

УДК 792.02

ВИЗУАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Дробышева Е. Э.¹, Ногинова Т. К.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В ходе изучения роли и места балетного костюма в процессе создания спектакля обнаружилась необходимость концептуального осмысления «визуального решения» как сложносоставного феномена художественного процесса, пока не ставшего объектом специального научного интереса. В качестве рабочей версии предлагается определение визуального решения спектакля как совокупности и взаимодействия компонентов его художественно-образной структуры, как концепции / исходного замысла, реализованного в декорациях и реквизите сцены, костюмах и гриме исполнителей, сценическом освещении, а также в технологиях дополненной реальности, представленных современными цифровыми инструментами. Актуальность данного дискурсивного трека в равной мере обусловлена как задачами исторического искусствознания и проблемами онтологии искусства, так и современными вызовами, заданными стремительным развитием технологий, меняющих все архитектуру художественного процесса, — от этапов разработки и создания арт-продукта до его продвижения, потребления, восприятия и интерпретаций в соответствии с реалиями художественного кода текущей эпохи.

Ключевые слова: визуальные исследования; художественный код эпохи; визуальное оформление, визуальное решение спектакля; балетный костюм.

THE VISUAL SOLUTION OF A BALLET PERFORMANCE: THE EXPERIENCE OF CONCEPTUAL UNDERSTANDING

Drobysheva E. E.¹, Noginova T. K.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, the Russian Federation.

In the course of studying the role and place of ballet costume in the process of creating a performance, the need for a conceptual understanding of the “visual solution” as a complex phenomenon of the artistic process, which has

not yet become an object of special scientific interest, was revealed. As a working version, the definition of the visual solution of the performance is proposed as a combination and interaction of such components of its artistic and figurative structure as the concept / initial idea implemented in the scenery and stage props, costumes and make-up of performers, stage lighting, as well as augmented reality technologies represented by modern digital tools. The relevance of this discursive track is equally conditioned by both the tasks of historical art studies and the problems of art ontology, as well as modern challenges posed by the rapid development of technologies that change all the architectonics of the artistic process — from the stages of development and creation of an art product to its production.

Keywords: visual research; artistic code of the epoch; visual design, visual solution of the performance; ballet costume.

Концепт «визуальное решение спектакля» избран нами в качестве базового для анализа сложной пространственно-временной среды, возникающей в результате синергичных усилий команды специалистов, создающих балетный спектакль. Анализ научной русскоязычной литературы привел нас к выводу о том, что сам концепт используется как теоретиками, так и практиками театрального дела как инструментальный, априори понятный всем участникам процесса. Однако представляется важным предложить именно концептуальные границы данного сложного феномена, исследуемого в различных ракурсах — искусствоведческом, культурологическом, эстетическом, технико-технологическом. Необходимость такой концептуализации связана с возникновением и распространением в социогуманитаристике XX–XXI вв. специфического междисциплинарного пространства — визуальных исследований (visual studies), сложившегося в результате так называемого «визуального поворота». Лексикон данного дискурса складывается как из традиционных терминов семиотики, эстетики, дизайна, культурологии, искусствоведения, так и из новейших областей изучения современных арт-практик, связанных с применением цифровых технологий, а также нейрофизиологии, психологии, психоанализа.

Теоретические аспекты формирования концепта

Интерес к визуальности как специфическому модусу существования культуры объясняется взрывным ростом медиатехнологий на протяжении всего XX века и был задан еще Вальтером Беньямином, автором небольшого по размеру, но глобального по значимости, провидческого труда «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936).

Развитие технологий создания, тиражирования, копирования, хранения и передачи информации в виде образов спровоцировало целый ряд процессов как в теоретизировании, так и в практическом применении, разработках, проектировании, продвижении и потреблении арт-продуктов. Фото-, кино- и видеофиксация стала доступной сначала широкому кругу профессионалов, а потом и любителей, достигнув на сегодняшний день, благодаря цифровизации, невероятного охвата в среде не только пользователей и распространителей, но и производителей / потребителей визуального контента. Театральная сфера также стала площадкой для реализации новых визуальных стратегий. Этим объясняется актуальность избранного нами исследовательского трека. Выделяются «несколько базовых подходов к анализу визуального и визуальности: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный» [1, с. 172]. Мы сосредоточимся на междисциплинарном анализе феномена визуального решения спектакля как базового аспекта театрального художественного процесса.

