

5. Чурко, Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве / Ю. М. Чурко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 38–45.

## ЭВОЛЮЦИЯ ОСНОВНЫХ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦИИ ХОРЕОГРАФИИ СРЕДСТВАМИ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

**Кожемяко Д. А.**

*культурный организатор Центра дополнительного образования «Контакт» г. Минска*

*Аннотация.* В статье прослеживается эволюция форм хореографических произведений, представленных в экранной культуре, которые возникли с учетом технических возможностей ее составляемых (кинематографа, телевидения, DigitalArt).

*Summary.* The article traces the form evolution of choreographic works presented in the screen culture, which arose, taking into account the technical capabilities of its components (cinema, television, Digital Art).

Танец является объектом представления в экранном пространстве на протяжении всего периода его существования. Отсюда рассмотрение форм и особенностей презентации хореографии на экране целесообразно в контексте исторического развития экранной культуры в целом. Появление и распространение кинематографа в 1895 году определило не только новые возможности познания мира человеком, но и закрепило новые способы творческих поисков при создании художественных артефактов, которые спустя некоторое время проявились в новой разновидности техногенного искусства – телевидении, характеризующиеся, прежде всего, «изобразительной доминантой» (характеристика М. Кагана) [1, с. 388]. Последовательное появление составляемых экранной культуры – кинематографа, телевидения, Digital Art – во многом определило трансформацию форм презентуемых хореографических произведений.

Ранее в искусствоведении не предпринималось попыток определения этапов представления хореографии в экранной культуре, а также выявления отличительных черт танцевальных произведений. В своем исследовании за основополагающий критерий периодизации мы приняли жанровые разновидности хореографических произведений, сформированные техническими возможностями экранной культуры. Таким образом, можно выделить следующие этапы презентации хореографии на экране:

- 1894 – 1913 гг. – фиксация, запечатление танца как движущегося изображения, о художественной составляющей танца речи еще не шло;
- 1913 – 1948 гг. – этап трансляции (экранной репродукции) готового хореографического произведения без попытки его изменить для экранной среды;
- 1948 – середина 1990-х гг. – время адаптации хореографического произведения под условия экранной культуры. Произведения трансформируются и подчиняются экранному пространству, характеризуются преимущественно репродуктивным свойством;
- середина 1990-х гг. – наше время – этап создания экранных хореографических произведений, чье танцевальное содержание теряет свои

художественные свойства при переносе во внеэкранное (сценическое) пространство; произведения этого периода характеризуются продуктивным свойством.

Каждому из обозначенных этапов свойственен свой «передатчик» художественной информации, которые появлялись с развитием научно-технического прогресса. Так, для периода трансляции (1913–1948 гг.) таким средством презентации хореографии стал кинематограф, для следующего периода (1948–1990-е гг.) – телевидение, последний (с середины 1990-х гг. до настоящего времени) стал возможен благодаря расширению информационных технологий, в том числе появлению платформы для развития дигитального искусства. При этом последовательное сопряжение с кинематографом, телевидением, и последующее проникновение в компьютерное пространство, распространение в сети Интернет, обеспечило постепенное преобразование сценического искусства танца в искусство экрана.

Процесс сопряжения хореографии и экранной культуры начался за год до появления кинематографа, в 1894 г., с появлением самой возможности фиксации движущегося изображения, когда американский изобретатель кинетоскопа Т. Эдисон снял танцовщицу А. У.Мур, исполняющую «Танец змеи». Данная короткая запись имела еще отдаленное отношение к самостоятельным экранным хореографическим произведениям, но именно с этого момента интерес к танцу как объекту экранизации стал только расти. Эти первые годы фиксации движущегося танцевального движения на пленку имеют не столько художественную, сколько техническую значимость.

