

## Материалы Международных научных конференций

### ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ВЫСШЕМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Испания (Коста-дель-Азаар), 2-9 августа 2010 г.

#### *Культурология*

#### **ГРАФИКА И ХОРЕОГРАФИЯ (АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ)**

**Портнова Т.В.**

*Институт Русского театра,  
Москва, Россия,*

Видам искусств посвящено немало число статей и книг; многие учёные-искусствоведы, художники занимались обоснованием их «грамматики» с различных концептуальных позиций. Однако совсем нет работ, исследующих пластический язык графики в соприкосновении с хореографией (несмотря на то, что линейная форма одна из главных проводников информации). В графическую форму облекается и силуэтный рисунок объёмов, и конструктивно-пространственная структура; получают своё пластическое выражение нюансы ритма и гармония соотношений; сложные художественные ассоциации рождаются под воздействием силуэтного начала. Мы можем говорить и писать о неповторимости танцевальных рисунков в хореографии К. Голейзовского, о пластической выразительности графических набросков В. Серова, о графическом стиле танца И. Рубинштейн и графике поз и движений М. Бежара.

Но с помощью, каких средств достигается выразительность и художественность графической пластики? Рассмотрим графику как вид изобразительного искусства, освещающая особенности ее художественного языка, и попытаемся отыскать точки контактирования с пластическим языком танца.

Определяющим в графике является *рисунок*. Микеланджело говорил о том, что рисунок есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры, Рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Аналогично мы можем говорить о рисунке движений и поз в танце.

Не случайно русский Камерный балет (Москва) один из своих хореографических дивертисментов называет «Графический балет» (Хореография Г. Песчаного), находя общность языковой стилистики обоих искусств. Древнегреческий писатель Лукиан писал о том, что балетмейстер должен уметь сочетать талант хореографа и художника-графика, что даёт возможность создавать чёткие формы и фигуры [1]. Французский хореограф Ж. Новерр в своих трудах подчёркивал ту же мысль: «Некоторое знакомство с геометрией (так он называет графику) может принести немалую пользу: наука эта внесёт ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаёт чёткость формам, и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщает исполнению большой блеск» [2].

*Рисунок танца* – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцовщиками не обращая внимания на их движения (собственно на танцевальный текст), а лишь на перемещение по сценической площадке и зафиксируем их перемещение на листе бумаги, то тем самым мы зафиксируем рисунок танца, след, который может быть прямым, по диагонали, по кругу, по спирали, зигзагообразным и т. д. Можно сказать, что танец строится по законам хореографической геометрии. Однако рисунок танца обнаруживается не только на горизонтальной поверхности пола, он распространяется и на фигуры самих артистов. При сочинении танца балетмейстер должен использовать рисунок для того, чтобы добиться наибольшей образной выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их, а от артиста балета требуется большой труд для умения «рисовать» линиями человеческого тела. Вместе с тем логика развития рисунка танца предусматривает не только связь предыдущего рисунка с

последующим, но и то, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Есть целая наука «Запись движения», помогающая хореографу. Ее элементы её можно наблюдать в творческих процессах многих известных хореографов прошлого: М. Петипа, М. Фокина, А. Горского и др.

Основными средствами выразительности в графике служат линия и штрих. Линия, как правило, создаёт контур, штрих создаёт тон. Говоря о контуре предметов изображения и о линии на плоскости листа, необходимо заметить, что в графике контур в подавляющем большинстве понимается не как самостоятельная линия, независимая от каких-либо факторов, а как линия перехода одной формы в другую с учётом перспективного сокращения форм, и что не менее важно, с учётом конструктивных закономерностей построения каждой формы и распределения градиций света и тени. При таком представлении контура линия контура является уже не плоской, проволоочной линией, а линией, заключающей в себе объёмные плоскости в перспективе, границы соприкосновения и раздела объёма с окружающим его миром, подобно линии выявляющей положение объёмных тел артистов в пространстве.