Прежде всего, следует отметить терминологические трудности выстраивания подобного дискурса, поскольку не существует единой трактовки понятий «сценография», «театрально-декорационное искусство», «художественное оформление спектакля». Как отмечает видный исследователь мировой *сценографии* В. И. Берёзкин, данный термин «был введен в нашу театроведческую и искусствоведческую литературу в конце 1960-х годов и постепенно заменил бытовавшее ранее определение *театрально-декорационное искусство*. В результате им стали определять творчество всех без исключения художников театра вне зависимости от того, когда, в какую историческую эпоху эти художники работали и каким принципам оформления спектакля следовали» [2, с. 5]. В. И. Берёзкин настаивает на том, что термины подобного рода должны реаktуализироваться в контексте определенной культурно-исторической эпохи. В своих многочисленных фундаментальных трудах автор использует определение «сценография» для обозначения «искусства оформления спектакля в его полном объеме, то есть всех его трех систем, существовавших на протяжении истории мирового театра от истоков до конца XX века». Он выделяет следующие системы: «1) игровая сценография — охватывает весь начальный период истории мирового театра: от античности вплоть до эпохи Возрождения — в Европе и до XX века включительно — на Востоке; 2) искусство оформления спектакля в европейском театре Нового времени (именно это искусство получило наименование декорационного); 3) действенная сценография — складывалась на протяжении XX века и во второй его половине стала ведущей в практике мирового театра, она вобрала в себя опыт обеих исторически предшествующих систем» [2, с. 5–6].

Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина — так же ведущие исследователи в данной области — не проводят такого жесткого разграничения. По их мнению, театральное-декорационное искусство (или сценография) — «особая область художественной деятельности, в равной мере относящаяся к изобразительному искусству и театру», «одна из сторон синтетического искусства театра, где работа художника подчинена спектаклю, сценическому действию» [3, с. 6]. Мы полагаем, что в сегодняшних реалиях требуется очередная реактуализация устоявшейся терминологии и дальнейшее ее развитие. Современная трактовка «визуального решения спектакля», помимо всех очевидных, исторически сложившихся компонентов, должна включать отсылку и к пространственному дискурсу. Прежде всего, мы имеем в виду два вида выстраивания и функционирования пространства спектакля — физическое / телесное и метафизическое, природу которого, вслед за Пьером Бурдье, следует объяснять через модус социальности. «Социальное пространство» у Бурдье — широкое понятие, охватывающее все регионы социальной действительности (религии, науки, экономики, политики, искусства) и трактуемое не через субстанцию (классы, группы), а через отношения [4, с. 14]. То есть акцент делается именно на «пространстве отношений, которое столь же реально, как географическое пространство, перемещения внутри которого оплачиваются работой, усилиями и в особенности временем. Дистанции здесь измеряются также временем (например, временем подъема или преобразования — конверсии)» [4, с. 18]. Социальная маркировка в данном случае реально играет важную роль: «...нельзя объединять любого с любым, невзирая на глубинные различия, в особенности на экономические и культурные», важны «здравый смысл, явно выраженный консенсус для любой группы», — говорит Бурдье [4, с. 19; 23]. Философ не пишет прямо о театре, но, говоря о сути класса как «представлении и воле», метафорически приводит в качестве примера метода «символической демонстрации» как бы «театральную постановку представления о классе в представлениях», включающую «всю постановочную символику, — с аббревиатурами, эмблемами, знаками отличия». Этот модус существования класса располагается в «реальности магической», что дает право называть институты «социальными фантазиями» [4, с. 44].

Говоря о пространственной структуре спектакля, помимо сочетания физического и метафизического его видов, можно выделить некоторое (в зависимости от сложности драматургического и художественного решения) количество уровней коммуникации, возникающих в хронотопе театрального действия. Это уровни отношений, складывающихся в различных комбинациях между агентами театральной социальной коммуникации: автором литературной основы, режиссером, сценографами, специалистами по звуку, композитором

и/или дирижером, исполнителями, зрителями, критиками, а впоследствии и исследователями, преподавателями, арт-менеджерами.

