

Шепотенко Ю.И.

УДК 008:39(477.75)

СОЗДАНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИИ**в XX- нач. XXI в.**

Разработанность темы статьи. Эстетические и философские проблемы в хореографии рассматривают исследователи В.В. Ванслов, П.М. Карп, Ж.Ж. Новерр. Процесс создания хореографического произведения прослеживают в своих трудах Г.Ф. Богданов, Р.В. Захаров, И.В. Смирнов. Пласт общетеоретических исследований современных теоретиков и практиков танцевального искусства представлен Б.В. Асафьевым, Л.Д. Блок, М.Ю. Ереминой, В.М. Красовской, А.П. Лободановым, Ю.И. Слонимским, В.И. Уральской. Есть специальные работы, посвященные проблеме современной сценографии, касающиеся не только балетного, но оперного, и драматического театра в целом: Афанасьев Д., Березкин В.И., Френкель М., Фрезе Э., Костина Е.М., Пожарская М.Н., Ванслов В.В., Карп П.М., Васильева А.А.

Цель статьи: выявить особенности полихудожественного характера сценографии, её основные функции и роль в создании образа в хореографических постановках.

В рамках реализации данной цели поставлены следующие задачи:

- определить место и роль изобразительных искусств в творческом процессе балетмейстера и раскрыть основные проблемы и специфику их художественных исканий.

- прояснить природу изобразительного начала в балете, раскрыть особенности работы над сценографическим оформлением, роль сценографии в современных балетных спектаклях, ее влияние на создание и проработку хореографического образа.

Художественный образ в хореографии создается как форма мышления балетмейстера. В создании хореографического образа заключена суть профессии хореографа – это художественно-образное видение, мышление, творчество, сочинение новых по замыслу художественных ценностей путем применения специфического комплекса выразительных средств танцевального искусства. Выразительные средства хореографии, претерпев неоднократные изменения, исторически сложились в систему, составляющую искусство хореографии, определяющую ее специфические черты, право на самостоятельность, свой язык.

Понятие «выразительные средства» включает в себя: тип построения спектакля, хореографический текст, взаимодействие хореографических и музыкальных форм, выбор темы, идеи, сюжета произведения, постановочные приемы (способы решения, раздвоение и размножение хореографических образов, их философский смысл, роль аксессуаров и предметов в спектакле, сценография и т.д.).

Главным выразительным средством при создании единого сценического хореографического образа является пластический мотив, из совокупности которых будет слагаться хореографический текст, и пространственное строение танца.

Накопление выразительных средств в балетном театре шло и по другому направлению, касающегося художественного оформления или сценографии. Сценография – это наука о художественно-технических средствах театра. Все художественно-декорационные и технические средства, которые использует театр в реализации сценического произведения, рассматриваются сценографией как элементы, создающие художественную форму спектакля [2]. Декорации, театральные костюмы, грим, роль аксессуаров и предметов в балетном спектакле, световое оформление неразрывно связаны с хореографическим образом. Тщательно продуманная сценография дополняет, способствует более глубокому раскрытию хореографического образа, усиливает воздействие хореографической постановки на зрителя.

Сценографический образ – одна из сторон визуального образа балетного спектакля. Сценография дает характеристику места и времени действия, эпохи и персонажей, стиля и жанра воплощаемого на сцене произведения, позволяет художнику, режиссеру и артисту существовать в ансамбле.

Балет воспринимается, прежде всего, визуально. В этой элементарной истине выявляется изобразительная сущность балета. А это обуславливает особые требования к оформлению, в котором развертывается хореографическое действие. Балету нужна гармония декораций и костюмов, нужна живопись, в которой танец будет выглядеть естественным. Осознание этого в начале XX века побудило живопись подняться в балете до уровня высших своих достижений [8, с. 81].

В русском балете начала XX века произошла подлинная революция, заложившая основы современного понимания роли художника в хореографическом театре. В балетный театр пришли крупнейшие живописцы: А.Бенуа, Л.Бакст, А.Головин, К.Коровин, которые во многом определили успех русского балета и основательно повлияли на отношение художников всего мира к балету.

