

Т. В. Астафьева

# Практика работы с художником



Министерство культуры Российской Федерации

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра режиссуры балета

Т. В. Астафьева

# Практика работы с художником

Учебно-методическое пособие  
по дисциплине  
«Практика работы с художником»

Направление подготовки  
52.03.01 Хореографическое искусство  
(уровень магистратуры)

Специализация  
Искусство балетмейстера-постановщика

Санкт-Петербург  
2022

УДК 792  
ББК 85.33  
А 90

**Астафьева Т. В.** Практика работы с художником : учебно-методическое пособие. — Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра режиссуры балета. — СПб.: Скифия-принт, 2022. — 124 с.  
ISBN 978-5-98620-601-1

Учебно-методическое пособие рассчитано на преподавателей и студентов высших учебных заведений, где проводится обучение по направлению подготовки: 52.03.01 Хореографическое искусство (уровень магистратуры) профиль программы искусство балетмейстера-постановщика и специальности 52.05.02 Режиссура театра (уровень специалитета) по специализации программы Режиссер музыкального театра: Режиссер балета.

Учебно-методическое пособие предназначено для практических занятий студентов, не имеющих специальной подготовки в области изобразительного искусства. Задачей самостоятельной работы обучающихся является развитие художественно-образного мышления, с использованием метода графического рисунка, поиск средств усиления художественной выразительности хореографической формы балетного театра, для дальнейшего осуществления своих композиционно-постановочных замыслов.

*Рецензенты:*

кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровки  
и общего курса композиции Е. Ш. ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА

заслуженный деятель искусств России,  
заведующий кафедрой режиссуры балета, профессор А. М. ПОЛУБЕНЦЕВ

кандидат искусствоведения, профессор кафедр оперной подготовки  
и режиссуры балета М. С. ФОМИНА

Печатается по решению Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-98620-601-1

© Т. В. Астафьева, 2022  
© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, 2022

# Оглавление

Введение . . . . .	4
1. Художественный замысел . . . . .	11
1.1. Художественный образ . . . . .	12
1.2. Сценография . . . . .	15
1.3. Сценографическая иллюстрация . . . . .	16
1.4. Сценический комплекс . . . . .	25
1.5. Композиционный рисунок . . . . .	30
2. Простое рисование . . . . .	38
2.1. Рисунок фигуры человека . . . . .	42
2.2. Технология простого рисования . . . . .	47
2.3. Костюм в балетном театре . . . . .	55
2.4. Эскиз сценического костюма . . . . .	63
2.5. Эскиз сценического грима . . . . .	82
2.6. Компьютерная графика . . . . .	92
3. Художественные стили и направления в искусстве . . . . .	96
4. Словарь терминов . . . . .	110
5. Примерные практические задания . . . . .	115
Заключение . . . . .	120
Список литературы . . . . .	121



# Введение

В профессиональном обучении балетмейстера-постановщика, как и в обучении режиссера-постановщика музыкального театра, большое значение придается практике работы с художником. В процессе освоения дисциплины используются образовательные технологии, способы и методы формирования компетенций: аудиторные практические занятия, самостоятельная работа студентов, индивидуальные консультации, контрольные работы.

Цель учебно-методического пособия — подготовка балетмейстера-постановщика к совместной работе с художником-сценографом для художественного оформления балетного спектакля.

Задачи учебно-методического пособия:

- развитие художественно-образного мышления и навыков простого рисования;
- освоение приемов схематичного изображения хореографического текста, балетного сценария, зарисовок композиции танца и художественного замысла будущего спектакля, с использованием основных элементов графики;
- подготовка к созданию проектной части балетного спектакля;
- ознакомление с примерами театральных эскизов и разнообразным эстетическим контекстом сценографии.

В результате изучения дисциплины, обучающиеся должны:

- *знать*: технические приемы, применяемые в практике художественного оформления спектакля, изобразительные средства выражения художественных образов, способы изображения сценографической структуры на плоскости (простое рисование); способы построения человеческой фигуры, ее пропорции, движения, костюм и игровой атрибут, образы сценического грима;
- *уметь*: изобразить сценографическую иллюстрацию на основе специфики балетного сценария (линейный рисунок, схема, режиссерско-балетмейстерский текст), нарисовать фигуры персонажей балетного спектакля в движении (линия, штрих, пятно, силуэт); изобразить и описать свой художественный замысел;
- *владеть*: приемами простого рисования, художественного оформления балетного спектакля на основе плана-сценария, изображения глубинно-пространственной композиции танца на плоскости,

планировки развития действия и перемены художественного оформления сцены.

