

Портнова Татьяна Васильевна

**МЕТОДЫ ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ (К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ В СЦЕНОГРАФИЧЕСКИХ РЕШЕНИЯХ
РУБЕЖА XIX–XX веков)**

УДК: 793.3(045)

ББК: 85. 32я43

Аннотация

Автор анализирует проблемы пространственной организации балетного спектакля, раскрывает специфику композиционного мышления хореографа, основанного на зрелищной природе театрального образа. Анализируются различные компоненты пространственности, создаваемые архитектурной средой сцены, скульптурным объемом и ракурсами исполнителей, цветовой освещенностью, колоритом, линейной перспективой. Рассмотрены методы композиционного построения сценического пространства: фронтальный, конструктивный, колористический, декоративный, которые продемонстрированы наиболее показательными примерами построения балетной сценографии на рубеже XIX–XX вв. Акцентируется важность изучения и исследования пространственных возможностей сцены, повышающих постановочную культуру хореографии.

Ключевые слова

сценография, сценическая среда, сценическое пространство, композиционный метод, балеты С. Дягилева

Создание зримого образа хореографического произведения, его сценической атмосферы невозможно в расплывчатом сценическом пространстве. В его создании, как правило, решающую роль играет реальная обстановка, которая создается сценографическими (декорационными) средствами. Зрелищная структура балета имеет свои особенности. Архитектура балетной сцены и ее топография сама по себе стремится к пространственности.

Единство пространства и атмосферной (сценографической) среды, как и единство освещения, являются главным объединяющим и связующим фактором видовых и жанровых элементов. Под передачей пространства в балетной сценографии надо понимать не только масштабное и перспективное изменение фигур и предметов в нем, и не только его кубатуру и квадратуру, но само состояние воздушной среды, окружающей фигуры артистов и предметы (бутафорию, атрибуты). Эта среда имеет решающее значение при передаче расстояний между ними, а также между первым, вторым и дальним планами сцены. Фигуры и предметы в условиях сценического освещения, будучи поглощенными или постепенно поглощаемыми по мере удаления в глубь пространства составляют то же самое и то главное, что приходится наблюдать и передавать живописцу на полотне для достижения гармоничного живописного целого. Пространственность является одной из важных особенностей балетного синтеза, ей подчиняется вся сценография хореографического спектакля. Пространственности служит скульптурная форма фигур артистов в архитектурной конструкции сцены, а также живопись (декорации, цветные пятна костюмов, художественный свет) на планшете сцены. В данном их соподчинении состоит сущность сценографического синтеза искусств (рис. 1).

Объединение живописи, скульптуры и архитектуры порождает объединение двух различных форм пространственности – пространственности реальной, создаваемой архитектурной средой сцены, скульптурными объемами танцующих и цветовой освещенностью, и пространственности изображенной (иллюзорной), создаваемой



Рис. 1. Макет сценической площадки к спектаклю М. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Режиссер В. Мейерхольд. Художник А. Головин. (Музей театральной и музыкальной культуры. С.-Петербург)

живописью, – ее стилем, композицией, колоритом. Организация сценической пространственности в балете зависит от жанра хореографического спектакля. Изобразительные искусства, проявляющиеся, либо входящие в жанровую структуру балетного театра, помогают созданию сценографической пространственности. Так возникает творимое глобальное пространство балетного спектакля. Пластически-изобразительную фактуру балета необходимо понимать не как случайное механическое сцепление элементов языка изобразительных искусств с жанровой основой, а как продуманное, осмысленное, закономерное взаимодействие всех зрительных аспектов произведения. Их взаимодействие представляет собой не статическое явление, а динамический процесс. «Зрелище – всегда то, на чем сосредоточено внимание людей, что вызывает их активный интерес, выраженный в устойчивом созерцании происходящего»[1]. Достижение необходимого контакта со зрителем, чтобы между сценической площадкой и зрительным залом возникло напряженное поле, в котором только и возможна подлинная, глубинная, а не поверхностная визуальная коммуникация – основная задача художника и балетмейстера (рис. 2). Мысль И. Андреевой может служить существенным методологическим принципом в подходе к анализу явлений балетной сценографии. Это подтверждается опытом ее развития, особенно на рубеже XIX–XX вв. Имеется в виду проблема взаимосвязи видовых, жанровых и композиционных начал в сценографии.