Роль зрителя в создании хронотопологической атмосферы хореографического спектакля возрастает в исторической динамике и зависит от жанра постановки. На представлениях классического балета и сегодня зрители находятся в пассивно-созерцательной позиции, как и положено в рамках такого жанра; современные же хореографические постановки, особенно танцевальные перформансы, предполагают интерактивность публики как один из модулей разворачивания пространственно-временного полотна спектакля. На этом основании, например, ранее нами была выделена «особая разновидность культурного пространства, производящегося в рамках современных синтетических художественных практик — перформативного», этот «качественно новый тип пространственной организации художественных перформативных практик предполагает использование различных алгоритмов репрезентации и конфигурации», характерных для всех предшествующих этапов становления практик визуального сопровождения сценического действия [5, с. 119].

В этом многообразии коммуникативных треков нас интересует взаимодействие специалистов, создающих именно визуальное оформление балетного спектакля. И здесь мы вернемся к первому типу пространства — собственно физическому. Но разрывать два этих типа нереально, поскольку пространство материальное (воспользуемся здесь марксистской терминологией) как «базис» создает «надстройку» — образно-эмоциональную атмосферу театрального действия. Снова возникает некая терминологическая развилка, а именно необходимость уточнить границы понятий. Известные авторитеты в данной области, авторы обобщающего труда по русскому и советскому ТДИ¹ — В. В. Ванслов², Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина — подчеркивают: «Театрально-декорационное искусство иногда называют *художественным оформлением* спектакля. Термин этот не вполне точен, ибо он уподобляет работу театрального художника работе художника-оформителя, оформляющего площади и выставки, создающего праздничное убранство интерьеров и экстерьеров общественных зданий и т. д.). Между тем театрально-декорационное и декоративно-оформительское искусство — хотя эти термины и имеют общий корень *декор* (украшение) — по сути своей глубоко различны. Задача художника в театре состоит не просто в том, чтобы *декорировать* сцену, а в том, чтобы дать *художественно-образную интерпретацию* сценического действия»

¹ Театрально-декорационное искусство.

² Именно перу В. В. Ванслова принадлежит Предисловие к фундаментальному труду «Русское театрально-декорационное искусство: учеб. пособие для худож.-пром. вузов и училищ» (М.: «Искусство», 1978).

(курсив наш. — Е. Д., Т. Н.) [3, с. 6]. Здесь нужно отметить одно «но»: пространственное решение для балета больше, чем какое-либо другое художественное решение среды (в драме, опере), вынуждено именно «декорировать» периметр сцены оставляя пространство для танца свободным. Безусловно, игровые мизансцены, не требующие большой площади танцевального пространства, могут быть визуально зажаты, но в целом балет требует свободного сценического пространства. В качестве примеров можно привести игровые мизансцены — проходки вдоль занавеса в балете Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» (Большой театр, 1946) и пространственное решение Альоны Пикаловой для балета «Золушка» Пермского театра оперы и балета (хореография А. Г. Мирошниченко, 2017). Для сравнения можно проанализировать большую танцевальную сцену «Бал» на открытом пространстве и игровую мизансцену «Закулисье», где действие происходит на узкой полоске авансцены перед прорезным занавесом.

Как отмечает Е. Н. Байгузина, в исследовании, посвященном театрално-декорационному искусству начала XX века, «в искусствоведческой литературе последних лет наметилась тенденция представления изобразительного творчества художников в широком культурологическом аспекте — в тесном переплетении с режиссурой, музыкой, исполнительским мастерством, в контексте сложных художественных исканий того времени. Это позволяет воспринимать сценографию в более широком контексте» [6, с. 10]. Искомая «образно-зримая конкретность» [3, с. 6], которая возникает в результате на сцене, является трудно уловимой субстанцией, результатом сотворчества всех агентов разработки визуального решения спектакля и зрителей-реципиентов. В данном случае мы снова вспоминаем Вальтера Беньямина, предложившего для объяснения этого феномена термин «аура», применяемый ко всем разновидностям художественного произведения.

