

2. Ширяев В.И., Баев И.А., Ширяев Е.В. Управление фирмой: Моделирование, анализ, управление: учебное пособие. – 2-е изд. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.

3. Светульников С.Г., Светульников И.С. Производственные функции комплексных переменных: Экономико-математическое моделирование производственной динамики. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 136 с.

4. Гончаренко И.А. Правовое регулирование налогообложения разработки месторождений нефти и газа в Российской Федерации и зарубежных странах: учебное пособие /

МГИМО (Университет) МИД России. – М.: Статут, 2009. – 204 с.

5. Веснин В.Р. Корпоративное управление: учебное пособие. – М.: МГИУ, 2008. – 150 с.

6. Воронова Е.Ю. Управленческий учет: учебник. – М.: Изд-во Юрайт, 2011. – 551 с.

7. Швеиц С.М. Теоретико-методологические подходы концептуальных основ формирования инвестиционной политики в минерально-сырьевом комплексе: монография; под ред. академика РАН А.И. Татаркина. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. – 559 с.

**«Приоритетные направления развития науки, технологий и техники»,
Италия (Рим), 10–17 апреля, 2011 г.**

Культурология

**ЖИВОПИСНОЕ РЕШЕНИЕ
ПРОСТРАНСТВА СЦЕНЫ
(СВЕТО-ЦВЕТОВОЕ СОСТОЯНИЕ
БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ)**

Портнова Т.В.

*Институт Русского театра, Москва,
e-mail: Tatianaportnova@bk.ru*

Видам изобразительных искусств посвящено немало число статей и книг; многие ученые-искусствоведы, художники занимались обоснованием ее «грамматики» с различных концептуальных позиций. Однако совсем нет работ, исследующих пластический язык графики, живописи, скульптуры и их точки соприкосновения с хореографией (несмотря на то, что пластическая форма один из главных, а где-то основной источник информации). В пластическую форму облекается и силуэтный рисунок объемов, и конструктивно-пространственная структура; получают свое пластическое выражение нюансы ритма и гармония соотношений; сложные художественные ассоциации рождаются под воздействием пластического начала. Мы можем говорить и писать о силе воздействия скульптурно-пластических образов Микеланджело и неповторимости танцевальной пластики в хореографии К. Голейзовского, о пластической выразительности графических рисунков В. Серова и графике поз и движений М. Бежара, наконец, о пластичности живописи К. Писсаро и движении цвета в спектаклях М. Фокина. Но с помощью каких средств достигается выразительность художественной пластики? Рассмотрим видовые особенности искусств, особо останавливаясь на живописи, освещая особенности ее художественного языка, и попытаемся отыскать сходство с пластическим языком танца.

В. Гете, говоря о видовой специфике искусства, тем не менее указывал на подвижность границ между ними: «Ваятеля может сбить с пути живописец, живописца – мимист, и все трое могут так запутать друг друга, что ни один из них не устоит на ногах»¹. Художник К. Юон, рассма-

тривая живопись, также писал об обогащении ее другими видами творчества: «Центральные функции живописи проявляются с наибольшей убедительностью при посредстве свойственных именно ей образно-живописных задач. Ее стремление к расширению своих функций направляется от проблем изображения живых человеческих образов в движении и действительности, от красочных сочетаний и гармоний, и от передачи живого света и воздуха к границам соседствующих с ней искусств. Так, преимущественное увлечение гармонизацией и звучанием тонов заставляет ее впадать в сферу как бы музыкальной идущей нередко за счет более свойственной ей и близкой конкретной образности. Так было со многими явлениями импрессионизма. Увлечение конструктивными композиционными построениями сближает живопись с архитектурными задачами. Именно они в искусстве стенописи становятся особо нужными. Превалирование формально пластического над красочной живописью приближает ее к скульптуре. Таковы, например, знаменитые «Сивиллы» Микеланджело в Сикстинской капелле. Наконец, преобладание повествовательного начала над живописно-образным содержанием приводит живопись к так называемой литературности («Передвижники»). Живопись выделяется своей зрелищной стороной, нередко даже и чисто театральной, впадая в приподнятый декоративизм (Макарт)»².

Авторы данных цитат настойчиво указывают на синтетически работающее сознание художника. Мы в своем разговоре о видовых особенностях искусств будем попутно рассматривать выразительные средства хореографии, находя аналогии, параллели и связи между ними. Думается, такой синхронный подход имеет свои достоинства, так как способствует более глубокому раскрытию внутренних взаимосвязей между отдельными языковыми структурами различных искусств, отдельными явлениями художественного творчества.

Балетный театр – особый вид синтетического искусства. Синтетизм театральной фор-

¹ Гете В. Статьи и мысли об искусстве. Л.-М., 1936. С. 327.