Именно благодаря развитию и открытию новых композиционных закономерностей и явлений, методов и приемов можно реализовать их достижения в балетном сценографическом пространстве. Термин «композиция», означающий сочетание, соединение частей в целое, используется как в изобразительном искусстве, так и в танце. Основываясь на жизненных



Рис. 2. Сцена из балета «Лебединое озеро». Мариинский театр. С.-Петербург. Фото В.М. Барановского

впечатлениях, и художник, и хореограф создают зрелищную картину, соединяя в ней разрозненные элементы в единую синтетическую форму, подчиняя ее своему идейному замыслу. Все без исключения элементы (компоненты) актов, картин, эпизодов начинают рассматриваться с точки зрения их пластической выразительности. Композиция становится самым активным проводником визуального образа в спектакле, активным выразителем балетного синтеза. Балетмейстер может смело и оригинально использовать комплекс композиционных средств и приемов, свойственных архитектуре и изобразительным искусствам: развертывание действия, чередование контрастных и нюансных сцен, использование симметрии и асимметрии, быструю или медленную смену эпизодов, обыгрывание деталей, ракурсное видение. В ходе работы над спектаклем балетмейстеру и художнику приходится решать целый комплекс задач – от размещения фигур исполнителей и предметов на плоскости сцены до выявления их характеристики тоном с учетом освещения и среды. Композиционные законы, приемы и средства, прямо заимствованные из изобразительного искусства (композиционный центр, законы линейной, воздушной и цветовой перспективы, прием изоляции, закон воздействия рамы), многomu учат хореографов – нахождению композиционного центра и его места в изображении, применению приема изоляции фигур на планшете сцены, подчинению всех деталей единому композиционному замыслу, построению кордебалетных сцен в зависимости от закономерностей линейной, воздушной и цветовой перспективы (рис. 3).

Наконец, балет учитывает закон воздействия рамы в сценическом пространстве (его можно менять кулисами). Прямоугольник сценической коробки превращается в окно, из которого мы видим мир, одушевленный волей хореографа. Сценические эпизоды, выхваченные из спектакля, есть некая модель живописных картин, где персонажи находятся в некой причинно-следственной связи. Они полезны хореографу, поскольку позволяют видеть, насколько наглядны, выразительны и ясны они в композиционном отношении, они дают хороший шанс построить логику сюжетов.



Рис. 3. Репетиционная сцена США. Летняя площадка. Фото из Музея Академии русского балета им. А. Вагановой

Итак, балетный спектакль, так же как и живописное полотно может быть сложен в композиционно-постановочном отношении. Вот как оценивает Н. Эльяш знание композиции в хореографии М. Петипа: «Здесь я хочу несколько отвлечься и обратиться к массовым композициям Петипа, поражающим сложностью и красотой рисунка, органичностью переплетения линий. Этот рисунок выступает не только как художественная форма, но и несёт в себе бесспорное собственное образное начало. В этих развёрнутых ансамблях начинается развитие танцевальной темы, особое соотношение не только линейных построений, но и парного танца, выделение из них малых ансамблей, при кровной их связи с целым, то есть то, что мы можем смело назвать хореографической полифонией» [2]. Думается, многие научные издания и труды по композиции в изобразительных искусствах могли быть использованы в качестве материалов и источников для хореографов (практически все композиционные законы, правила, приемы и средства являются универсальными как для изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, так и для балета), благодаря своей зрелищности они проникают в организационную структуру танца. «Правил, а тем более законов организации сценического пространства, насколько мне известно, не существует. Каждый раз режиссёр-постановщик, чаще всего вместе с художником-сценографом, обдумывает и находит решение сценического пространства, исходя из особенностей места будущего действия, но при этом помня: его решение должно позволить ему строить пространственную пластику», – замечает А.А. Рубб в размышлениях об оформлении зрелищных постановок [3].

