

4. Thomas Was Alone // Steam [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://store.steampowered.com/app/220780/>. – Дата доступа : 14.10.2016.
5. What is Visual Culture of Video Games? // Game is Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gamesisart.ru/>. – Дата доступа : 14.03.2016.
6. Wolf, Mark J.P. The Video Game Theory Reader / Mark. J.P. Wolf. – Routledge, 2015. – 368 с.

УРОВНИ СМЫСЛОВ В СЦЕНОГРАФИИ Е.Н. ЛЫСИКА В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ В.Н. ЕЛИЗАРЬЕВА

Подкопаев И. Н.

магистр искусствоведения, аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

***Аннотация.** Статья посвящена Е.Н. Лысику, одному из ведущих художников-постановщиков в отечественном музыкальном театре последней четверти XX века. На этапе работы в Белорусском Большом театре он создавал оригинальные сценографические решения в балетных постановках В.Н. Елизарьева. Этот период представляет собой феномен сценографического искусства Беларуси, повлиявший на дальнейшее развитие визуальных решений во всех белорусских театрах.*

***Summary.** The article is devoted to E. Lysik, one of the leading art directors in domestic musical theater of the last quarter of the 20th century. At a work stage in The Bolshoi Theatre of Belarus he has created original setting decisions in ballet performances of V. Elizaryev. This period represents the phenomenon in Belarusian scenographic art. It influenced further development of visual decisions in all Belarusian theaters.*

XX в. стал началом становления индустриальной цивилизации. Прерывается связь человека с миром природы, он оказывается выброшенным в мир машин и военного хаоса.

В начале XX в., традиционное реалистическое искусство уступает место модернизму и авангарду. Появляются такие направления, как кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, супрематизм, сюрреализм.

В живописи появляются знаковые имена: Д. Риверо, Х.К. Ороско, А. Сикейрос, К. Малевич, В. Кандинский, Э. Кирхнер, С. Дали, П. Пикассо. Сложность многообразия живописных направлений XX в. обуславливалась сложностью философских систем, разностью мироощущения и миропонимания. В основу закладывается философия экзистенциализма, философии жизни Дильтея и Ницше, теории бессознательного З. Фрейда, идеи аналитической психологии К. Юнга.

Культурно-эстетическое мышление конца 70-80-х годов XX века формировалось под влиянием таких величайших имен в искусстве театра, кино и академической музыки как: А. Тарковский, Ф. Феллини, Л. Висконти, А. Хачатурян, Ю. Григорович, М. Бежар, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Р. Щедрин. В сценографии же были известны такие имена как: С. Вирсаладзе, В. Рыклин, Е. Чемодуров, С. Николаев, Э. Гейденбрехт, И. Пешкур.

Творчество Е.Н. Лысика (1930–1991) опиралось на идейно-философские концепции XIX–XX вв., преобразованные в собственное понимание сценического пространства. Немалую роль в его творчестве сыграла постановка во Львовском театре «Сюита про космонавтов» 1961 г., где он впервые раскрывает свои

способности как сценографа-философа-символиста.

В постановках В.Н. Елизарьева сюжетная линия является доминирующей над всем произведением в целом. Е.Н. Лысик поддерживает данную тенденцию, но переводит ее на более высокие уровни, создавая образно-символическое решение сценического пространства. Художник использует визуально-психологическое значение цвета и формы, пятна и предмета.

В постановке «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина тема любви решена на уровне хореографии, а также и на уровне визуального образа. Треугольник отношений, выделенный в костюмной партитуре бело-бежевыми цветами в темно-синем пространстве сцены, становится визуальным посылом, знаком. За счет тонового контраста, Е.Н. Лысик сосредотачивает внимание на основных героях, показывая чистоту и красоту этих отношений. Главные герои (Кармен, Хозе, Эскамильо) постановки как бы парят с темном кабинете сцены – любовь это не что-то земное, она рождается, живет, умирает где-то там, высоко в космосе.

К постановке «Кармен-сюита» Е.Н. Лысик создает аппликационно-живописное полотно с элементами пейзажно-абстрактной живописи. Доминирующим в композиции задника является пятно. Многоцветность и многофакторность пятен задника создает впечатление космического пространства. Е.Н. Лысик отказывается от кулисного ряда, используя П-образную панораму в качестве одежды куба сцены, что позволило визуально размыть пространство и создать объем Вселенной. Так художник поднимает тему любви до уровня Вселенских масштабов, любовь парит над внешним хаосом первичного бытия.