Под художественным оформлением спектакля балетного театра понимается:

- осмысление художественного замысла балетмейстера-постановщика;
- встраивание изобразительной формы художественного творчества в балетный сценарий (с учетом стилистики музыкального произведения);
- применение метода простого рисования и элементов новых технологий для проектирования сценографической структуры (декорации, бутафория костюм, грим);
- практическая работа с художником-сценографом над процессами создания балетного спектакля, в традициях театрально-декорационного искусства и интегрированной формы современной сценографии.

Контроль знаний, умений и навыков студентов осуществляется в следующих формах: выполнение практических заданий по окончании изучения каждого раздела. Итоговая форма отчетности — в соответствии с рабочей программой дисциплины «Практика работы с художником».

Педагогические принципы А. М. Полубенцева в обучении искусству балетмейстера-постановщика [22] и новаторские методы создания балетного сценария [23], стали исходной точкой в разработке учебно-методического пособия «Практика работы с художником».

Авторский замысел является ключевым во всех видах искусства. Как известно, для творческой личности активная деятельность, в процессе которой создается произведение искусства, является жизненной потребностью и ей присущи такие качества как: изобретательность, воображение, настойчивость и многое другое. «Хорошие идеи витают в воздухе», проявляясь на уровне ощущений и как предчувствие идеи и как картины воображаемого действия, и как моменты озарения. Чтобы идея стала замыслом, который вдохновляет возможностью воплощения в художественном пространстве спектакля, художник-сценограф, как единомышленник балетмейстера-постановщика, активно участвует в создании хореографического сочинения, используя средства сценографии.

Музыка неразрывно связана с процессом замысла хореографического произведения. Исходя из творческого и педагогического опыта, А. П. Босов, в диалоге с автором учебного пособия, отметил: «В процессах творчества балетмейстера-постановщика, художественный замысел, как фактор вдохновения и сокровенного переживания, основывается на выборе музыки, ее разборе, выборе сюжета, выстраивании событийного ряда,

количества участников, выборе исполнителей и т. д. Сочинение хореографического текста происходит в зале, на конкретных исполнителей, большей частью, бессознательно, свое сознание нужно „распустить“, иначе оно будет вам подсказывать то, что вы уже делали когда-то. Художественный образ в балете СОЗДАЕТСЯ движением человеческого тела. Одна и та же поза может принадлежать и Гамлету, и Клавдию, и только пластический мотив, переходящий в комбинацию движений может передать характер этих героев. К тому же, созданный художественный образ может значительно отличаться от первоначального замысла».

«Хореографический текст» (танцевальные движения, жесты, позы) и «рисунок танца» (схема перемещения исполнителей по сценической площадке) составляют «композицию танца», которая является «танцевальным языком», который для хореографического произведения столь же важен, как письменный язык для произведения литературы. Художественный образ, создаваемый балетмейстером-постановщиком на основе разнохарактерных движений человеческого тела, является средством формирования танцевального языка, выразительности балетного спектакля. Известно, что танцевальное искусство и музыка связаны многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца.

Для того чтобы сделать балетный спектакль целостным театральным зрелищем, на основе синтеза различных видов искусств, образы, создаваемые балетмейстером-постановщиком необходимо запечатлеть, то есть, перевести на язык изобразительного искусства, с тем чтобы образная пластика человеческого тела, энергия танца, характерность персонажей, стали главным «действующим лицом» в сценографическом решении. Разделяя художественный замысел с художником-сценографом, картины творческого решения балетмейстера-постановщика обретают новую форму — осуществляется сотворчество. Известно, что древнегреческие скульпторы не мыслили себе акта искусства без зрительского сопереживания. Они лепили свои статуи на вдохе, создавая максимальное напряжение тела. Напряжение античного произведения и сегодня передается зрителю, который не в силах дальше удерживать в себе это напряжение, делает выдох. Статуя снова как бы вдыхает воздух, а зритель выдыхает... Так и художник, помогая балетмейстеру-постановщику создавать на сцене пространственную, предметную образную структуру, является одновременно и соавтором и зрителем, который декодирует художественный замысел.