² Юон К. О живописи. М., 1931. С. 76-77.

мы является основным моментом в изучении этого искусства. Он есть результат взаимодействия различных форм творчества в процессе создания сценического произведения. Причина этого явления кроется в синкретизме сценического искусства. Момент синкретизма является неотъемлемой частью любого творческого процесса, а также характерен для всей художественной культуры в целом. Но особую форму и значимость синкретизм принимает в балетном искусстве, где он является существенной чертой, определяющей его видовую особенность. Живопись входит в качестве неперемного компонента в балетный спектакль, в котором музыкально-хореографическое действие получает свое зримое воплощение в соответствии с идейно-образной концепцией художественного целого. Цвет, колорит, гамма красок – вот первое, что воспринимает наш глаз в картине. Еще не зная сюжета, действия или психологического состояния персонажей картины (там, где они есть), мы улавливаем ее общий эмоциональный строй, ее тональность, мажорную или минорную, возникающую из определенного сочетания красок. Подобно музыкальному аккорду, цветовой аккорд в живописном произведении и на сценической площадке вызывает у нас ответное чувство светлое, радужное или торжественное или, напротив, тревожное, суровое или печальное.

В каждом отдельном живописном произведении образуется неповторимое и сложное взаимодействие красок, образующих колорит. Колорит – есть составная часть изобразительного языка живописи. Колорит объединяет все части и элементы картины в единое целое. Если мы взглянем в какое-либо действие (картину спектакля), где артисты в костюмах движутся на фоне декораций, то заметим определенную закономерность в ее цветовом строе. Одни цвета будут «солировать», другие акцентировать их звучание, как в симфоническом оркестре или на холсте, вместе создавая единое цельное впечатление. Взаимоотношение цвета в пределах одной картины балетного спектакля мы можем назвать колоритом.

Цвет в живописи не только средство изобразительное, но и выразительное. Он эмоционален. В. Кандинский писал о воздействии цвета: «Если блуждать по насаженным на палитре краскам, то возникают два главных последствия:

1) рождается чисто физическое воздействие, т.е. сам глаз будет заворожен красотой и другими качествами краски...

2) второй главный результат наблюдения краски, т.е. психическое воздействие. Тут появляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души»³.

Отдельные цвета сами по себе могут определенным образом воздействовать на человека.

Так, яркие цвета действуют активно, при этом возбуждающе (ярко-красный), другие успокаивающе (зеленый); менее активны цвета приглушенных тонов. Тона голубые, синие, фиолетовые мы воспринимаем как холодные, красные, оранжевые, желтые – как теплые. Более светлые цвета кажутся нам легче, более темные – тяжелее. Цвета яркие и светлые, насыщенные и темные, контрастные и сближенные вызывают соответствующие чувства, настроения – радостные и грустные, спокойные или тревожно-напряженные. Главной закономерностью в колорите является теплохолодность, или основной контраст теплых и холодных цветов, наблюдаемый в природе. В общем живописном строе полотна может быть перевес в одну из этих сторон, и тогда возникает теплый или холодный колорит картины.

Цвет, колорит, цветовые отношения играют неосценимую роль в эмоционально-зрелищной организации балетного спектакля. Это цветовое решение костюмов, декораций, освещения, что входит в понятие сценография. Еще у Г.К. Лукомского можно отыскать: «Сценография – живописное украшение сцены»⁴ Данный термин встречается также у древнеримского теоретика архитектуры М. Витрувия. Он обозначает «роспись сцен», т.е. применение живописных перспектив в оформлении спектакля. В современном смысле слова это наука и искусство организации сцены и театрального пространства. Сценография существует в трехплоскостном пространстве, к которому следует добавить временное измерение, а не просто является искусством разукрашивания холста, чем довольствовался театр вплоть до натурализма. В задачу художника-декоратора входит создание динамичной среды танца, организация его эмоциональной атмосферы, развитие драматургии характеров действующих персонажей. Хореографический спектакль, отдельные его сцены, эпизоды, картины, акты также могут решаться на контрастных или сближенных цветовых отношениях в зависимости от поставленной задачи – наиболее полно раскрыть эмоционально-психологическую сторону происходящего действия. Это своего рода цветовая драматургия. Так, «Шопениана» Ф. Шопена, лебединые сцены «Лебединого озера» П. Чайковского, второй акт «Жизели» А. Адана, акт теней «Баядерки» Л. Минкуса решаются на сближенном, почти монохромном холодном колорите, где много синего, зеленого, разбеленно-голубого, белого. Трудно себе представить, например, что «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера, исполненная глубоко лирического настроения, поэтичного раздумья, может быть решена на ярко-открытых цветовых отношениях Сама драматургия Ф. Тальони настраивает на легкую воздушность цве-

³ Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 25-26.