Балетный театр (особенно конца XIX – начала XX в.) имеет большой опыт в создании многообразных зрелищных форм. Но при всем разнообразии балетную сценографию в пространственно-композиционном плане можно сгруппировать по видам. Развитие композиционной темы в балете, как правило, рождает общий принцип сценографического решения. Приемы и формы композиционного развития внутреннего пространства балетной сцены на наш взгляд, могут быть фронтальными, конструктивными, колористическими и

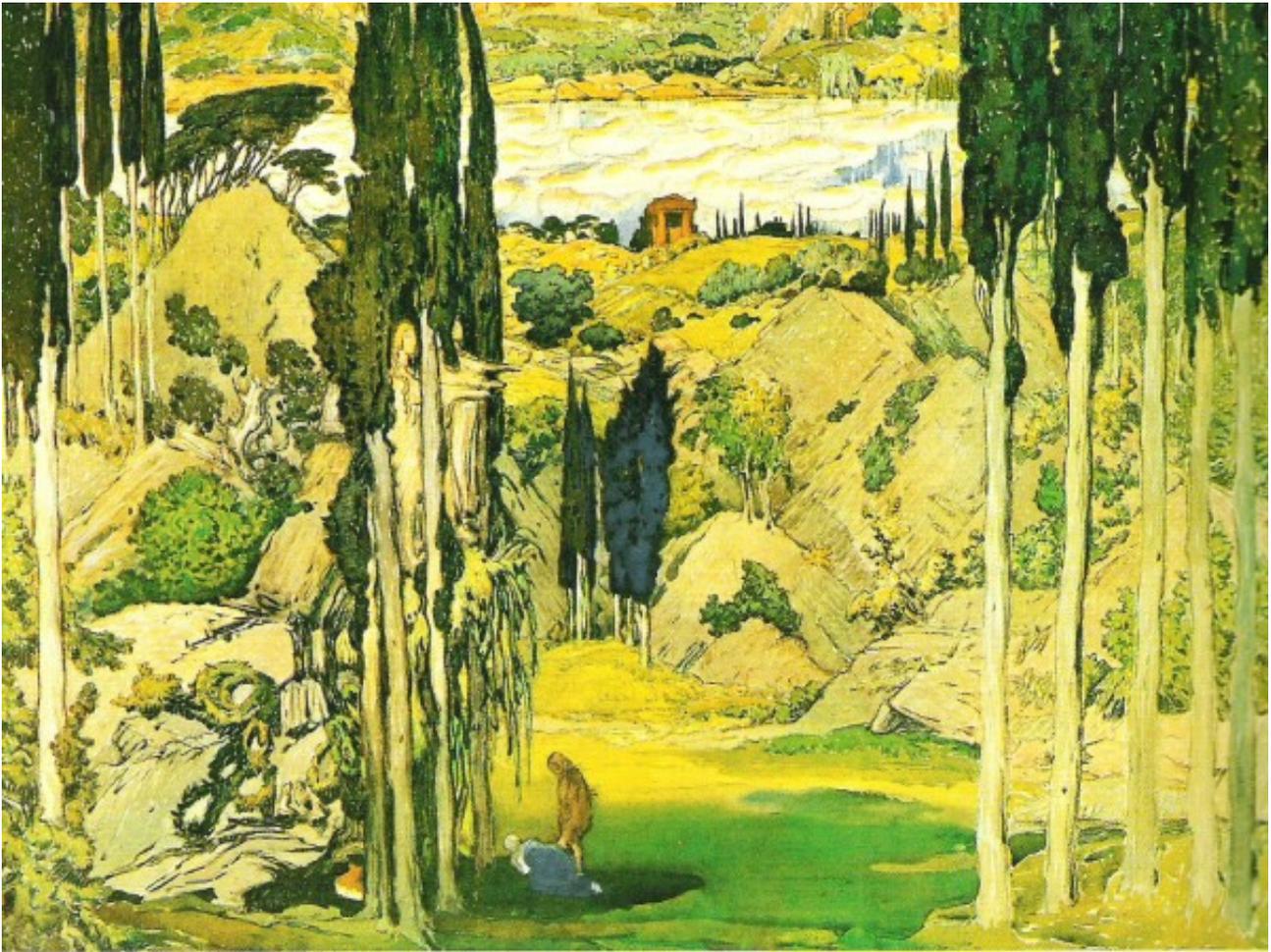


Рис. 4. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Дафнис и Хлоя» в хореографии М. Фокина. 1912. (Музей декоративных искусств. Париж)

декоративными. В основе развивающегося во времени сценического пространства лежит прежде всего его визуальное построение. Оно устанавливает доминирующий принцип развития пространства – по горизонтали или в глубину (это определяется балетмейстерским замыслом и топографией сцены). В сознании авторов постепенно кристаллизуются желаемые варианты сценографии балетного спектакля – целостных синтетических композиций, единых динамичных, пластически-сюжетных драматических построений, органично воссоединяющих все возможные выразительные средства на базе продуманного ритмического рисунка.