Каждый из мастеров по-своему применяет графические материалы, извлекая из них максимум возможностей. Например, В. Серова увлекала выразительность чистой и гибкой линии, проводимой карандашом на листе бумаги. В карандашном «Портрете балерины Т. Красавиной» (1909 г.) певучая линия, то скользя легко и непрерывно, то прерываясь и исчезая, обрисовывает изящную фигуру артистки. Два-три штриха дают намёк на лёгкое платье, облегчающее гибкий стан. По контрасту с пышной причёской особенно чистым рисуется профиль женского лица, очерченный тонкой линией. Энергичным движением карандаша Серов выдвигает на передний план прядь волос и едва заметными линиями уводит в глубину кончик носа. И только лёгкая растушёвка ложится на переносицу, на опущенное веко с бахромой ресниц, делающее грустно-задумчивым выражение лица. Этих немногих средств оказалось достаточно, чтобы создать женственно-мягкий, одухотворённо-поэтический образ. Рисунок Серова отточен, не перегружен подробностями, в нём много воздуха и света, каждый штрих осмыслен и обязателен.

Цвет в графике применяется редко, однако с помощью *чёрного и белого* художник создаёт иллюзию тонального разнообразия. Так же в

балете, часто артисты танцуют в однотонных костюмах, напоминающих трико, тем не менее, они в силах создать эмоциональное и пластическое богатство создаваемых характеров.

Специфическая особенность графического языка состоит в лаконичности изобразительных средств, дающих быстро воспринимаемое изображение главного. Это есть фиксация беглых впечатлений. То же самое можно сказать о создании хореографических миниатюр, несколько минутных номеров, этюдов, что было характерно особенно для М. Фокина, К. Голейзовского, Л. Якобсона.

Есть ещё один важный момент, сближающий творческие процессы хореографа и художника — это знание анатомии. В художественной практике есть целая область *пластическая анатомия*, которую детально изучают художники. В хореографических ВУЗах также читается курс анатомии. Как будущий художник должен уметь проникать внутрь строения человеческого тела, также будущий хореограф, и особенно педагог классического танца, должен знать физиологию тела, строение и жизнь мускулов и те органы, которые тесно с ними связаны и участвуют в движении. Уже упомянутый нами Ж. Новерр в своих трудах подчёркивал ту же мысль, говоря о том, что балетмейстеру важно понять, как и художнику, изучающему анатомию, что он делает это для того, чтобы фигура «...была нарисована в соответствии с правдивой природой и законами искусства, необходимо, чтобы под одеждой ощущался человек, под кожей — мускулы, а под мускулами — скелет» [3].

Графика обладает широким диапазоном разновидностей (натурные этюды, эскизы будущих произведений, архитектурные проекты, карикатурные зарисовки, книжная иллюстрация, эстамп, плакат). Многие из этих разновидностей имеют аналоги и связи с хореографией в различных аспектах проявления. Например, те понятия, которые вкладываются в *эскизм* — как предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения и *этюд* — как произведение (обычно подготовительное), исполненное художником с натуры с целью её изучения, существующие в изобразительных искусствах, применимы и в хореографии, но с перемещением смыслового акцента на краткосрочность, несколькоминутность сценического времени, либо сознательно ограниченного, либо обусловленного творческим замыслом автора (не развёртывая больших хореографических сцен, балетмейстер довольствуется короткими танцевальными эскизами).