Сценографическое пространство постановки «Сотворение мира» выполнено на основе противопоставления тем добра и зла, космического и земного, божественно чувственного и грехопадения. Е.Н. Лысик совмещает в одном сценографическом решении две противоборствующие темы – войны и вселенского мира, невинности и жестокости. «В «Сотворении мира» Е.Н. Лысик показал возможности балетного спектакля, выявив контрасты современного мира к картинам «детства человечества» [2] (пер. с укр. – И. П). В живописно-декоративных полотнах к постановке «Сотворение мира» художник поднимает общечеловеческие темы гуманизма и военного противостояния. Тем самым и музыкальный ряд А. Петрова и хореография В. Елизарьева получают совокупно целостное визуально-философское восприятие обоснование темы.

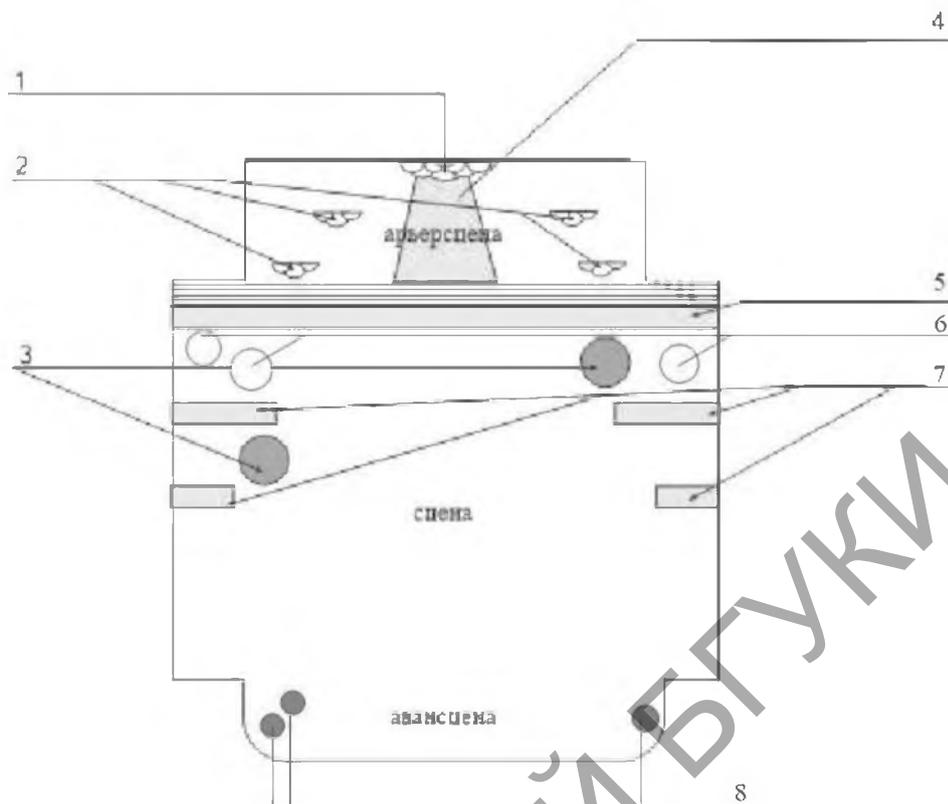


Рис. 1 Объекты в сценической композиции балетной постановки «Сотворение мира»

1. объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены;
2. объемно-пространственные пулеобразные объекты, находящиеся на планшете авансцены;
3. «шары»; 4. помост; 5. объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 6. конусы; 7. объемно-пространственные прямоугольные конструкции; 8. библейские звери.

В постановке «Сотворение мира» (рис.1) художник ставит в противовес картины вселенского мира⁹⁵ и объемно-пространственные пулеобразные конструкции⁹⁶ (рис.1, № 2), создавая эпическо-визуальный образ противостояния добра и зла, низшего и высшего. На этот же образ в постановке работает противопоставление строго геометрических фигур (рис.1, № 3, 6, 7) и скульптур животных (рис.1, № 8).

Библейские животные, находившиеся по бокам авансцены (лев и орел – слева, вол – справа) обозначили видимую логическую параллель чистых-высших существ и нечистых-низших, при этом Е.Н. Лысик располагает человеческое племя между двумя мирами. Визуально демонстрируя положение человека в мире.

На супер-заднике Е.Н. Лысик изображает парящий над шаром цветущей планеты образ ребенка. В руках ребенка факел, он несет свет. Архетип ребенка содержит мотивы потенциального будущего, мотив осознания («Да будет свет!»), мотив заброшенности, покинутости, подверженности опасностям и непреодолимости, целостности восприятия ребенка как начальной и конечной сущности. В тот же момент на заднике в финале Е.Н. Лысик изображает Богородицу как символ материнской заботы, покровительства, показывая тем самым вселенскую защиту и поддержку.