Одним из ярчайших примеров прекрасного художественного оформления балета того времени является «Павильон Армиды» (хореограф - М. Фокин, художник - А. Бенуа, музыка - А. Черепнин). Сама культура оформления балета не могла не поразить зрителя: на парижской сцене впервые шел хореографический спектакль, в котором декорации составляли не просто красивый фон, сработанный профессионалом-декоратором, а органическое и необходимое звено; новым было и то, что именно художник играл в спектакле ведущую роль, придавая, целостность всему ансамблю. Критики с восхищением писали о тонком колорите и острых контрастах цвета, о светоносном пространстве пейзажа между затененными деревьями первого плана и «далекой» завесой, о музыкальности сочетания нейтральных тонов оформления с яркими костюмами действующих лиц. Сам Фокин признается, что идея «оживленного гобелена» для его постановки стала большой удачей. Чаровницу Армиду и ее пышную свиту художник прикрыл тюлями на переднем плане, создавая иллюзию гобелена. При нарастании света тюли становились невидимыми, раздвигались и персонажи оживали, как бы сходили с вытканного гобелена [9].

Живописец Л.С. Бакст в труппе С.П. Дягилева первым стал делать эскизы балетных костюмов, представленных в движении танцоров. Движения, намеченные в его эскизах к "Шехерезаде" и "Карнавалу" М.М. Фокина, к "Послеполуденному отдыху фавна" В.Ф. Нижинского во многом совпадают с хореографическими элементами этих произведений, иногда даже содержат их пластический лейтмотив. Художник, работавший в единстве с хореографом, как бы подсказывал им своими эскизами костюмов движения, соответствующие тому или иному сценическому образу. Восторг вызывали также и неисчерпаемая фантазия художника, изумительные находки, в смысле сочетания и самого качества цветов. Но, кроме того, восхищало и то мастерство, с которым всё это было сработано, и та «щедрость», с которой была отделана каждая деталь. Такая отделка не вызывалась какой-либо технической необходимостью, но Бакст для собственного удовольствия всё же придумывал всякий узор и как ювелир затем чеканил его. И вот почему до сих пор его эскизы костюмов, помогшие в своё время созданию чарующих театральных ансамблей, ныне остаются сами по себе драгоценными художественными произведениями.

Сам принцип синтеза искусств, поднятого на новый уровень, оказался очень важным. И им руководствовались многие хореографы и художники XX века, учитывавшие наследие дягилевских Русских сезонов. Можно указать на лучшие балетные спектакли в оформлении С.Б. Вирсаладзе, Б.А. Мессерера и других художников.

Симон Вирсаладзе работал в столь тесном сотрудничестве с Ю.Н. Григоровичем, что трудно сказать, художник ли подсказывал хореографу в эскизе костюма персонажа какое-то движение или, наоборот, он учитывал в эскизе создаваемую балетмейстером хореографию. Но это и несущественно. Важно лишь, что создавался эскиз костюма в танцевальном движении. И поэтому о С.Б. Вирсаладзе справедливо говорили, что он одевает не столько персонажей спектакля, сколько сам танец. Его художественное дарование с особой силой проявилось в «Легенде о любви» (композитор А. Меликов). Декорации Симона Багратовича Вирсаладзе созданы по образу и подобию ширмы народного восточного театра, и этим, по существу, ограничиваются. Вирсаладзе словно бы подчеркивает литературно-поэтическую стихию балета: ширме придан вид книги, а сам характер письма приближается к старинной книжной иллюстрации, к заставкам старинных книг. Двумя-тремя деталями создается конкретная картина места действия - кипарисы, написанные на ширме, и прорезанный в ней вход рождает облик дворцового сада, а подобная пестрому ковру стена вместе со свисающими сверху лампами и стоящими в углах светильниками - покой царицы. Такой же образности художник ищет и в костюмах: шаровары - бытовой костюм женщин Востока - становятся у него цветными лосинами, позволяя сочетать изобразительную образность с хореографической, а сочетание перламутра (костюм Ширин) и бирюзы (костюм Ферхада), воссоздает образный мир восточной поэзии. Когда же во втором акте распахиваются створки ширмы и зрелище народного бедствия сменяется картиной в покоях царицы, художник опережает даже и балетмейстера в воплощении магистральной темы спектакля. Духом средневековья веет от этого пиришества во время чумы. Серые с дымчато-красными языками декорации, черные с красным и ослепительно-белые с черным и розовым девушки царицы, пуноцвая царица и, наконец, самая красная резкая деталь - пять черных и шестой красный шуты-горбуны с длинными свисающими рукавами - не то шуты, не то палачи. Есть в этой картине нечто жестокое и кровавое [6, с.94].