Фронтальный метод композиционного построения балетного пространства характерен для хореографических номеров, миниатюр, этюдов, одноактных балетов с отсутствующим задником декорации. В таком варианте сценографического пространства есть лишь первый план (передняя половина сцены у рампы) и второй (вторая половина сцены у фона). В таком виде построения присутствует горизонтальное (фризовое) развитие пространства, при всем том фигуры артистов объемны. Это было характерно для хореографии начала XX в.: «Менинас» Г. Форэ (1910) в хореографии Л. Мясина и оформлении К. Сократе, «Ромео и Джульетта» К. Ламберта (1926) в хореографии Б. Нижинской и оформлении М. Эрнста, «Барабо» В. Риети (1925) в оформлении М. Утрилло, «Триумф Нептуна» Д. Бернерса (1926) в оформлении А. Шервашидзе – все в хореографии Дж. Балanchина и др. В эту же группу стоит отнести спектакли с наличием рисованных декораций (как правило, пространственно не разработанных) с организацией движения артистов в ритмично-профильном направлении. Яркими примерами является сценография рассмотренных балетов рубежа XIX–XX вв. в



Рис. 5. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Послеполуденный отдых Фавна». К. Дебюсси в хореографии М. Фокина. 1912 (Национальный центр искусств им. Ж. Помпиду. Париж)

хореографии М. Фокина: «Клеопатра» А. Аренского, «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля – в оформлении Л. Бакста, а также спектаклей: «Пастораль» Ж. Орика (1926) в хореографии Дж. Баланчина и оформлении П. Прюны, «Зефир и Флора» В. Дукельского (1925) в хореографии Л. Мясина и оформлении Дж. Брака, «Бал» В. Рieti (1929) в хореографии Дж. Баланчина и оформлении Дж. Кирико и др. [4, 5]. Композиция данного сценографического пространства основана преимущественно на скульптурно-графическом приеме художественного оформления и балетмейстерского мышления, хотя в нём наблюдаются и декоративные нюансы-проявления (рис. 4, 5).

Иной подход к решению композиционной проблемы пространства наблюдается у авторов, ставивших перед собой задачи конструктивного построения художественного образа. Основным средством пространственного сценографического решения становятся сами фигуры артистов и предметы, конструкции на сцене, расстановка их на плоскости, когда отсчет расстояния ведется от одной фигуры к другой, от одного предмета к другому (их можно менять местами). Трактовка всех материальных объектов отличается большой материальной конкретностью, она строится не на основе иллюзорного изменения цвета, растворяемого сценической средой, а системой цветовых отношений, передающих объемы, лишённые случайных оптических изменений. Это скорее горизонтальное, нежели глубинное развитие пространства, хотя глубина может создаваться фоном и декорационное оформление подразумевается в таком виде композиционного мышления. Декорации, как правило, плоскостны и конструктивны, строятся на контрастах, создавая равновесие в картинном поле сцены. Гармония абстрактных геометрических форм в пространстве в различных сочетаниях также используется как средство создания сильных



Рис. 6. П. Пикассо. Эскиз декорации к балету «Треуголка» М. де Фалья в хореографии Л. Мясина. 1919. (Национальный музей П.Пикассо. Париж)

выразительных образов. Декорации не дают эффекта глубины и пространственности, сливаются со вторым планом планшета сцены. Их можно уподобить панно или мозаике в пространстве архитектурного интерьера. В данном виде построения сценографического пространства почти не применимы реалистические декорации, открывающие третий (пейзажный или архитектурный) изображенный, а не реально существующий план, которые могут быть сравнимы с техникой темперы или фрески в пространстве архитектурного интерьера. Примерами могут служить сценографические оформления балетов «Парад» и «Треуголка» Э. Сати (1917) в хореографии Л. Мясина и оформлении П. Пикассо, «Лиса» И. Стравинского (1922), «Свадебка» И. Стравинского (1923) в хореографии Б. Нижинской и оформлении Н. Гончаровой, «Голубой экспресс» Д. Мийо (1924) в хореографии Б. Нижинской и оформлении П. Пикассо «Кошечка» А. Соге (1927) в хореографии Дж. Баланчина и оформлении Н. Габо и А. Певзнера, «Стальной скок» С. Прокофьева (1927) в оформлении Г. Якулова и «Ода» Н. Набокова (1928) в оформлении П. Челищева и хореографии Л. Мясина [5, 6]. Конструктивное построение сценографического пространства основывается на архитектурно-графическом способе мышления авторов. Лишь дополнением к нему служат декоративные и живописные элементы (рис. 6–10).