Все меняется с техническими усовершенствованиями, которым подвергается экранная культура, начиная со второго десятилетия XX века. И уже на сегодняшний день презентация любого художественного продукта на экране явление более чем закономерное. Размеры театральных залов не безграничны, а попадание в экранную среду значительно увеличивает количество копий различных художественных артефактов. Однако они не всегда зависимы от этой среды и продолжают сохранять сценическую уникальность. При рассмотрении вариантов презентации произведений хореографического искусства, прослеживается определенная закономерность их вовлеченности в экранное пространство, зависимости от него и его возможностей. Примеры хореографических постановок можно представить в следующей последовательности, учитывая степень их подчиненности масс-медиа технологиям (иерархия выстроена по возрастанию от меньшей степени зависимости к большей) (см. таблицу 1).

Таблица 1. – Произведения хореографического искусства, представленные на телевидении, с учетом их подчиненности масс-медиа технологиям

Арт-продукт	Хореографическая составляющая	Степень зависимости хореографии от медиасреды	Пример
Балетный (сценический) конкурс	может быть показан по ТВ или в Интернет в случае разрешения его фиксации организаторами или представлен отдельными фрагментами в новостных выпусках	танец самоценен вне экрана	«Prix de Lausanne» («Приз Лозанны»)

Трансляция балетного спектакля из театра или концерт танцевального коллектива	танец является доминантой	танец не зависит от экранного пространства, самоценен вне экрана	Телеверсия гала-концерта ансамбля танца имени Игоря Моисеева (телеканал Россия-Культура, 2012)
Фильм-портрет, посвященный творчеству какого-либо выдающегося мастера танца или деятеля хореографии	фрагменты хореографических постановок с участием главного героя такого фильма вписаны в контекст передачи	танцевальные фрагменты самостоятельны и самоценны по сути, не зависят от медиапространства	«Портреты эпохи. Майя Плисецкая» (реж. Б. Караджев, 2002)
Эстрадный телевизионный концерт, телепередача	танец выполняет антуражную функцию, является фоновым	танец не зависит от экранного пространства, самоценен как на экране, так и вне него	«Золотой граммофон». Церемония вручения народной премии (телеканал «ОНТ»)
Познавательная телепередача о хореографии	танец – объект внимания, фрагменты хореографических постановок записываются специально для ТВ	Танцевальные фрагменты ни в художественном, ни в техническом плане не зависят от ТВ, самоценны вне экрана, но без контекста телепередачи теряют свою художественную значимость	Танцующая планета», телеканал «Моя планета»);
Фильм-балет, телебалет	танец (балет) вписан в телевизионное студийное пространство	танец зависит от экранного пространства, на сцене без адаптации теряется единство всей постановки, и, соответственно, ее художественная значимость	«Старое танго» (реж. А. Белинский, 1979)
Телевизионный танцевальный проект (самостоятельный экранный продукт)	создается исключительно для ТВ	танец играет преобладающую роль, хореографические постановки самоценны в контексте передачи. Могут быть исполнены на сцене, но зачастую как самостоятельные сценические номера теряют свою художественную значимость	«Звездные танцы» (телеканал «Беларусь-1», 2009)
Танцевальный видеоклип (продукт дигитального искусства)	танец по степени важности равнозначен мультимедийным технологиям	танец зависит от мультимедиа технологий, не может существовать вне экранного и цифрового пространства	«Get Ready» («TrendDeluxe»)

Если обратиться к истории, то такая иерархия выстраивалась на протяжении всего XX века. На рубеже XIX-XX веков, в 1899 году, режиссер французского кино Ж. Мельес запечатлел фрагмент балета «Золушка» в исполнении итальянской балерины П. Леньяни. Многие последующие записи хореографии отличались неподвижностью камеры, нечеткой синхронизацией танца и музыкального сопровождения (после появления звукового кино в 1927 году). Однако подобного рода неудобства случались лишь на первых этапах презентации хореографии на экране. Впоследствии на протяжении всей истории кино проводились многочисленные опыты включения танца в художественную ткань фильма.

Презентации хореографии как художественного явления начинается только в 1913 г., когда были сняты первые полнометражные балетные фильмы «Ноктюрн» (на музыку Ф. Шопена), «Коппелия» (на музыку Л. Делиба), «Музыкальный момент» (на музыку Ф. Шуберта, режиссер Я. Протазанов). Появление фильмов, демонстрирующих произведения балетного наследия, определило суть нового этапа, заключающегося в демонстрации готовых хореографических постановок, записанных в театральном или концертном зале. Трансляция предполагала фиксацию готовых *сценических* произведений без необходимости изменить их под условия экранного пространства. Этот этап сопряжения характеризуется созданием и презентацией художественных фильмов, основу которых составляет хореография во всем многообразии своих разновидностей.