Формообразование балетного спектакля — это слитность «видимого и слышимого» музыкально-пластического языка. Сценографический процесс обобщения образов состоит из нескольких этапов: «творческого вызова», «творческой рефлексии» и «творческого поиска». Для образо-

вания синтетической зрелищной формы, в образный язык хореографии встраиваются обыгрываемые и контекстные элементы художественного оформления (сценографии), а также специальные световые эффекты и элементы новых технологий. Следует отметить, что для создания сценографии необходимо понимание того, что средства художественной выразительности не могут быть самоцелью, они должны быть соединены с общей образной формой спектакля. Эти принципы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко являются основой для воспитания режиссеров и актеров русской школы. Для студентов, начиная с первого курса, закладывается тот фундамент актерской и режиссерской школы, на который они опираются в своей последующей практике применения законов постановочного искусства в собственном сценографическом решении. Работа по овладению элементами сценического действия, определение конфликта, составляющего основу драматургии, выявляются при интенсивной работе воображения, фантазии и творческой воли: «Что я делаю? Ради чего я это делаю? В каких предлагаемых обстоятельствах я это делаю?» Вот три вопроса, которые учат студента строгой логике мышления, необходимой при разработке сценографического решения постановки. Практической разработке сценографического решения предшествует курс лекций, в которых преподаватель характеризует основные понятия: художественный замысел, образ, пространство, художественная форма, эстетический идеал, художественный текст, приводит примеры сценографии. В процессе обучения студент осваивает теоретический материал по специальности (изучение конфликта и его построения, фабулы, сюжета, события, задачи, сквозного действия, сверхзадачи, идеи, жанра, стиля), он должен научиться формулировать идею спектакля, исходя из полученных знаний по специальности для разработки сценографического решения спектакля с осмыслением действительности и подлинным восприятием объектов.

Иллюстративный материал учебно-методического пособия (сценографические иллюстрации, эскизы костюмов и грима) — это результат многолетней постановочной практики автора, в том числе в Театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории и работы на кафедре режиссуры музыкального театра. Методика художественного оформления музыкального спектакля, слияние профессиональной практики постановщиков (композитора, режиссера, балетмейстера, художника, дирижера), процесс создания, осмысления и реализации художественного замысла сформировались на мастер-классах С. Л. Гудасинского и на практических примерах постановок мирового музыкального театра.

В музыкальном, балетном театре известны несколько подходов к осмыслению сценографической формы:

- На основе музыкального произведения композитора. Драматургия в балетных спектаклях, основывается в первую очередь на раскрытии

музыки, т. е. для хореографа важно слияние сюжетной канвы с музыкальным материалом. Как известно, великий русский композитор П. И. Чайковский создавал свои балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик» в тесном творческом контакте с балетмейстером М. И. Петипа, выполняя все его требования, изложенные им в композиционном плане. Танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку. Сценографическая стилистика также тесно связана со стилевой природой музыкального произведения композитора, с танцевально-сценической партитурой, эмоциональным строем и образной выразительностью.

- При создании балетмейстером-постановщиком танцевальных сцен в операх, в драматических спектаклях, в концертной практике, построении танцевальных форм классических и народных танцев, художник-сценограф опирается на хореографическую интерпретацию мелодии и ритма. Основой сценографического решения является целостный художественный замысел постановщиков (режиссера-постановщика и балетмейстера-постановщика).
- Если брать за основу сценографии план-сценарий, в котором балетмейстер-постановщик уже определяет характер и стиль будущего произведения, то замысел танца, предшествующий рождению музыкальных образов, является источником вдохновения для художника. Наряду с этим, решение сценографии балета опирается на сюжетный сценарий балетмейстера-постановщика, который может быть выражен фрагментами хореографического осмысления музыкального произведения.
- Сценография на основе бессюжетного сценария балетмейстера-постановщика, в котором композиция танца является и художественным замыслом и главным источником постановочной визуализации творческой идеи. Сценографическое прочтение требует образного видения, осмысления характера, стиля.
- Сценография концертного танцевального номера. Композиционный рисунок танца, интерпретированный балетмейстером и художником в зарисовках, является «планом-эскизом» хореографического произведения. В графических схемах, изображенных в плане планшета сцены, балетмейстер-постановщик и художник отображают музыкальный ритм, рисунок танца, эмоцию и визуализацию, осуществляя при этом планировку сценографического решения балетного спектакля.