⁹⁵ Изображены на декоративно-живописных полотнах, задниках.

⁹⁶ Размещены как на планшете аррьерсцены, так и на подвесах на месте падуг.

Образы Адама и Евы, соотносятся с образами чистоты и света, в свою очередь, костюмы представителей Ада, – с чужеродным космосом. В костюмной партитуре постановки появляется игровой тип: художник утрирует костюм, гротескно пародируя (по форме и содержанию) костюмы астронавтов. При этом, отражает сущность героев и тем самым подчеркивает их образ. Е.Н. Лысик закладывает в цветовую партитуру костюма образно-символическое решение, на архаической триаде: белое-черное-красное. Так художник подчеркивает и выводит на первый план вопросы биполярности мира и трагичности человека в мире.

Живописно-конструктивное и хореографическое решение постановки «Тиль Уленшпигель» многообразно и неоднозначно. Е.Н. Лысик и В.Н. Елизарьев поднимают в ней тему борьбы и свободы. Сценографическо-визуальное решение постановки воплощено через образ корабля. Живопись для полотен задников изображает многократное поглощение миров, что и становится визуальной констатацией борьбы и смерти (как физической, так и духовной). Две эти противостоящие линии слиты воедино в сценическом пространстве, так Е.Н. Лысик обращается к архетипам человеческого сознания, обозначая не конкретные образы, а лишь «намекает» на них.

Визуально-символическое поле постановки «Тиль Уленшпигель» наполнено геометрическими, сакральными атрибутами:

- крест – как символ триумvirата зла, крест выражает идею Троицы и дьявола в оппозиции к ней, дихотомии Бога-дьявола, Личности (Сына) – Общности (Духа). Крест – это символ сложного культурного кода западной культуры, основное отношение здесь – это отношение между Богом и Человеком.

- колесо – как символ вечного движения, солнца. Один из главных символов космической движущей силы, которая управляет планетами и звездами, а также непрерывного изменения и повторения.

- шар – синтез, центр, полнота, соединение тела и духа, сокровище, удобство, отсутствие преград и препятствий на пути, абсолютная гармония.

Объединение в единое целое символа вечного движения и креста как биполярного символа создает визуальный образ вечной борьбы добра и зла, войны и мира, любви и предательства.

Тема любви и предательства пронесена сквозной линией через всю постановку. В хореографии и сценографии главные герои Тиль и Неле показаны на грани: в хореографии – чувственно-визуальная линия, в сценографии это выражено в костюмной партитуре, противопоставлением светло-бежевой и красно-черно-серой костюмной партитур. Постановщики выделяют тему любви, как символ надежды, мечты, вкладывая его в образ Тили и Неле.

Переплетения и запутанность власти в постановке «Тиль Уленшпигель» преобразуются в образ короля Филиппа. Е.Н. Лысик наполняет его визуально-образными составляющими, такими, как нарочито-черный костюм, стилизованные элементы паучьих лап в одежде. В хореографии это решено раскинутыми на всю ширину руками и ногами, что создавало визуальную параллель с движением паука. В сценографии образ короля Филиппа поддержан канатами мачты корабля, которые переплетались в пространстве сцены, создавая образ паутины.

Тема противостояния и борьбы так же поднимается в постановке «Спартак», но с абсолютно иным звучанием.

Здесь намерено подчеркнута тема героизма, как в хореографии, так и в сценографическо-костюмном решении постановки. Е.Н. Лысик создает визуальный

образ борца и героя, образ Спартака – это жестко очерченная силуэтная линия костюма, где костюм лишен излишнего декора. Образ Фригии – легкий, парящий, как в хореографии, так и в решении образно-визуальном решении. Х-образный силуэт визуально рисует образ женщины, идущей рядом с борцом, впоследствии продолжающую эту борьбу. Е.Н. Лысик возносит образ женщины на уровень богини-победительницы, создавая для финальной сцены костюм, который напрямую соотносится с облачением римских богов.

Графическо-декоративное и объемно-пространственное решение постановки «Спартак» монохромно и монументально, с контрастной светотенью и с локально открытой черно-бело-красной цветовой партитурой. Сценографическое решение постановки создавало визуальный образ жестокости, бескомпромиссности Римской системы. Данная концепция в оформлении была поддержана и в графическо-декоративных композициях мягких декораций.

На супер-занавесах Е.Н. Лысик изображает две темы, тесно связанные с миропорядком Древнего Рима. Первый тема – угнетенно-подавленные, связанные рабы, подвешенные в тесном пространстве полотна супер-занавеса, и вторая тема – колумбарий, в котором в строгом порядке располагались лики великих умов и правителей Рима.