Художественная запись (экранизация) балета становилась достоянием зрителей по ту сторону экрана, поэтому зрелищный потенциал хореографии на экране был оценен уже в начале XX века. В концертах, транслируемых на телестудии, неизменно принимали участие ведущие мастера балета Г. Уланова, М. Семенова, Н. Дудинская, О. Лепешинская, К. Сергеев, С. Корень и многие другие. Таким образом, балет стал первым примером танцевального искусства, перенесенным с театральной сцены на кино-, а после и телеэкраны.

Этап трансляции готовых произведений заканчивается в момент массового распространения телевидения в 1950-е годы, когда на экранах появляются новые жанровые формы презентации. Отправной точкой для нового этапа мы считаем 1948 год, когда в Великобритании на большой экран вышел фильм «Красные башмачки» (реж. М. Прессбургер), – первая в истории художественная лента, где балет стал основой сюжета. Если ранее в экранных произведениях танцевальные номера презентовались фрагментарно и без потерь для сюжета могли быть исключены из повествования, то «Красные башмачки» и есть сам по себе балет, вокруг которого разворачивается остальное драматургическое действие. Фильм стал прорывом в кинематографе того времени.

Начиная с середины XX века, на авансцену выходит телевидение, замещая кинематограф на месте презентатора художественных произведений. В этот момент получает активное развитие следующий этап презентации хореографии в экранной культуре – этап перевода телевидением артефактов традиционных искусств на экранный язык, так называемый этап адаптации. Все чаще режиссеры идут на эксперименты с художественным материалом: оперируют планами, ракурсами, монтажом. Происходит новый всплеск интереса кинематографа и телевидения к балету, создаются фильмы-концерты с фрагментами из разных спектаклей, например, «Большой концерт» (1951), «Концерт мастеров искусств» (1952), «Мастера русского балета» (1953) и т.д. Позднее, начиная с 1961 г., белорусское творческое объединение «Телефильм» создало более десятка таких фильмов, предназначенных специально для

трансляции на ТВ: «Концерт ансамбля танца» (1961, реж. В. Карасев); «Концерт могилевского ансамбля танца» (1966, реж. В. Орлов); «Танец четырех (От самых первых па...)» (1975, реж. Р. Тризно); «Хорошки» (1978, реж. В. Басов); «Воранаўскія кадрылі» (1984, реж. В. Гедравичус); «Вариация на балетные темы» (1986, реж. В. Орлов); «Ансамбль танца» (1992, реж. В. Шевелевич); «Славянские танцы» (1994, реж. В. Шевелевич) и др.

Но, несмотря на уже имеющийся материал быстро стало понятно, что для самоопределения балета на телевидении нужны, прежде всего, оригинальные, специально созданные постановки. Так, в 1959 г. на Центральной студии телевидения СССР был поставлен фильм «Граф Нулин» балетмейстера В. Варковицкого на музыку Б. Асафьева, ставший первым опытом на пути освоения нового жанра – телебалета, который предполагает презентацию балетных произведений, созданных в павильоне студии, с декорациями и костюмами, с учетом специфики телевизионного монтажа, что делает балетную (хореографическую) постановку исключительно экранным продуктом (на белорусском телевидении первый телебалет «Три пальмы» появился в 1979 г. (реж. В. Шевелевич). А также появилась еще одна разновидность презентации классического танца в кино – фильм-балет, комбинирующий художественные средства кинематографического искусства, игровые эпизоды, вербальные сцены с художественными средствами собственно балета (например, фильм-балет «Фантазия» по мотивам повести И. Тургенева «Вешние воды», на музыку П. Чайковского; 1976, реж. В. Елизарьев).