Следующий, колористический, принцип построения балетной сценографии строится



Рис.7. Современная реконструкция балета. «Треуголка». Большой театр. Москва. 2005 Костюмы и декорации по эскизам Пикассо. Источник: www.picassolive.ru



Рис. 8. Современная реконструкция балета. «Парад». Большой театр. Москва. 2007 Костюмы и декорации по эскизам Пикассо. Источник: www.picassolive.ru



Рис. 9. Современная реконструкция декорации П. Пикассо для балета «Голубой экспресс» Д. Мийо в хореографии Б. Нижинской (1924). Лондон. Выставка. Источник: www.picassolive.ru



Рис. 10. А. Певзнер, Н. Габо, Декорация к балету "Кошка" А. Соре (1927) в хореографии Дж. Баланчина. Выставка, посвященная 100-летию Русских балетов Сергея Дягилева. 2009. ГТГ



Рис. 11. К. Коровин. Эскиз декорации к балету "Конёк-Горбунук" в хореографии А. Горского. Большой театр, 1901. Музей ГАБТ

на цветовых нюансах – одном из действенных средств реалистической композиции (в плане показа пространства). К нему прибегают, когда необходимо выделить не узловые моменты изображения, а создать плавные переходы в композиционно-образном решении балетного спектакля. Здесь действуют не три, а четыре плана глубинного построения. Четвертый план, как правило, – горизонт на изображенной декорации или применение не одного задника, а нескольких перспективных декораций. Элементы воздушной и цветовой перспективы являются обязательным элементом колористического строя сценографии. Этот принцип можно уподобить акварельной живописности станковой картины, раздвигающей пространство вглубь. Это самый пространственный принцип построения интерьера сцены и решения сценографии. Он охватывает широкий круг балетов конца XIX – начала XX в., созданных как на нюансных, так и на контрастных цветовых отношениях. Это прежде всего балеты, оформленные К. Коровиным в хореографии А. Горского: «Лебединое озеро» П. Чайковского (1901), «Аленький цветочек» Ф. Гартмана (1908), «Раймонда» А. Глазунова (1908), «Саламбо» А. Арендса. 1909. «Корсар» А. Адана (1912), «Щелкунчик» П. Чайковского (1919) и др., а также фокинские спектакли в оформлении А. Бенуа и Л. Бакста: «Сильфиды» Ф. Шопена (1909), «Петрушка» И. Стравинского (1911), «Шахерезада» Н. Римского-Корсакова (1910), «Жизель» А. Адана (1910), «Карнавал» Р. Шумана (1910), «Призрак Розы» К. Вебера (1911) и др. [7, 8].

Данный композиционный принцип хорошо проявляет себя в построении балетов под открытым небом, где многое определяют топографические, ландшафтные, архитектурные и другие особенности, в том числе и размеры сценического пространства. Здесь нет привычной сценической коробки и планшета, декораций, занавеса, машинерии, отсюда другие методы и средства воздействия на зрителей. Колористический принцип



Рис. 12. К. Коровин. Эскиз декорации 1-й картины 2-го акта к балету «Саламбо» А. Арендса в хореографии А. Горского. 1909. ГЦТМ им. А. Бахрушина



Рис. 13. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шахерезада» Н. Римского-Корсакова в хореографии М. Фокина. 1910. (Частное собрание)



Рис. 14. А. Бенуа. Эскиз декорации к балету «Спящая Красавица» П. Чайковского. 1921. ГРМ

можно назвать наиболее эффективным приемом построения открытого пространства. Пространственно-колористическое построение сценографии включает прежде всего живописный, а также примыкающий к нему декоративно-живописный метод оформления спектакля (рис. 11–14).