Во второй главе пособия показаны примеры поэтапного изображения фигуры человека в движении и рассмотрена технология простого рисования с использованием основных элементов графики (точка, линия, пятно, штрих, росчерк). Сегодня, несмотря на преобладание в проектной прак-

тике компьютерной графики для создания визуальных эффектов, освоение базовых изобразительных приемов (набросок, эскиз, графическая схема) не теряет своего основополагающего значения в процессе подготовки обучающихся.

Освоение этапов сценографического постановочного процесса, как в традиционной художественной практике, так и в новом цифровом формате, с применением компьютерного инструментария, дает балетмейстеру-постановщику необходимую сегодня конкурентоспособность. Умение продемонстрировать результаты творческой работы, используя возможности цифровых технологий, является «входным билетом» в современный театральный рынок. Информационно-телекоммуникационные системы уже превратились в важный и неотъемлемый атрибут всех сфер человеческой жизнедеятельности. Стратегией инновационного развития Российской Федерации на период до 2030 года является ускорение технологического развития Российской Федерации, увеличение количества организаций, осуществляющих технологические инновации, до 50% от их общего числа.

Театральные постановщики сегодня все чаще используют возможности «нематериальной сценографии», светозвуковой эффектовой среды, создавая художественный образ нехудожественных явлений технологической среды при помощи видеоконтента. Художественный образ, как известно, эволюционирует от образа-замысла к образу реализации и от образа реализации к образу-восприятию (рис. 1). Современные сценографы, опираясь на собственные наброски и эскизы, в которых, на основе личного восприятия, запечатлен образ-замысел будущей постановки: художественное пространство и образы персонажей спектакля, используют программы компьютера для усиления степени восприятия эскизов и макетов

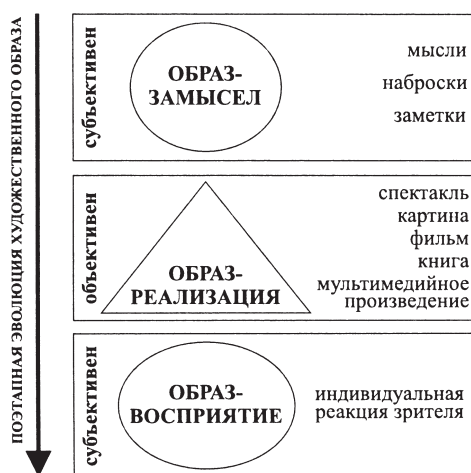


Рис. 1. Эволюция художественного образа



постановки, добиваясь авторской завершенности. Реализация образа зависит от множества факторов: многовариантность композиции и выбор постановщиками оптимального решения, репетиционный процесс и учет индивидуальных качеств артистов, производство декораций и костюмов в соответствии с технико-технологическими требованиями и многое другое. Компьютерные программы также позволяют оптимизировать многие рутинные процессы производства сценографии от моделирования до точных расчетов чертежей габаритных декораций, кроя костюмов, репродукции технической документации и многое другое. По мнению Н. И. Дворко, развитие современных компьютерных технологий привело к возможности взаимодействия автора и зрителя в границах одного художественного произведения [13].

Помимо традиционной формы спектакля им может быть мультимедийное произведение, симулятивная виртуальная реальность и многое другое. Современные постановщики при создании своих творений зачастую используют принципы «нон-финито» (ит. *non finito* — неоконченное) — художественный прием, основанный на активном образном взаимодействии предметного изображения и беспредметной пустоты, для активизации зрителя и поиска необходимого художественного решения или варианта. Однако к традиционной форме художественного оформления спектакля в культурном пространстве по-прежнему сохраняется высокая степень доверия зрительской аудитории. Начальный этап творчества постановщиков — сочинительство, безусловно, должен исходить из уникального рукотворного авторского произведения. Образ-восприятие зрителя напрямую зависит от высокой степени эмоциональной отдачи и мастерства постановщиков в период замысла и различных стадий осуществления спектакля.