Здесь следует сделать необходимую ремарку относительно времени, в котором мы выстраиваем сегодня наш дискурс: фундаментальное исследование Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной «Русское театрално-декорационное искусство» было издано в 1978 году и, как принято в уважаемых учебно-научных трудах подобного рода, сопровождалось авторской оговоркой: «Не претендует на полноту картины» [3, с. 5]. История ТДИ доведена здесь до 1960-х годов. Именно в этот период происходит радикальный слом как в собственно арт-практиках, так и в способах их осмысления: фиксируется тот самый «визуальный поворот» в социогуманитарных науках. Это было обусловлено многими факторами, как концептуальными (феминизм, постструктурализм, семиотика), так и технико-технологическими, связанными со взрывным развитием технологий видеофиксации и медиасопровождения буквально всех событий общественной жизни. Сегодняшние исследователи визуальных стратегий

в культуре в целом, и в искусстве, в частности, должны учитывать весь спектр аспектов — от технологий производства арт-продукта до его продвижения и потребления. Кратно возросла как значимость визуальности как самоценности, так и возможности для ее конструирования (говорим ли мы о фото-, кино- или цифровом форматах производства контента). Соответственно, возрастает и роль перцептивных и рецептивных процессов в художественной культуре.

Как отмечает С. А. Филиппов, «до сравнительно недавнего времени... эстетика изучала прекрасное вообще, искусствознание — искусство как таковое, лингвистика — язык сам по себе. Результатом была некая общая теория — универсальная, а значит, не подразумевающая возможности трансформации, и, таким образом, исключаяющая влияние изменчивой культуры». Но на протяжении всего XX века стало складываться междисциплинарное пространство изучения феноменов искусства, включающее, помимо эстетики, филологии и искусствоведения, и биологию, и психофизиологию в части анализа вопросов восприятия результатов художественного процесса. Зачастую исследователи забывают «очевидный фундаментальный принцип — *любая коммуникационная или художественная система способна использовать только такие элементы, которые могут быть распознаны получателем сообщения*» [7, с. 89; 91]. Здесь важно отметить, что в процессе восприятия образов синергично работают два канала — биологический и культурный, и в классической научной парадигме их изучают в разных сферах соответствующими методами. Биологам не важны культурные дифференциации, контексты и особенности знаковых системы, а гуманитариям — физическая составляющая. Но сегодняшнее состояние науки, в частности искусствоведения, предполагает не противопоставление подходов и методов, но их синтез. Так, отмечает С. А. Филиппов, возникает проблема различения «рецепции» и «перцепции» для обозначения биологически / культурно обусловленных процедур восприятия. Автор отмечает имеющуюся путаницу в терминологии и предлагает именно в рамках искусствоведческого дискурса *перцепцией* называть «биологически обусловленную часть восприятия» (более или менее универсальную для всех людей), а *рецепцией* — другую его часть, обусловленную культурой, причем считает, что «для синхронной теории искусства, изучающей его общие фундаментальные принципы, важнее перцепция», а для «диахронной, рассматривающей различные его организованные формы — рецепция» [7, с. 93; 95].

Таким образом, мы видим, что и концептуальное поле самого феномена «визуального решения спектакля», и собственно театральные практики (от поисков алгоритмов до реального воплощения) объединяют усилия многих специалистов. В научном дискурсе — это искусствоведы, культурологи, социологи, психологи. В сфере реализации — художники-сценографы, художники по костюмам, светотехники (дизайнеры по свету), медиахудожники.

Структура и технологии создания визуального решения балетного спектакля

С учетом всего накопленного к сегодняшнему дню в сфере сценографии опыта под «визуальным решением балетного спектакля» мы предлагаем понимать совокупность и взаимодействие компонентов его художественно-образной структуры как концепцию / исходный замысел, реализованный в декорациях и реквизите сцены, костюмах и гриме исполнителей, сценическом освещении. В сегодняшних реалиях необходимо учитывать и технологии дополненной реальности, представленные современными цифровыми инструментами. Обязательным компонентом удачно выбранного алгоритма визуального решения также является анализ и учет специфики зрительского восприятия, в зависимости от жанрово-стилевой ориентации спектакля, культурно-исторического контекста, особенностей аудитории (национальной, конфессиональной, поколенческой, гендерной, профессиональной и субкультурной идентичности). Только ансамбль всех этих составляющих даст эффект возникновения «ауры» произведения как целостного художественного высказывания.