Инаконец, декоративный принцип организации сценического балетного пространства сближается с конструктивным приемом в плане плоскостного решения задника, но отличается от него ярко выраженной стилизацией пространства. На декорационном оформлении мы видим изображение плоским и только на основе опыта дополняем впечатления, например по соотношению близлежащих и более отдаленных объектов, по контрасту изображений, по характеру светотени и по другим признакам. И все же плоское изображение на сцене напоминает нам, что оно не имеет глубины, а потому не реально. Этот прием сравним с узорчатым началом ковра, орнаментальной росписи, народных промыслов, он характеризуется двухплановым решением пространства. Однако в балетной сценографии такого типа выдвинута и умело разработана в конце XIX – начале XX в. своя система соотношений тени, света и цвета, своя концепция соотносённости жизни и стилизации, искусства и спонтанного ощущения реальности. Авторы, идя по линии символично-аллегорической, по линии усложнённой условности, замыкают сценографическое пространство в раме сцены и в то же время концентрируют, как в композиционном центре, все зримое внутри нее.

Ярким выражением декоративного принципа может служить творчество художников, работавших над оформлением дягилевских балетных спектаклей: «Волшебное зеркало» А. Корещенко (1903) в хореографии М. Петипа и оформлении А. Горского, «Жар-Птица» И. Стравинского в хореографии М. Фокина и оформлении А. Головина и Л. Бакста, «Весна



Рис. 15. Н. Гончарова. Эскиз декорации для оперы-балета «Золотой петушок». 1914. ГЦТМ им. А. Бахрушина



Рис. 16. Современная реконструкция оперы-балета. «Золотой петушок» – Государственный академического Детского музыкального театра имени Наталии Сац. Москва, 2013. Лондон. 2014. Костюмы и декорации по эскизам Н. Гончаровой. Источник: www.mk-london.co.uk



Рис. 17. Н. Гончарова Эскиз декорации к финальной сцене балета «Жар-птица». 1926. (Частное собрание)

священная» И. Стравинского (1913) в хореографии В. Нижинского и оформлении Н. Рериха, «Полуночное солнце» Н. Римского-Корсакова (1915), «Русские сказки» А. Лядова (1917) в хореографии Л. Мясина и оформлении М. Ларионова, «Шут» С. Прокофьева (1921) в хореографии и оформлении М. Ларионова и др. [9, 10]. В декоративный принцип балетной сценографии входит декоративно-графическая, декоративно-живописная и собственно декоративная интерпретация художественного оформления. Его можно назвать самым всеохватывающим среди выделенных нами композиционно-пространственных решений (рис. 15–18).

Итак, в зависимости от характера поставленных задач художник и балетмейстер определяют композиционную схему спектакля, каждый раз находя новые решения. «Каждый спектакль – открытие новой системы закономерностей», – отметил О. Ремез [11]. Не требует доказательств, что создание атмосферы балета – важнейшая неоспоримая функция режиссуры, та лакмусовая бумажка, которая выявляет зрелость мастерства постановщика. Детали и нюансы атмосферы должны отложиться в восприятии зрителя, соединиться с другими, собраться в целостное ощущение, реализоваться в пристальное внимание к сценическим событиям. Это особенно важно в балетах, где действует множество отнюдь не второстепенных персонажей. Балет может быть «хорошо поставлен» в том случае, когда уяснена сверхзадача, когда балетмейстерское искусство, изобразительная стилистика – только грань синтетического воплощения, в котором слитно предстают и особенности актерского исполнения в данном балете, и характер освещения, и ритм движения и пластическое действие, и т. д. Стиль балета должен пониматься как единый, общий для спектакля прием – его нужно не только сочинить, придумать, но и понять изнутри, почувствовать его необходимость в данном, конкретном произведении. Тогда он предстанет в восприятии зрителя как целостный художественный образ, отличающийся новизной решения, неожиданностью поставленных средств, отсутствием штампованных приемов и заимствований. Многообразие стилистических, композиционных, жанровых



Рис. 18. Современная реконструкция балета. «Жар-Птица», Мариинский театр. С.-Петербург. 1994. Декорации по эскизам Н.Гончаровой. Источник: www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/4/27/1_1200

приемов позволяет легко менять тональность сценографического повествования.

Таким образом, как показывает исследование, прямое контактирование видовых и жанровых элементов языка изобразительных искусств в балетном театре сопровождается и подкрепляется композиционно-образными связями. Развитие художественной формы внутри видов и жанров порождает потребность в столь же сложном синтетически образном взаимодействии. Иными словами, эта потребность приводит к дальнейшему развитию образного строя балетной сценографии, усиливая взаимосвязи в морфологической системе балетного синтеза искусств. Поэтому так важна работа по изучению композиционно-образного языка изобразительных искусств в балете, его выразительно-изобразительных возможностей, повышающих художественно-постановочную культуру балетного спектакля. Перед нами процесс не законченный, свидетельствующий о многообразии художественных поисков, ипостасей, резервов. Говоря о композиционных возможностях, надо иметь в виду, что самый общий отвлеченный порядок, организующий сценическое пространство, есть объективное качество, не существующее независимо от обитателей этого пространства (исполнителей-танцовщиков).