Композиция первого супер-занавеса основывалась на структурообразующем вертикальном ритме. Широкий мазок и свето-теневой контраст создавали образ непокорности и воли к победе. Е.Н. Лысик изображает «тех, кто стоял за спиной Спартака» [1]. Композиция второго супер-занавеса была полной противоположностью первому полотну – покорность ситуации, бессилие и равнодушие. Художник создал выхолощенную, симметричную композицию, с изображением колумбария. Е.Н. Лысик проводил визуальную границу между рабами и правящим классом, рвение к свободе и равнодушием к происходящему.

Мизансценирование в последней сцене постановки («Смерть Спартака»), выстроено по принципу пирамиды, вверху которой находился герой, внизу молящиеся ему люди. Так В.Н. Елизарьев располагает Спартака в верхней части конструкции Колизея, а кордебалет в ее нижней части, создавая образ взошедшего героя.

Таким образом, в творчестве Е.Н. Лысика образно-философско-символическое решение объединяет и интегрирует всю сценографию. Художник раскрывает идею постановки, поднимая проблему, заложенную в либретто до общесоциального, общемирового, вселенского уровня. Художник неоднократно обращается в сценографическом оформлении к архетипам коллективного бессознательного, во имя визуально-психологическое решение постановки.

В сценографии оформления главным стержнем является экзистенциальное начало. Постановщики (Е.Н. Лысик и В.Н. Елизарьев) постоянно ставят вопрос о месте человека в мире и его смысле. Авторы помещают его на край жизни и смерти, где человек оказывается в критическом состоянии, что и дает возможность выявить настоящую человеческую сущность. Для Е.Н. Лысика и В.Н. Елизарьева это способ показать ту глубину, где человек ничего о себе уже не может соврать, не может приукрасить и «сто́ит» ровно столько, сколько он на самом деле «сто́ит».

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : Том 4: Театр художника. Истоки и начала / В. И. Березкин. – М. : Либроком, 2012. – 232 с.

2. Діченко, І. С. Евген Лисик. Нарис про життя і творчість / І. С. Діченко. – Київ : Мистецтво, 1978. – 114 с.

3. Мушинская, Т. М. Валентин Елизарьев / Т. М. Мушинская. – Минск : Беларусь, 1997. – 144 с.
4. Чурко, Ю. М. Белорусский балет в лицах / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1988. – 222 с.
5. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
6. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – М. : Академический проспект, 2007. – 288 с.

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЭЛЕКТРОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Поляков Г. Г.

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. В статье рассматриваются современные тенденции в развитии электронной танцевальной музыки, которая на сегодняшний день является одним из важнейших феноменов в массовом музыкальном искусстве. Автор уделяет внимание представителям современной электронной танцевальной музыки, а также характеризует ее стили, возникшие в период с начала 2000-х гг. по настоящее время.

Summary. The modern tendencies in development of electronic dance music, which is the one of the most important phenomena in today's popular music art, are considered in the article. The author gives consideration to representatives of modern electronic dance music, describes its styles, which occurred in period since the beginning of 2000s till present.

Электронная танцевальная музыка – одно из наиболее интересных явлений популярной музыки второй половины XX – начала XXI века. Возникнув в конце 1970-х годов и стремительно развиваясь на протяжении последующих десятилетий, электронная танцевальная музыка остается широко востребованной и сегодня. Благодаря таким артистам, как Дэвид Гетта, Армин ван Бюрен, Бенни Бенасси и Тиесто, получившим всемирную известность, она перестала быть атрибутом исключительно клубной культуры и вышла на уровень мирового музыкального мейнстрима.

История развития электронной танцевальной музыки насчитывает три периода: ранний, классический и современный. Ранний период (1977–1984 гг.) связан с моментом становления электронной танцевальной музыки, с появлением и дальнейшей популяризацией на мировой музыкальной сцене произведений танцевального характера, которые впервые в истории популярной музыки были созданы исключительно при помощи электронных музыкальных инструментов. В классический период (1984 – начало 2000-х гг.) сформировались основополагающие стили электронной танцевальной музыки – Хаус, Техно, Транс, Джангл и Драм'н'Бэйс, определились ее стандарты, создавшие основу для последующих достижений. С начала 2000-х гг. можно говорить о современном периоде в истории развития танцевальной музыки.

В современный период истории развития электронной танцевальной музыки ярко прослеживаются три тенденции: 1) совершенствование и обогащение традиций в области электронной танцевальной музыки, заложенных на предыдущих исторических этапах ее развития; 2) активное использование компьютерных