⁴ Лукомский Г. Старинные театры. Т. 1. СПб., 1913. С. 129.

та, неяркий, слегка приглушенный красочный строй произведения. В противовес «Дон-Кихот» Л. Минкуса, «Кармен-сюита» С. Щедрина, где много испанских сцен, мыслятся на контрастах красного и черного, или «Арлекиниада» Р. Дриго и «Петрушка» И. Стравинского решаются на бесчисленном множестве контрастных тонов. Современное прочтение «Золушки» С. Прокофьева в хореографии В. Васильева дает сочетание сближенных и контрастных отношений, холодных и теплых цветов, с помощью которых хореограф-постановщик вместе с художником Ж. Пипаром хотели выразить грандиозное зрелище, где воедино слились бы французский дух и русский талант.

Законы визуального восприятия сценографии обуславливают три композиционных уровня сценического произведения – взаимоотношение масс сценического пространства, свето-теневого состояние спектакля, пластическая разработанность (углубленность) сценического пространства. Все это находит свое отражение в столь важном для теории сценографии понятии – организация общего театрального пространства. Он включает в себя следующие особенности: архитектурное деление театра на сценическую и зрительную части (топографическое деление), взаимодействие актерской и зрительской масс, проявляющуюся в контексте пространственной среды; динамика развития масс, заключающаяся в соотношении линейности их напряжения; и наконец диалог: актер – зритель в их пространственной определенности. Концепция «организация сценического пространства» включает взаимообусловленность реального (физически заданного) и ирреального (художественно-чувствуемого) сценического пространства в театральном представлении. Реальное сценическое пространство, определяющееся характером архитектурной взаимосвязанности сцены и зрительного зала, типом и особенностями сцены, ее технической оснащенностью, масштабностью размеров: изменяется физически. Ирреальное сценическое пространство меняется за счет различного взаимоотношения его составных масс, светового состояния, цветовых отношений, графики. Оставаясь физически неизменным, оно может меняться в художественном восприятии в зависимости от того, что изображено на сцене и как оно наполнено деталями.

Расположение масс в актерском ансамбле подразумевает взаимоотношение актерского ансамбля на сцене и соотношение групп в самом ансамбле. Исполнители в ходе театрального представления образуют отдельные смысловые группы, которые вступают в сложные пространственные отношения. При этом варьируется размер групп, линии построения, выявляется или затеняется фон, на котором они действуют. Данная динамика масс во многом уже заложена в драматургическом материале и

является важной целью развития сценического образа.

Таким образом, организация сценического пространства и расположение масс в актерском ансамбле является звеньями единой системы, которая складывается в первый композиционный уровень теории сценографии, определяющий взаимоотношение масс сценического пространства.

Вторым композиционным уровнем сценографии может считаться свето-цветовое состояние спектакля, строящегося на основе законов распределения света.

С общим решением цвета в живописной картине, так же как и в балетном спектакле связан свет. Эти понятия неразделимы. Свет придает цвету новое звучание, он во многом формирует настроение, определяет характер нашего восприятия. Проблема света в живописи интересовала многих художников и они по-разному ее решали. Так, свет в произведениях голландского художника XVII в. Рембрандта – главный элемент композиции. Он помогает понять смысл происходящего. У него светом всегда выхвачены фигуры главных персонажей («Возвращение блудного сына»). Можно сказать, что он выполняет драматургическую функцию. Здесь не только драма в ситуации, в цвете, но и в свете: страдание, горе, раскаяние, сочувствие – все находит свое изобразительное выражение.

Итак, самое светлое или, наоборот, самое темное пятно в картине невольно притягивает к себе внимание зрителя, что всегда учитывает и живописец, и хореограф в реализации своего замысла. В «Умиравшем лебедь» М. Фокина холодно-голубой поток света внимательно следит за балериной, облаченной в лебединую пачку, танец которой контрастно рисуется на глубоком нейтральном фоне, рождая драматически-печальную тему.