Этот порядок воздействует на них в процессе театрального действия. Закономерность проявляется в организации пространства, в динамике танца, противопоставленной его статике, в тектоническом смысле и атектонических тенденциях и, наконец, в масштабных сопоставлениях – из всех этих значимых характеристик создаются конкретные элементы сценического пространства, они же определяют композиционно-образные возможности синтеза искусств.

Именно в динамике полярных противопоставлений и в их диалектическом единстве балетная сценография способна к передаче значимых образов, что лежит в основе формирования и возникновения зрительских эмоций. Такая активизация изобразительно-образной стороны балетного спектакля реализуется большей частью в сильном проявлении личности художника и режиссера хореографии. Продуманность пластики, умение создавать атмосферу, эмоционально тонкое и нестандартное художественное оформление – все это свидетельствует о зрелости мастерства балетмейстера и художника, об их сугубо индивидуальном почерке, поэтому сценография определяется двуединым творческим процессом. Безусловно, талантливый художник – главное лицо в процессе оформления спектакля. Однако изобразительная стилистика хореографии определяется также и режиссерским замыслом. Поэтому так важно для художника работать с хорошим балетмейстером и наоборот, так важно для балетмейстера работать с хорошим художником. Все зависит от того, насколько оба изобретательно и целесообразно используют художественно-постановочные возможности своей сцены. Подчеркивая значение мировоззренческой позиции художника и балетмейстера для успеха их работы, мы не говорим, что масштабность общей цели плюс талант сами по себе обеспечивают эстетическую убедительность художественного произведения. Дело здесь не только в художественном оформлении (о его значении достаточно говорилось). Художественное отношение к сценическим событиям, которые становятся плотью спектакля, есть не только свойство мастерства режиссера-хореографа и художника, а есть художественное свойство и особенность всего актерского ансамбля. Без этого невозможно раскрыть всех глубин создаваемого балета, обобщающей силы его поэтичности и художественности.

В заключение наших рассуждений необходимо определить грани той целостности, которую представляет собой сценографический процесс. Каждую его составную часть будем именовать «целым». Из этих частей и складывается более сложное образно-композиционное единство. Вместе с тем нельзя забывать, что сценографический процесс и его составные части – это не абстрактные категории, а живая жизнь искусства в бесконечных сочетаниях единичных и неповторимых явлений, отмеченных конкретностью. Понятие «сценографический процесс» – это прежде всего само искусство (столкновение художественных методов, сосуществование художественных стилей, направлений, жанров в их диалектических изменениях и перекрещиваниях). Сценография – сосредоточие многих потенциалов хореографии. Сценографию можно рассматривать как данность, как нечто завершенное, неизменяемое, обращенное непосредственно к зрителю. Эту сторону сценографического процесса можно назвать организационным целым.

Одновременно сценография балетного спектакля есть эволюция: от замысла художника и балетмейстера как самостоятельного этапа творчества – к постановке. Этот аспект сценографии назовем образным целым.

Составные части сценографического повествования (пространство, цвет, свет, бутафория, мизансцены, эпизоды, пластика танца, динамика действия, ритмический строй, трансформация в процессе действия декоративных компонентов и т. д.) всегда уникальны. Вместе с тем разграниченные и рассмотренные нами композиционно-образные типы сценографического оформления позволяют выделить аспект сценографии, который можно обозначить типологическим целым.

Сценографический процесс не может быть понят, если отвлечься от творческой

лаборатории художника, от сравнения замысла с конечным результатом, от оценки причин, влияющих на этот результат, от анализа сложного взаимодействия компонентов балетного спектакля. Важно при этом не терять ощущения единства и всегда осознавать соотношения компонентов, их динамику, свойственную балету. Это направление сценографии определим как динамическое целое.

Наконец, нельзя понять сценографию и ее потенциал изолированно, вне ее связи с другими искусствами. Этот аспект охарактеризуем взаимодействующим целым. Плодотворная особенность этого целого – в осязаемых, видимых «выходах» в разнообразные сферы изобразительных искусств, декоративно-прикладное искусство и архитектуру.