В учебно-методическом пособии представлен список стилей и художественных направлений в искусстве, краткий словарь терминов, понимание которых позволит балетмейстеру-постановщику ориентироваться в разнообразном эстетическом контексте.

При оценке дипломного постановочного проекта студента принимается во внимание оригинальность художественного замысла в эскизах художественного оформления, костюмов и грима персонажей, в показе модели решения художественного пространства, в том числе, с учетом реализуемости художественного оформления балетного спектакля.

Современность в хореографическом искусстве — это не только тема, это и ее современное воплощение, современный хореографический язык и традиционно-инновационное сценографическое решение. Знание приемов традиционной художественной практики, свобода творческого новаторства и эксперимент, наряду с постижением специфики хореографического искусства, определяют жизнеспособность и общественное значение искусства балетмейстера-постановщика.

# 1. Художественный замысел

Замысел — это первичный образ будущего творения, наброски содержания, возможных конфликтов, черт героев, пластических композиций; исходное представление художника о своем будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс.

Известный философ Н. Гартман полагал, что процесс творчества является действием «божественного безумия», «животворным дыханием бессознательного» [6]. Ж. Адамар, в исследованиях опирающийся на наблюдения А. Пуанкаре, подразделил творческий процесс на три этапа, называя их «подготовкой», «инкубацией» и «озарением» [1, 29]. По мнению Ю. А. Гевленко, в хореографии сочинительский процесс языка, в большей ее части, происходит на интуитивных, предварительно не осмысленных конструкциях, а в работе над замыслом либо содержанием произведения наиболее приемлемым путем является сознательное конструирование. Таким образом, выразительные средства, такие как композиционное решение, а также лексическое выражение — удел интуитивного поиска, которое возникает у художника на базе озарения и наполненных впечатлений [7]. На начальном этапе возникновения замысла у балетмейстера, большая его часть принадлежит подсознанию. В то время как на момент сочинения танцевального текста сознанию, логическому мышлению принадлежит главенствующая роль, так как балетмейстер работает не с воображаемыми танцовщиками, а с живыми людьми, при этом он должен учитывать размеры музыкальных фраз, семантику рисунка, законы композиции. Балетмейстер определяет тему, событийный ряд, характеры действующих лиц, конфликт хореографического произведения, что находит свое выражение в исполнительском мастерстве, в музыке, художественном и световом оформлении. Совместно с художником, в графических зарисовках формируется первоначальная схема перемены места действия, картин спектакля, идея художественного оформления, определяется стилистический подход к образному решению, выделяются основные функции сценографии. Балетмейстер, совместно с художником осуществляет сбор иллюстративного материала, создает записи и зарисовки, которые становятся материалом, текстом художественного замысла.

В работе над текстом художественного замысла происходит выбор средств выразительности, формируется понимание образно-пространственной структуры постановки, соотношение смысла и значения, содержания искусства и формы изображения, а также отношения изобразительных форм между собой.



## 1.1. Художественный образ

Понятие «образ» в искусстве неразрывно связано со словом «художественный», так как в таком случае оно приобретает эстетическую направленность. Безусловно, ни один вид искусства не может существовать без такого процесса, как создание художественного образа. Его многообразие и глубина зависят от индивидуальности постановщика, его профессиональной подготовки, интеллектуального развития в целом. Но, прежде всего, художественный образ — это духовное явление.

В классической модели искусства, сложившейся в Новое время, сценические образы трактовались как продукт творческого воображения художника и зрителя, появившийся в процессе создания и восприятия произведения. С одной стороны, изображение на картине художника — это явление, сохраненное и изъятое из пространства и времени, а с другой — любое художественное изображение воплощает в себе способ видения и отражения реальности автором и зрителем, разворачивая вовне их внутренний мир. Однако интерпретация образа даже в тесной связи с процедурой отражения действительности в данном случае не дает ответа на вопрос о принципиальном несоответствии, которое возникает между художественным и реальным миром, между способами видения художника и зрителя [10].

