сольных мужских, но и в женских и в дуэтных танцах. А идея рельефности классического танца, которую, опираясь на традиции классического балета, так пылко отстаивал А. Волынский, как бы стерлась, поблекла.

Взаимосвязи и совокупности выразительности объема сцены (ширина, высота, глубина), сценографии, лексики, соподчиненность этих компонентов замыслу произведения, а также музыке вряд ли сегодня требуют доказательств. Наибольших удач наши хореографы достигли в освоении планшета сцены (пол) – плоскости

(глубина и ширина). И. Смирнов в книге «Искусство балетмейстера» отмечает, что рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке [Там же, с. 121]. Далее автор убедительно подтверждает высказанный тезис, устанавливает взаимосвязь рисунка танца с замыслом, его идеей, музыкальной формой произведения, логикой развития.

Говоря о рисунке танца, мы вели речь о размещении исполнителей на планшете сцены по горизонтали. Вопрос о размещении в перспективе, а также по вертикали, использование всего объема сценической коробки не рассматривается ни в одном из известных учебных пособий. В этой связи стоит обратиться к одноактному балету Л. Лебедева «Легенда о птице Доненбай». Балетмейстер отказался от вертикали, нарочито подчеркивал танцем плоскостное строение сцены, ее горизонтальность. Такое пространственное решение имело выход на образную структуру спектакля.

Действие происходит в пустыне, где нет ни дерева, ни живой души, ни человеческого жилья. Только пески передвигаются, пересыпаются с места на место, плывут в безбрежном пространстве пустынной стихии. Пространство кажется необозримым. В то же время настойчиво подчеркивается образная метафора, что земля плоская, как тарелка, на ней видно все, как на ладони. В этом ключе сочинена пластика персонажей. Артистам задан «текст», построенный на деми плие, движениях, исполнявшихся параллельно планшету сцены, то есть подчеркивалась линия горизонтали. Только один раз возникла вертикаль – в финальном монологе Манкурта, когда он превращался в птицу. Герой преодолевал власть гнетущей горизонтали и взмывал ввысь.

Показательным в этом смысле является адажио Весны из вокально-хореографического представления балетмейстера В. Елизарьева «Кармина Бурана» К. Орфа. Адажио Весны начинается с «лежачей» позы балерины – с горизонтали, а заканчивается вертикалью поз, вертикалью фигуры танцовщика. Вертикаль танца подчеркивается растущим деревом плодородия, написанным художником на полотне. По мере увеличения амплитуды движений поднимается вверх живописное панно, раскрывая перед зрителем все новые краски весеннего цветения природы.

Переход горизонтали в вертикаль олицетворяет противоборство двух начал: земли и воздуха, их извечный конфликт и извечную тягу друг к другу. В этом же примере выражено стремление полнее использовать объем сцены как художественно-образное средство. *Хореография и сценография становятся звеном одной цепи.*

Нечто подобное наблюдается и в «Болеро» Равеля. Композиция начинается на полу, на планшете сцены. Довольно значительную ее часть артисты исполняют в «низких» позах: либо сидя, либо на плие. И к кульминации они постепенно плавно поднимаются, становясь во весь рост. Подчеркивается вертикаль, звучит устремленность ввысь.

Хореографическое решение подчеркивается поднимающейся и растворяющейся на заднем плане картиной П. Пикассо «Герника». Тем самым возникает своего рода контрапункт к тому, что происходит на сцене. На горизонтали идет как бы подготовка к бою, предощущение битвы с противником, а вертикаль (задник) – результат этой битвы: разрушенное селение, погибшие люди.

Небезынтересны в ключе данной темы спектакли Е. Панфилова в Пермском театре танца модерн «Эксперимент». Балетмейстеру более близки темы драматические и даже трагические, нежели лирика или романтика. Не случайно в его спектаклях преобладают линейные рисунки.

Е. Панфилов охотно использует их ломкость и хрупкость, подчеркивая тем самым сложность, противоречивость современного мира. Но вместе с тем балетмейстер стремится не просто найти расположение рисунка на планшете сцены, но и использовать объем сценической коробки в целом.

Таким образом, из практики ведущих отечественных балетмейстеров мы видим, что вертикаль и горизонталь, их пространственно-композиционное сопряжение являются одним из выразительнейших средств построения сценической композиции и во многом определяют смысловое решение спектакля. Поэтому процессу организации сценического пространства уделяется большое внимание на уроках по режиссуре танца.

И еще один яркий пример художественного оформления балетного спектакля – «Жар-птица» Михаила Фокина. Идею «Жар-птицы» придумали Михаил Фокин и Сергей Дягилев, которым не хватало для русской программы в Париже национального балета. М. Фокин сочинил либретто по мотивам русских сказок.

С. П. Дягилев сначала заказал музыку А. К. Лядову. Но Лядов работал очень медленно, и тогда Дягилев «отдал» балет молодому ученику Римского-Корсакова Стравинскому. Оформлял балет А. Я. Головин, за исключением костюмов самой Жар-птицы и Царевны, созданных А. Н. Бенуа. Оформление «а ля русс» было стилизовано художниками в духе эстетических идей Серебряного века. Премьера состоялась в Париже в 1910 году и стала одним из шедевров «Русских сезонов» Дягилева. Такова вкратце история возникновения первой постановки [Там же, с. 78-83].

Выход Жар-птицы – следующая удача совместной работы хореографа и художников. На музыку появления Жар-птицы сцену заливают красный свет, и в глубине сцены сверху просыпается красно-золотой дождь: там пролетает Жар-птица, теряя перья.