Специально для ТВ вплоть до середины 1980-х гг. создаются документальные фильмы о творчестве современных выдающихся балетмейстеров и танцовщиков балета (другие разновидности хореографии на ТВ до этого времени практически не встречаются). При этом документальных фильмов о выдающихся мастерах классического искусства было достаточно много («Галина Уланова», 1963, ЦСДФ, реж. Л. Кристи, М. Славинская; «Галина Уланова», 1972, передача из цикла «О балете», главная редакция музыкальных программ ЦТ, реж. Е. Мечерет; «Мир Улановой», 1981, ТО «Экран» ЦТ, реж. А. Симонов, В. Васильев; «Майя Плисецкая. Знакомая и незнакомая», 1987, реж. Б. Галантер; «Агриппина Ваганова», 1983, реж. В. Окунцов и многие другие). При этом стоит отметить, что документальные фильмы создавались преимущественно о мастерах русского балета. Несмотря на то, что история белорусского балетного театра началась еще в 20-е гг. XX века, отечественное телевидение не выпустило ни одного документального фильма-портрета о мастерах белорусской хореографии вплоть до начала 1990-х гг.

Особое место в телевизионной сетке занимают документальные фильмы, посвященные известным хореографам-балетмейстерам или их постановкам. Этот телевизионный жанр на белорусском телевидении с начала XXI века обретает новую популярность в связи с переосмыслением собственного культурного наследия. В Беларуси после обретения государством независимости стало особенно важно рассказать о выдающихся соотечественниках, показать их достижения, осветить историю отечественного хореографического искусства. Так, спустя почти 20 лет после выхода фильма-балета «Страсти (Рогнеда)» в рамках телевизионного цикла «Обратный отсчет» (ЗАО «Второй национальный телеканал»), появляется документальный фильм «“Рогнеда”. Интрига парижской сцены» (2014, реж. Т. Кравченко), в котором в новом ракурсе раскрывается история создания балета и события, последовавшие после его выхода на телеэкраны.

С середины 1990-х гг. (во всем мире; в Беларуси начала 2000-х гг.) начинается

последний этап развития презентационного сопряжения хореографии и экранной культуры, предполагающий создание уникальных хореографических произведений, которые не могут существовать вне экранной среды. В этот период скорость смены тенденций в культуре и искусстве увеличилась настолько, что интерес к коротким номерам, одноактным балетам, танцевальным миниатюрам становится значительно выше, чем к масштабным художественным произведениям, которые требуют для своего воплощения несравнимо больших затрат времени, средств и творческих сил. Это, прежде всего, такие формы массовой культуры как танцевальный видеоклип и телевизионный танцевальный проект. Кроме того, отличительной чертой этого этапа становится активное использование экранных возможностей для презентации постановок, незрелищных в сценическом пространстве, а также компьютеров как средства создания произведений в цифровой плоскости, и сети Интернет как канала их распространения. Таким образом, этот последний этап характеризуется появлением первых (и пока единственных) примеров постановок хореографического искусства, невозможных к существованию вне экранной среды – танцевальных видеоклипов. При этом прохождение данного этапа превращает хореографию из искусства сцены в искусство экрана.

Сложность изучения и анализа экранных форм хореографического искусства не имеющих сценического аналога, как, например, большинство танцевальных видеоклипов, заключается в том, что их массовое появление и распространение началось только в XXI веке (чуть более десятилетия назад). Такие артефакты еще не закрепились в качестве произведений искусства, а также не попадали в поле зрения искусствоведов.

Вывод: таким образом, на протяжении всего периода существования экранной культуры танец, подчиняясь техническим новшествам, неизменно трансформируется и облекается в различные формы, находящиеся в подчинении и зависимости от слагаемых экранной культуры (кинематографа, телевидения или дигитального искусства). На протяжении каждого из четырех презентационных этапов танцевальная поставка, вступая в подчиненную зависимость от экранной культуры, либо остается сценическим произведением, имеющим экранную копию и благодаря этому уходящим в тираж, либо превращается в оригинальное, самостоятельное произведение, созданное на ТВ, специально для ТВ и не имеющее сценического аналога.

---

1. Каган, М. С. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.