Тесные связи обнаруживаются в творческих процессах создания художественного произведения будь то художником-иллюстратором или хореографом, работающим над сценическим воплощением литературного произведения, да и вообще любого либретто, а иногда и графика-станковиста, создающего целые серии рисунков, объединённые общей темой. Иллюстрация обусловлена содержанием произведения и участвует в общем художественном оформлении книги. Подобные произведения не только истолковываются, но собственными художественными возможностями могут широко дополнить образный строй текста, помогая слову превратиться в конкретно – чувственный образ, усиливая этим эстетическое впечатление от произведения. Талантливый иллюстратор всегда подходит к книге как целостному организму, в котором текст, иллюстрации и все элементы оформления (переплёт, форзац, фронтиспис, титул) тесно взаимосвязаны, выражают одну идею. Он глубоко и тонко анализирует литературное произведение во всей его художественной форме, чутко улавливает ритмы литературного текста, его стиль. Для того, чтобы балетмейстер имел право делиться со зрителями образами, которые возникают у него при чтении того или иного литературного произведения, он как и художник должен прочесть его правильно. А это значит, он должен не только разобраться в характере героев, в мотивах их поведения, не только понять отдельные мысли писателя, но понять содержание книги в целом, её главную идею, во имя чего она написана. Тогда его образы будут соответствовать литературным. Примеров создания хореографических спектаклей по литературным произведениям не мало: «Бахчисарайский фонтан» В. Астафьева по поэме А. Пушкина (балетмейстер Р. Захаров), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева по трагедии У. Шекспира (балетмейстер Л. Лавровский), «Анна Каренина» Р. Щедрина по мотивам романа Л. Толстого (балетмейстер М. Плисецкая) и др. При явной переключке работы театрального художника с работой книжного иллюстратора заметим, что она, пожалуй, сложнее. Декорация располагается в пространстве, и зритель её воспринимает с самых разных точек. На фоне декораций двигаются и действуют люди, она должна не только учитывать эти движения, но и способствовать созданию того, что называется мизансценами, задуманными хореографом. Танцовщик не должен теряться среди декораций, зри-

тель должен хорошо его видеть. Однако, ни балетмейстер, ни художник-иллюстратор не раскроют перед зрителем подлинного содержания литературного произведения, если ограничиться только пересказом сюжета, собственно фабулы. Когда же они осознают суть писательского творения, что даст им возможность выбрать для сценического запечатления, так же как и для иллюстрирования, самые важные и нужные в понимании содержания моменты, когда их образы по психологической глубине будут адекватны литературным, тогда можно считать, что оно справились со своей задачей. Надо заметить, что поэтический язык балета, не рассчитанный на подобный пересказ событий, уже изначально сближает творчество хореографа и художника-иллюстратора.

Элементы плаката, карикатуры и шаржа могут присутствовать как свойства образности в балетном спектакле, скажем, прямо заимствованные из графики. Им свойственны предельная эмоциональность, лаконичность и заострённость образа, условность композиционного и цветового решения. Художественные особенности плаката плодотворно используются балетным театром, где позволительны метафоричность, яркая символика, аллегория, ненатуральные цвета в оформлении. Кроме того в балете намеренно используются деформация, гротеск, приёмы гиперболзации (преувеличения), заострения тех или иных черт образа, участвующие в его жанрообразовании. Отсюда происходят их названия: балеты-плакаты, балеты сатирической направленности.

Принцип карикатуры активно использован в «Анюте» на муз. В. Гаврилина в хореографии В. Васильева., в балете Л. Якобсона «Клоп» на сюжет сатирической комедии В. Маяковского (муз. Ф. Отказова и Г. Фиртича). Вслед за ним появились балеты «Барышня и хулиган» (муз. Д. Шостаковича, балетм. К. Боярский), «Подпоручик Киж» (муз. С. Прокофьева, балетм. О. Тарасова и А. Лапури), «Три мушкетёра» (муз. В. Баснера, балетм. Н. Боярчиков), спектакли, в которых пластическая ирония, пластический гротеск — важные, подчас основные краски, выразительные приёмы в создании хореографического образа.

#### Список литературы

1. Лукиан О пляске. Ежегодник петроградских академических театров. Пг, 1918.
2. Ж. Новерр. Письма о танце и балетах. Л-М., 1965. С. 86.
3. Ж. Новерр. Указ. соч. С. 90.