Цвет в живописи может иметь символическое значение. Мы привыкли к тому, что краски являются эстетическим эквивалентом действительности, но они в то же время могут трактоваться как символ, намекающий на то, что порой не может быть сказано: будь то образ бога, высших космических сил или потустороннего бытия. Глубинная символическая сущность цвета может быть выявлена и в образах балетного спектакля (Одетта – белый лебедь, Одиллия – черный лебедь в «Лебедином озере» П. Чайковского; Синий бог в одноименном балете Р. Гана; образы Лжи, Сплетни, Божественного гения в балете «Панангини» С. Рахманинова и др.). Свет в балетном спектакле в своей внешней форме в первую очередь работает как общая освещенность, световая насыщенность сценического пространства. Внешний свет – свет осветительных приборов призван выявить объем сцены, его пространственную определенность. Это лишь одна грань

свето-цветового состояния спектакля. Вторая связана с цветовой определенностью пространства сцены, которая проявляется в колористическом многообразии сценических объемов, предметного мира сцены, в цветовой гамме живописных завес, в цвете костюмов, гриме и т.д. Все это может быть названо внутренним светом сценических форм. Внешний свет и замкнутый свет, т.е. цвет в балетном произведении находят свое завершение в свето-цветовом взаимодействии, в результате чего создается свето-цветовая гамма картины всего спектакля, зрительные акценты, диалогичность отношений с сюжетно-драматической линией развития с музыкальным строем театрального произведения. Третьим, завершающим композиционным уровнем сценографии может служить пластическая углубленность сценического пространства. Так как на сценической площадке действует актер (ритмика движений тела в пространстве, мимика, жесты, позы, построение мизансцен), то вся окружающая среды должна стать соподчиненной ему. Вместе с тем, сценическая среда (пространство) находится в диалогическом отношении с мизансценическим рисунком танца, и этот диалог может строиться не только на созвучии, но и на противоречии, что в итоге работает на раскрытие содержания балетного произведения. Композиция углубленной пространственности форм спектакля проявляется как в пластике исполнителей, пластике сценических форм, так и в их взаимосвязи в процессе создания пластической завершенности.

Театральный художник делает эскизы, макеты художественного оформления будущего спектакля. Только после этого к работе над изготовлением оформления балета приступают мастера театра. Театральный художник работает в непосредственной близости с постановщиком-хореографом, автором хореографического текста. Порой он заметно влияет своим живописно-колористическим видением материала на образ танца. В процессе совместного труда художник всегда видит работу в динамике, в движении. Динамизм танцевального действия ставит перед художником-сценографом специфические проблемы колористического решения каждого эпизода, картины, действия.

Эскиз декорации – это образ реальной среды действия, создаваемый на основе либретто, общего художественного замысла, балетмейстерской трактовки и эмоционального видения художника. В балетах, созданных балетмейстером Ю. Григоровичем и художником С. Вирсаладзе, хореографическая мысль всегда согласуется, развивается, усиливается мыслью художника. Костюмы персонажей балета у Вирсаладзе обычно создаются в расчете на конкретный рисунок танца, на динамическое развитие образа данного персонажа в спектакле. Цвет костюма у него – всегда движущееся пятно танца солиста,

подвижная цветовая гамма в танце ансамбля. Можно создать красивый костюм, но он не будет «играть» на сцене, если его не «поддерживает» фон, на котором передвигается артист. Поэтому при костюмировании должна художественно решаться взаимосвязь костюма и декорации, костюмов и актерского ансамбля. Костюм должен вписываться в пластику движения, в интонацию сценического произведения. Такая разработка сценографического материала, естественно, предполагает подлинное сотворчество художника с автором-балетмейстером. Поэтому в балетном спектакле должны увязываться между собой не только живописный образ декораций, костюмов с архитектурой сцены, но и самое важное, с хореографическими образами, со всей тканью спектакля.

Сценография выступает важным звеном в художественной целостности балетного спектакля. Живопись создает эмоциональный фон хореографического действия.

РАЗВИТИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ИСКУССТВА КНИГИ

Солодовичено Л.Н.

*Карагандинский государственный университет
имени академика Е.А. Букетова, Караганда,
e-mail: lsolo@mail.ru*

В статье представлена эволюция технологий искусства книги в трех периодах: рукописная книга, книгопечатание, электронная книга. Показана значимость компьютерных технологий в дизайне книги.

Становление компьютерных технологий искусства книги в современном обществе отражает эволюционные тенденции развития графического творчества и формообразования в проектной культуре. Рассмотрим данные тенденции с позиции морфологии культуры, которая предполагает следующие подходы исследования культурных образцов и артефактов: *генетическое* – зарождение и становление культурных форм и элементов графического искусства и письменности как основных составляющих дизайна книги; *макродинамическое* – динамика культурных образцов дизайна книги глобальных масштабов (опосредованная трансляция культурной информации средствами графического искусства и дизайна книги); *микродинамическое* – содержание и динамика культурных образцов дизайна книги цивилизационных масштабов (рассмотрение динамики в пределах жизни трех поколений – непосредственная трансляция культурной информации).

В процессе раскрытия содержания технологий искусства книги были использованы следующие направления морфологического анализа: *историческое* – динамика художественных форм искусства книги в исторических масштабах времени; *структурно-функциональное* –