Очевидно, что и технологии создания пространства театрального действия, и их инструментализация, и методология обучения давно осмыслены и описаны в тех или иных терминологических рамках. Вся история театра сопряжена со становлением театрально-декорационного искусства, или сценографии, трактуемой специалистами как «разновидность художественного творчества, предметом которой является оформление спектакля посредством создания его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве. Для создания зрительного образа спектакля используются декорации, костюмы, бутафория и реквизит, освещение и постановочная техника» [8, с. 590]. Данные традиции складывались и формировались постепенно: от первых масок до убранства сцены и занавеса в античном театре, от живописного и архитектурного оформления храма для средневековых мистерий до устройства площадных представлений в эту же эпоху, от статичных архитектурно-перспективных уличных декораций в итальянском Ренессансе до сменяющихся (в оперно-балетных спектаклях при дворах европейских монархов и т. п.). Причем для балетного спектакля особенно важен меняющийся в ретроспективе истории угол, под которым зритель смотрит на сцену.

Важно еще раз подчеркнуть синергичность усилий всех участников процесса. Так, декорации и костюмы могут «работать» сами по себе, а могут быть определенным образом динамически подсвечены по ходу театрального действия. По мнению Д. Г. Исмагилова и Е. П. Древалёвой, «свет в театре называют главным волшебником. С его помощью решается множество задач — от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей. Освещение декораций и костюмов

позволяет выявить объем и фактуру, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты тех или иных материалов, тканей, трансформировать их цвет» [9, с. 8]. Адольф Аппиа (1862–1928), швейцарский режиссер и художник, творивший в эпоху радикальных перемен в театральной эстетике, разработал архитектурную иерархию художественных компонентов сценографии: на первом месте — актер, на втором — пространство, на третьем — свет, на четвертом — цвет [10]. Речь идет о синергии: тот или иной принцип и техника освещения меняет оттенки декораций, костюмов, даже грима, поэтому художники, проектирующие декорации и костюмы, учитывают это, выбирая фактуру и цвета тканей. Если газовый свет создает живую, теплую окраску для живописных декораций (диапазон спектра — от зеленого до красного через желтый с тенденцией на уплотнение цвета и темные цвета), то электрический, с одной стороны, убивает этот эффект (включен весь спектр, включая холодные синие цвета, с тенденцией на высветление, обесцвечивание), с другой — открывает массу других технических возможностей, в результате чего выразительность сценического художественного высказывания усиливается, открываются новые творческие возможности для создания визуального решения спектакля.

Особый интерес для исследования представляет феномен визуализации музыки средствами балетного спектакля, в этом заключается важнейшая специфическая черта данного вида сценического искусства — синтетического по существу. По словам Ю. И. Слонимского, «в создании балета балетмейстер участвует по меньшей мере трижды. Первый раз — при рождении замысла, когда он либо благословляет таковой, предложенный сценаристом, либо помогает его доработать. Второй — когда сценарий готов и балетмейстер *проектирует музыкально-хореографические образы спектакля* (курсив наш. — Е. Д., Т. Н.) для композитора. Третий, когда, получив партитуру, он обогащает свой первоначальный проект, используя подсказ композитора, и реализует его в сочинении текста диалогов» [11, с. 46]. О синтетическом статусе балета и, соответственно, синергичном характере взаимодействия всех его составляющих, в том числе о проявленности музыки через визуальные образы пишет и В. Ванслов: «Танец не воспроизводит музыку подобно тому, как воспроизводят ее музыканты-исполнители, но он существует на ее основе, исполняется вместе (в синтезе) с нею» [12, с. 38]. «Можно поставить танец на музыку “нота в ноту”, но не дать никакой образной интерпретации. А можно не отанцовывать буквально нотный текст, но, вместе с тем, создать образ, воплощающий музыку» [12, с. 40–41].

Отмечая возрастающую роль «визуальной культуры в качестве доминирующего способа осмысления реальности и формы социальной коммуникации в современном художественном процессе, Э. В. Выбыванец отмечает широкий

простор для «визуализации музыкального шедевра посредством соответствующих параллельных текстовых рядов», в том числе — с помощью балетной лексики. Автор отмечает: «Визуальные формы “исполнения” музыки позволяют с большей долей объективности проследить, как изменяется восприятие художественного наследия в зависимости от меняющегося культурно-исторического контекста» [13, с. 5].