Новым словом в сценографии хореографического произведения стало использование цифровых декораций. Этот способ оформления выступлений сразу получил высокие оценки как постановщиков и сценографов, так и зрителей. Во-первых, таким образом, он значительно сократил время на поиск и монтирование нужного сценического оформления. Во-вторых, он позволил разнообразить такое оформление, а также динамически изменять его.

Использование высоких технологий в оформлении сцены - решение, которое все чаще выбирают авторы крупных танцевальных проектов, ведь для небольших коллективов такой выбор, в основном, непосилен в финансовом плане. А вот на концертах танцевальных коллективов мирового уровня можно увидеть немало интересных дизайнерских решений сценического оформления выступлений. Примером такого подхода к сценографии является мюзикл «Барон Мюнхгаузен» (Режиссер: Константин Томильченко, композитор-Роман Суржа). В мюзикле используются оптические, проекционные эффекты, а также интересные декорации, свободнодвигающиеся по сцене. И тут нужно внести ясность в вопросе характеристики 3D технологии, которая сделала рекламу для мюзикла. На самом деле это не то 3D, которое можно наблюдать в кинотеатре с использованием стерео очков. «Живое» 3D – это всего лишь эффект объема, который создается благодаря специальным декорациям и световым технологиям, а также проекционному экрану и сеткам, которые натянуты между зрителями и танцорами. Герои «Барона Мюнхгаузена», танцующие на сцене, визуально представлены так, что зрителям покажется, будто они танцуют в облаках, на островах, в лепестках цветов, или – сидят на радуге и деревьях.

Основным элементом поддержки 3D являлся большой экран, который служил фоном для всего представления. На нем во время мюзикла проецировали компьютерную анимацию, которая фактически заменяла базовые декорации и усиливала эффект постановочных действий актеров и реальных декораций на сцене. В мюзикле есть эпизод, когда на экране даже прокрутили видео и актеры смотрели его в качестве зрителей.

Примером интересного дизайнерского решения сценического оформления служила специальная сетка, которая периодически выезжала и исчезала во время спектакля, почти непрямомерно закрывая от зрителей всю сцену с актерами. На эту сетку проецировали различные оптические эффекты: от дыма до ливня.

Постановщик использовал превосходный визуальный эффект "ожившей" анимации. Сначала на большом экране группа "компьютерных" актеров (движения были достаточно реалистичные и максимально адаптированы к актерским) выполняла танцевальные комбинации в продвижении, начав с дальнего плана и постепенно приближаясь к зрителям, а завершился трюк аналогичными действиями уже не анимационных, а живых актеров на сцене с такой же техникой исполнения и костюмами.

Еще одно интересное техническое средство создания оригинального зрелища, которое однако, еще не получило распространение при постановке хореографических работ, - туманный экран (дымовой экран). Это устройство, создающее из мелких капелек воды плоскую поверхность для демонстрации изображений или видеороликов. Ключевая особенность дымового экрана - возможность беспрепятственно пройти сквозь инсталляцию, не разрушая ее (такие декорации позволяют артистам свободно передвигаться по сцене). Туман, полученный из обычной воды, растворяется в течение нескольких секунд после выключения, не оставляя никаких следов. Дымовые экраны-декорации удобно и эффектно устанавливать на сцене театров, концертных залов, даже в проходах зрительного зала. Зритель может пройти сквозь изображения, проектируемые на туманный экран. При этом хореографические номера могут приобретать "нереальное" звучание, а танцоры кажутся необычными, похожими на видение.

К особым постановочным приемам можно отнести новаторские находки хореографа-авангардиста Мерса Каннингема. Он работал в тесном контакте со многими художниками и музыкантами с целью создания уникального художественного пространства, составной частью которого, наряду с цветом, оформлением и звуком, являются танцы.

Настроение постановки Тропический лес (Rainforest), например, определяется фантастичной электронной музыкой Дэвида Гюдора и придуманными Энди Уорхолом серебристыми, светящимися, прозрачными подушками, которые медленно, как в гипнотическом сне, плавают над сценой. В постановке Шаги (Tread) на рампе устанавливается ряд повернутых к залу больших вентиляторов, которые производят сильный ветер, как бы отделяющий публику от танцоров, - это проект Брюса Науманна, который сопровождается электронной музыкой Кристиана де Вольфа.