Э. Алиев поставил выход Птицы как комбинацию стремительных вращений (шене, туров) с переменной рук и корпуса и таким образом создал впечатление ее стремительного полета. Костюм Птицы состоит из облегającego красного трико, на которое надета красная юбка. Во время вращений юбка «летит» сзади танцовщицы, как хвост птицы (хотя верх костюма, возможно, перегружен декоративными деталями).

Покорение Иваном волшебной птицы состоит из таких сложных поддержек, что немудрено ей в конце концов утомиться и подчиниться герою... Балет заканчивается, как заканчивается любая сказка, как и написано Стравинским, на «мажорной» ноте: Царевна и Иван танцуют вместе с «лесными девами» и их кавалерами на поляне под языческой маской.

Э. Алиев поставил бравурный пляс более стилизованный под русскую пляску, чем танцы в начале балета. Но сама концовка лирическая. Общий яркий свет сменяется таинственным полумраком, а застывшие влюбленные пары обведены контровым светом: идиллией красоты и гармонии танца, красок и света заканчивается сказочный балет.

Как видим, наиболее объемна, многозначна работа художника именно над балетным спектаклем, так как здесь он создает и декорационное оформление, и эскизы костюмов, работает над световой партитурой. При решении же концертного номера, концертной программы художник создает эскизы костюмов и световую партитуру, режиссер – детали оформления, бутафорию, реквизит, т.е. выполняет часть своей работы над постановкой балетного спектакля.

В становление сценографии русского и советского балетного театра много таланта и труда вложили такие замечательные художники, как К. Коровин, А. Бенуа, А. Головин, Л. Бакст, позднее В. Дмитриев, П. Вильямс, В. Рынди́н, А. Петрицкий, М. Бобышев, С. Вирсаладзе, Т. Бруни, А. и Б. Кноблоки, Е. Чемодуров, А. Лушин, Ф. Нирод, В. Мамонтов и другие. Они, как и представители более молодого поколения – В. Левенталь, Б. Мессерер, Э. Стенберг, Е. Лысик и многие другие, немало сделали для того, чтобы балетный театр нашей страны развивался как театр реалистический, несущий людям гуманные идеи, передовые мысли [Там же, с. 177].

Итак, отправной точкой в работе художника над хореографическим спектаклем является замысел балетмейстера, который, опираясь на музыку, стремится выявить и раскрыть драматургию произведения в пластических образах. И художник средствами своего искусства призван способствовать этому. Он единомышленник драматурга (либреттиста), балетмейстера, композитора, активно участвует в творческом процессе рождения хореографического сочинения.

Театральный художник обязательно должен обладать высокой культурой, чтобы работать профессионально и не опускаться до ремесленного уровня. Живописью и драматургией – этими двумя неотъемлемыми от профессии театрального художника областями далеко не ограничивается круг его знаний. Литература, музыка, поэзия, живопись – все это должен знать театральный художник.

Но главный, все определяющий источник творчества – жизненные впечатления, наблюдения, выводы. Изучая жизнь, художник театра накапливает материал для своего творчества. Чем богаче этот материал, чем шире круг наблюдений, чем глубже мыслит художник, тем вероятней его успех на сцене, тем яснее и точнее ощутит он неповторимость каждого драматического или музыкального произведения, тем лучше он будет сотрудничать с разными режиссерами [4].

Делая вывод, мы можем сказать о том, что главными критериями оценки качества художественного оформления хореографического произведения являются: действенность, музыкальность и соответствие условий танцевального искусства. Современное художественное оформление балетных спектаклей во многом отличается от старых оформлений балетов. Этому способствует разнообразие светового оборудования, разнообразие тканей для костюмов, новые технологии при создании декораций и многое другое.

Как правило, именно балетмейстер решает вопрос о приглашении того или иного художника. Руководствоваться здесь следует тем, насколько его стиль, манера, почерк, идейно-художественная позиция близки хореографу.

При постановке целого балетного спектакля объем работы у художника значительно больше, чем при решении задач, связанных с оформлением концертного номера, концертной программы, но это отнюдь не означает, что в последнем случае творческая задача проще.

Список литературы

1. **Захаров Р. В.** Сочинение танца: страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с.
2. **Молчанов Ю.** Композиция сценического пространства. М.: Просвещение, 1981. 248 с.
3. **Новерр Ж. Ж.** Письма о танце. Письмо № 6 / пер. с фр.; под ред. А. А. Гвоздева. Изд.-е 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. 384 с.
4. **Рынди́н В. Ф.** Художник и театр. М.: ВТО, 1966. 256 с.
5. **Слонимский Ю.** Дидло: вехи творческой биографии. Л. – М.: Искусство, 1958. 262 с.
6. **Смирнов И. В.** Искусство балетмейстера: учебное пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. М.: Просвещение, 1986. 192 с.

SCENOGRAPHIC SOLUTION AS AN ELEMENT OF CHOREOGRAPHIC WORK

Karpenko Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor

Karpenko Irina Anatol'evna

Tatarintsev Andrei Yur'evich

Belgorod State Institute of Arts and Culture

nikita-61@mail.ru

The article examines the problems of scenographic solution as an element of choreographic work. The authors provide an analysis of ballet performances based on choreography classics' works, which allows concluding that the problem of using scene as an expressive means has attracted ballet masters' interest for a long period. The paper identifies and justifies the necessity for the simultaneous use of horizontal and vertical lines not only in choreography and scenography but also within dance text. The authors argue for the adequacy of using scene as an expressive means while staging choreographic works.

Key words and phrases: scenography; choreographic work; scene; ballet master; ballet performance.