Как отмечают Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина, все элементы визуального оформления, «все средства решения сценического пространства имеют не только планировочное, конструктивно-архитектоническое, но и изобразительное значение. Пространственное решение в отдельных случаях может становиться главным или даже единственным средством создания зримого, пластически-изобразительного образа спектакля», в таких случаях деятельность художника-декоратора становится сродни деятельности архитектора [3, с. 7]. В каждом конкретном случае декорации, свет и костюмы могут выполнять ведущую, «флагманскую» роль, а могут выступать синергично, равноправно.

Поскольку нас интересует, прежде всего, роль и место балетного костюма в структуре визуального решения спектакля, то вопросов, связанных с декорационным и световым оформлением, мы будем касаться буквально точно, в самом общем виде. В разговоре о костюме следует сказать, что систем коммуникаций со зрителем за историю существования театрального и балетного костюма существовало несколько, и все они были обусловлены необходимостью задать характер персонажа в рамках жанра так, чтобы зритель до того, как персонаж начал говорить, петь или танцевать, мог составить о нем свое представление, опираясь на зашифрованную в нем информацию (т. е. узнать его). Все эти полилоги складывались в соответствии с определенным художественным кодом эпохи, историко-культурным контекстом и могут быть декодированы только с учетом этого. Например, для зрителя первых конных и придворных балетов XV века при дворах миланских, флорентийских и римских герцогов функцию дешифровки персонажа выполняли одиночные детали-символы, декорировавшие условно античный либо парадный костюм того времени (см.: наброски к костюму Александра Македонского Леонардо да Винчи к шествию в честь герцога Миланского Людовико Моро). Эпоха барокко вывела на сцену монарших исполнителей в образах богов, небесных светил и символов Времени. Для избранных, наслаждающихся придворными спектаклями, было совершенно очевидно, что августейший монарх, танцующий на сцене в головном уборе и платье с золотыми лучами, является репрезентантом Божественного света дня (костюм Солнца Людовика XIV в балете «Ночи»).

Технологии и эстетика рококо, опираясь на опыт итальянских и французских театральных инженеров, создают универсальную механику на сцене,

которая будет использоваться вплоть до наших дней. Театральный балетный костюм своим весом и объемом начинает мешать хореографии исполнителя (особенно танцовщицам). Пытаясь систематизировать и дать внятную знаковую систему для персонажей, Новерр пишет в «Письмах о танце»: «С костюмом случилось то, что случается, безусловно, со всем, чего касается мода: вкус, истина, правдивость были презрены и оказались задрапированными настолько, что разглядеть их стало невозможно. Каждый актер делал из турка, китайца, грека и римлянина какое-то фантастическое существо и исполнял его, как только умел. Поэтому характеры были смешаны и принесены в жертву, но зато превыше всего были поставлены портнихи... Что же получилось от этого слепого доверия к этим женщинам? То, что все костюмы их работы были только... прекрасными бальными платьями, более подходящими к маскараду. Закон театрального костюма сложнее закона простого платья. Костюм — это характер, законы, нравы, обычаи, религия, вкус, гений, привычки» [14, с. 43].

Век XIX очень богат на стили и направления, представленные на сцене, в том числе и на балетной. Тем не менее основополагающим фактором формирования образа на сцене становится все более усложняющаяся техника танца, меняющееся тело танцовщика, а также новая цветовая палитра, сформированная постепенной заменой естественных красителей на анилиновые и газового освещения на электрическое. Все это существенно разрабатывает аппарат восприятия зрителем спектакля, переводя его от простого чтения символов и знаков в костюме к выработке эмоционального сопереживания персонажам. Принцип восприятия сцены как архитектурно-перспективной коробки меняется на принцип восприятия / изучения сцены как музейной витрины. В этой эстетике проявляется многообразие жанров, ярко представленное в разнообразии принципов работы с костюмом: историческом, национальном, сказочном. Все приемы работы с костюмом — силуэт, текстура, фактура, цвет — освоены уже в начале XIX века; на их основе будут разработаны принципы создания больших костюмных ансамблей в балетах-феериях. К 1881 году спектаклем «Эксцельсиор» завершится формирование устойчивой «палитры» инструментов для создания образа персонажа на сцене.