Проблема синтеза компонентов балетной сценографии непосредственно связана с ее образом и обусловлена сочетанием конкретной предметной основы сценического балетного пространства и последовательным преобразованием авторской идеи, начиная от постановки творческих задач, композиционного замысла и кончая синтезом всех составляющих.

Библиография

1. Андреева, И.М. Театральность в культуре / И.М. Андреева. – Ростов н/Д, 2002. – С. 8.
2. Эльяш, Н.Н. Нет лучшей школы, чем школа Петипа / Н.Н.Эльяш // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: сб. статей. – М., 1992. С. 15.
3. Рубб, А.А. Размышления о нетрадиционном театре или нетрадиционный театр как он есть / А.А. Рубб.– М., 2004. – С. 387.
4. Catalogue principaly of Diaghilev Ballet Material. Decor and costume. Designs, portraits and posters. Sotheby. – New York, 1968.
5. Haskell, A.L. Ballet Russe. The age of Diaghilev / A.L. Haskell. – London, 1968.
6. Лифарь, С.М. Дягилев с Дягилевым / С.М.Лифарь. – М., 1994.
7. L'Apres – midi d'un Debussy, Nijinsky: Exposition pres an Musee d'orsay. – Paris, 1989.
8. Balleta Russes dm Diaghilev 1909 a 1929. Exposition. Paris avril-mai: catalog. – Paris, 1939.
9. Ballet and Theatre Material in the Large Galleries. Sothby. – London, 1985.
10. Catalogue principaly of Diaghilev Ballet Material. Decor and costume. Designs, portraits and posters. Sotheby. New York, 1968.
11. Ремез, С. Я. Мизансцена и сценическое действие / С.Я. Ремез. – М., 1982 – С.103.

Портнова Татьяна Васильевна
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, infotatiana-p@mail.ru

Статья поступила в редакцию 01.08.2014
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_3/21

© Т.В. Портнова 2014
© УралГАХА 2014

Portnova Tatiana V.

METHODS OF VISUAL SPATIAL ARRANGEMENT OF THE BALLET STAGE (ON THE SYNTHESIS OF EXPRESSIVE ARTISTIC COMPONENTS IN SCENIC DESIGN AT THE TURN OF THE 19TH CENTURY)

Abstract

The author analyzes issues in three-dimensional organization of a ballet and reveals the specific character of choreographer's compositional thinking based on the performing nature of the theatrical image. She also reviews various components of the acting space created by the architectural environment of the stage, sculptural space, dancers' aspects, colorful illumination, color gamut, and linear perspective. Methods of acting space compositional design space are examined, such as frontal, structural, coloristic, decorative, which are illustrated by the most significant examples of ballet scenography design at the turn of the 19th century. Emphasis is made on the importance of studying the three-dimensional potentialities of the stage that could help enhance choreographic production.

Key words

scenography, stage environment, acting space, compositional method, S. Dyagilev's ballets

References

1. Andreyeva, I.M. (2002) Theatricality in Culture. Rostov-on-Don.
2. Elyash, N.N. (1992) There is no better school than Petipa's. Heritage Issues in Choreographic Art: collected articles. Moscow.
3. Rubb, A.A. (2004) Reflections on Non-Traditional Theatre or Non-Traditional Theatre as It Is. Moscow.
4. Catalogue of Diaghilev Ballet Material. Decor and costume. Designs, portraits and posters. Sotheby. New York, 1968.
5. Haskell, A.L. (1968) Ballet Russe. The age of Diaghilev. London.
6. Lifar', S.M. (1994) Dyagilev and with Dyagilev. Moscow.
7. L'Apres-midi d'un Debussy, Nijinsky: Exposition pres an Musee d'orsay. Paris, 1989.
8. Ballet Russes de Diaghilev 1909 a 1929. Exposition. Paris avril-mai: catalog. Paris, 1939.
9. Ballet and Theatre Material in the Large Galleries. Sothby. London, 1985.
10. Catalogue of Diaghilev Ballet Material. Decor and costume. Designs, portraits and posters. Sotheby. New York, 1968.
11. Remez, S. Ya. (1982) Acting Area and Scenic Action. Moscow.

Portnova Tatiana V.
PhD (Art Studies), Professor,
Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, infotatiana-p@mail.ru

Article submitted: 01.08.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_3/21

© T.V. Portnova 2014

© USAAA 2014