В рамках данной статьи хочется отметить сценографические находки мюзикла «Кошки» (композитор-Эндрю Ллойд Уэббер, хореограф Джиллиан Линн). Свообразный дизайн мюзикла создан дизайнером Джоном Нэйпьером. Зал и сцена представляют собой единое пространство, причем действие разворачивается не фронтально, а по всей глубине. Сцена оформлена как свалка и представляет собой горы живописного хлама, декорация оснащена сложной электроникой. В мюзикле с необыкновенным мастерством использовалось важное выразительное средство - грим, который разрабатывался индивидуально для каждого актера и служил зримым отображением характера каждого героя мюзикла. Актеры перевоплощены в грациозных кошек при помощи многослойного грима, расписанных вручную трико, париков из шерсти яка, меховых воротников, хвостов и блестящих ошейников.

В современной хореографии сценографические приемы нацелены не только на создание специальных эффектов, способных удивить и поразить зрителя, они также обращены к ассоциативному восприятию. Можно утверждать, что происходит сдвиг в сторону большей смысловой глубины и психологизма сценографии. Сценографические образы и метафоры, влетенные в текст балета, побуждают зрителя к анализу взаимодействия танцевальной драматургии и визуального ряда. В качестве примера служит использование ведер в качестве декорации и реквизита в постановке «Сон Медеи» Анжелена Прельжожака. Ведра же выступают и как визуальный знак драматургии спектакля, как символ домашнего очага.

В заключение статьи мы хотим отметить, что балетный театр XX столетия основан на идее гармоничного и полного синтеза сценических искусств-компонентов (хореографии, музыки, костюма, оформления сцены). Компоненты визуального информативного ряда (костюм, сценическое оформление) «аккомпанируют» пластической выразительности, дополняют содержательность текста танцевальных движений.

Сценография, являясь изобразительным началом балетных постановок, служит не только декорационной составляющей, художественным оформлением хореографического спектакля. Мы подчеркиваем, что следует говорить о пластическом языке изобразительных искусств, о наличии его элементов в танце. Перед театральным художником встает задача создания не только информативного зрительного ряда, но и поиска динамического цвето-пластического эквивалента для музыки. Здесь художник становится одним из основных истолкователей содержания балета, создавая сценографический образ, который существует не только в пространстве, но и во времени. Изменяясь в соответствии с развитием действия, он воплощает движение драматургии, судьбы действующих лиц, разрешение конфликта.

Можно утверждать, что сценография и создаваемый ею сценографический образ сделали значимым средством интеллектуального и эмоционального воздействия на зрителя. Эволюция сценографии в XX в. нами воспринимается в возрастании ее драматургичности, перехода в новое качество - от фонового атрибута до знакового символа, материальной субстанции драматургии спектакля.

Таким образом, мы делаем вывод: процесс развития сценографической среды, процесс создания сценографического образа стал теснее связан с временным развитием драматических событий, с нарастанием философского контекста хореографического произведения, углублением символизма и психологизма сценографии, что становится феноменом искусства и предметом изучения культурологии.

Источники и литература:

1. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1974. – 249 с.
2. Базанов В. В. Эстетические функции театральной техники : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. В. Базанов. – Л., 1971. – 5 с.
3. Бахрушин Ю. История русского балета / Ю. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1977. – 200 с.
4. Бухвостова Л. В. Мастерство хореографа / Л. В. Бухвостова. – Орел : ОГИ-ИК, 2004. – 144 с.
5. Васильева А. А. Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / А. А. Васильева. – СПб., 2003. – 273 с.
6. Габович М. М. Душей исполненный полет / М. М. Габович. – М. : Молодая гвардия, 1966. – 176 с.
7. Казин А. Л. Художественный образ и реальность: опыт эстетико-искусствоведческого исследования / А. Л. Казин. – Ленинград : Из-во Ленингр. ун-та, 1985. – 120 с.
8. Карп П. М. О балете / П. М. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 226 с.
9. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью, письма / М. М. Фокин. – Ленинград : Искусство, 1981. – 510 с.
10. Эльяш Н. И. Образы танца / Н. И. Эльяш. – М. : Знание, 1970. – 239 с.