Дягилевский принцип «Удиви меня!» начинает работать задолго до его формулирования автором: художники, театральные инженеры, исполнители создают полнообъемные произведения театрально-декорационного искусства на балетных сценах конца XIX века (например, спектакли мамонтовской оперы и Московского Художественного театра). Начиная же с «Русских сезонов», взгляд на работу художника в театре выходит на более высокий уровень, закладываются основы синтетического психоэмоционального воздействия театрального действия на зрителя теперь уже XX века. Исследование художественных процессов новейшего (XX–XXI вв.) времени выходит за хронологические

рамки нашего дискурса и требует отдельной тщательной проработки. В рамках данной статьи мы лишь обозначаем парадигмальные рамки возможных изысканий.

XX век открывает перед исследователями феномена визуального решения театральных постановок разнообразие треков его развития и воплощения. Одним из таких примеров является деятельность представителей «искусств смежных специальностей, которые, основываясь на индивидуальных стилистических предпочтениях, кардинально меняют типологические границы традиционного жанра» и, наряду с хореографами, задают новые тренды в эстетике балетного спектакля. Например, в «своих театральных работах Михаил Шемякин стал не только автором декораций и костюмов, но и выступил в роли режиссера-постановщика и автора либретто балетных спектаклей. Подобные опыты возникали на рубеже XIX и XX веков и были непосредственно связаны с поисками новых форм и средств выразительности в различных видах искусства. Спектакли, поставленные художниками, носили экспериментальный характер, тем не менее, эти эксперименты давали импульс для возникновения новых стилистических форм в развитии театрального искусства» [15, с. 3–4].

С начала нынешнего века можно говорить о глобальной интервенции диджитал-технологий в театральное искусство, включая балетное. Визуальное решение спектакля в цифровую эпоху представляет собой мультимедийное пространство, объединяющее традиционные и новейшие сценографические технологии в части создания декораций и костюмов³. Степень использования цифровых приемов варьируется от минимальной, когда видеоинсталляции лишь эффектно дополняют привычные художественные решения, до максимальной, как в иммерсивных (от англ. *immersion* — погружение) спектаклях, где зрителя полностью погружают в происходящее, вовлекая в само действие. Балетные спектакли «по этой шкале» минимальны, поскольку это один из самых традиционных сценических жанров, допускающих вмешательство технологий в пределах необходимости усилить визуальные эффекты, но не переключать на них внимание зрителя.

Таким образом, тезаурус исследуемой нами проблемы включает такие основные понятия, как: «театрально-декорационное искусство», «сценография», «художественное оформление», «визуальное оформление» и «визуальное решение спектакля». Представляется, что именно последний концепт является наиболее емким и перспективным для современной аналитики в ракурсе всех процессов,

³ Такова, например, трактовка персонажей «Бессмертные» в балете «Шехерезада» в хореографии А. Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета, постановка 2019 года).

протекающих в искусстве, науке, пространстве технологий и социокультурной жизни в целом, в силу чего позволяет максимально точно исследовать и описать «художественный код» определенной культурно-исторической эпохи [16]. В качестве дополнительного аргумента в пользу актуальности и важности исследуемой нами проблемы добавим существенную деталь из области обеспечения художественных процессов специалистами-профессионалами: в 2022 году ГИТИС впервые в России набрал программу «Художник по гриму» (соответствующая квалификация в системе высшего образования была утверждена в 2021 году).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовина Т. В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник РУДН, серия «Социология». 2012. № 1. С. 16–26.
2. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
3. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство: учеб. пос. для худож.-пром. вузов и училищ. М.: Искусство, 1978. 246 с.
4. Бурдые П. Социология социального пространства: в 2 т. / пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. 288 с.
5. Дробышева Е. Э. Архитектоника перформативного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 118–129.
6. Байгузина Е. Н. Интерпретация античного наследия в театральном-декорационном творчестве Л. С. Бакста: дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2008.
7. Филиппов С. А. Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 1. С. 87–97. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-87-97
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Элвис Лак, 1997. 735 с.
9. Исмаилов Д. Г., Древалёва Е. П. Театральное освещение. М.: ДОКА Медиа, 2005. 360 с.
10. Аппиа А. Живое искусство / пер. А. Бобылевой. М.: ГИТИС, 1993. 102 с.
11. Слонимский Ю. И. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1974. С. 31–48.
12. Ванслов В. В. Взаимосвязь музыки и хореографии в балетном спектакле // Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. С. 37–77.
13. Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск. 2017.

14. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ. Петроград: Тип. Сириус, 1915. 18 с.
15. *Шабанова С. В.* Театральные искания Михаила Шемякина: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб. 2019. 26 с.
16. *Дробышева Е. Э.* К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // *Международный журнал исследований культуры*. 2023. № 2 (51). С. 6–19.
17. Кафедра искусства грима. ГИТИС [Электронный ресурс]. URL: <https://gitis.net/education/faculties/stsenografii/departament/kafedra-iskusstva-grima/?ysclid=m0448rj0t4100851546> (дата обращения: 21.08.2024).

REFERENCES

1. *Vdovina T. V.* Vizual'nye issledovaniya: osnovnye metodologicheskie podkhody // *Vestnik RUDN, seriya «Sociologiya»*. 2012. № 1. S. 16–26.
2. *Beryozkin V. I.* Iskustvo scenografii mirovogo teatra: Ot istokov do serediny XX veka. M.: Ehditorial URSS, 1997. 541 s.
3. *Syrkina F. Ya., Kostina E. M.* Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo: ucheb. pos. dlya khudozh.-prom. vuzov i uchilishch. M.: Iskustvo, 1978. 246 s.
4. *Burd'e P.* Sociologiya social'nogo prostranstva: v 2 t. / per. s fr.; obshch. red. i poslesl. N. A. Shmatko. M.: Institut ehksperimental'noj sociologii; SPb.: Aleteya, 2005. 288 s.
5. *Drobysheva E. Eh.* Arkhitektonika performativnogo prostranstva // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2022. № 3 (48). S. 118–129.
6. *Bajguzina E. N.* Interpretaciya antichnogo naslediya v teatral'no-dekoracionnom tvorchestve L. S. Baksta: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2008.
7. *Filippov S. A.* Percepciya i recepciya v teorii iskusstva // *Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskuststvovedenie»*. 2019. № 1. S. 87–97. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-87-97
8. Apollon. Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arkhitektura: terminologicheskij slovar'. M.: NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAKH, Ehllis Lak, 1997. 735 s.
9. *Ismagilov D. G., Drevalyova E. P.* Teatral'noe osveshchenie. M.: DOKA Media, 2005. 360 s.
10. *Appia A.* Zhivoe iskusstvo / per. A. Bobylevoj. M.: GITIS, 1993. 102 s.
11. *Slonimskij Yu. I.* O dramaturgii baleta // *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta*. L.: Muzyka, 1974. S. 31–48.
12. *Vanslov V. V.* Vzaimosvyaz' muzyki i khoreografii v baletnom spektakle // *Stat'i o balete. Muzykal'no-ehsteticheskie problemy baleta*. L.: Muzyka, 1980. S. 37–77.
13. *Vybyvanec Eh. V.* Vizualizaciya muzykal'nogo prostranstva v sovremennom iskusstve: metodologicheskij aspekt: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk. 2017.

14. *Vsevolodskij-Gerngross V. N.* Teatral'nyj kostyum XVIII veka i khudozhnik Bokeh. Petrograd: Tip. Sirius, 1915. 18 s.
15. *Shabanova S. V.* Teatral'nye iskaniya Mikhaila Shemyakina: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2019. 26 s.
16. *Drobysheva E. Eh.* K metodologii gumanitarnykh nauk: transformacii podkhodov v issledovaniyakh arkhitektoniki kul'tury // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2023. № 2 (51). S. 6–19.
17. Kafedra iskusstva grima. GITIS [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gitis.net/education/faculties/stsenografii/departament/kafedra-iskusstva-grima/?ysclid=m0448rj0t4100851546> (data obrashcheniya: 21.08.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, проф. каф. доц.; pestelena@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5713-6756

Ногинова Т. К. — аспирант; nota97@mail.ru
ORCID ID: 0009-0007-9713-3270

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Drobysheva E. E. — Dr. Habil. (Philosophy), Prof. of the Chair, Ass. Prof; pestelena@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5713-6756

Noginova T. K. — Postgraduate Student; 133334509@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-9713-3270