Образ отражает важные аспекты творческого сознания. Так, в философском словаре, «художественный образ» трактуется как «форма отражения объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала» [21]. В книге А. Л. Казина «Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования», данное понятие определяется как «предмет, на котором сходятся исследовательские интересы различных научных и критических дисциплин, которые озабочены сущностным отношением искусства к действительности» [16]. Автор утверждает, что художественный образ является продуктом и формой человеческой деятельности, получившей соответствующее материальное воплощение, например, в слове или движущемся изображении. В публикации С. Н. Гришина «Художественный образ: происхождение, герменевтическая специфика, типология, структура и средства выражения в искусстве» отмечается, что «в моделировании и материальном воплощении художественного образа участвует не только чувственное отражение объективного мира, но и внутренняя психическая деятельность человека, которая всегда мотивирована и поэтому опережает структурирование визуального материала» [9]. С. Н. Гришин отмечает, что художественность образа заключается в специфичной интерпретации. Поясняя это тем, что раскрытие в произведении свойств и черт искусства располагает к смысловому сотворчеству над воспринимаемым образом,

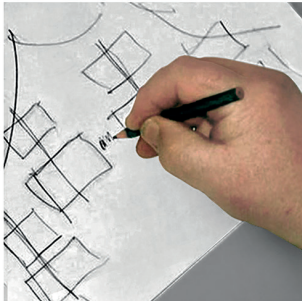
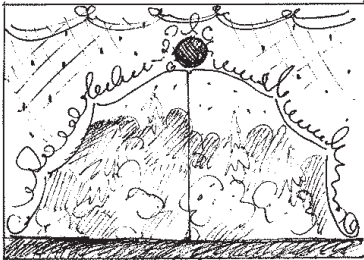
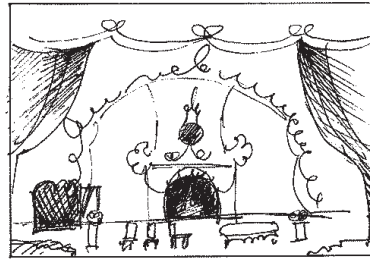


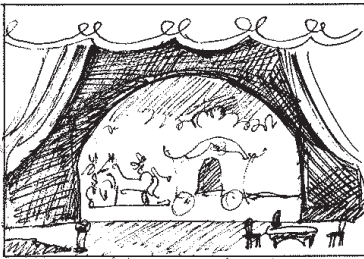
Рис. 5, 6. Гаудасинский С. Л. Зарисовка идеи сценографии оперы «Бал-маскарад» Дж. Верди. Набросок художественного оформления. 2010 год



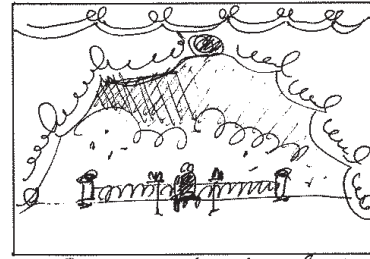
Сле-д'анакре; Арма-жорж



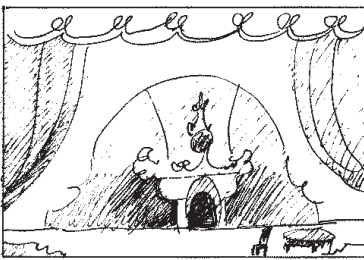
Дом Золушки.



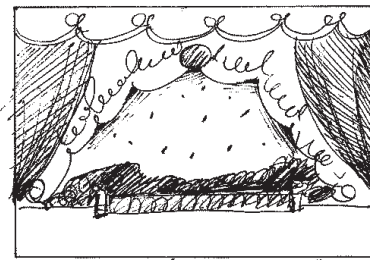
В доме просветляется крыльцо и алле



Образ. Сле. День и ночь.



Дом Золушки.



Образ. Сле. ночь - в день.

Рис. 7. Астафьева Т. Сценографическая иллюстрация к музыкальной сказке «Золушка» А. Э. Спадавекиа (режиссер-постановщик В. Лапушкина, художественный руководитель О. П. Мухортова). Театр оперы и балета Санкт-Петербургской государственной консерватории. Дипломная постановка. 2007 год

## 2. Простое рисование

Рисование — это создание изображений на какой-либо поверхности с помощью графических средств: карандаш, перо, ручка, кисть, уголь и так далее.

«Зарисовки» — быстрые лаконичные рисунки (наброски), позволяющие запечатлеть на бумаге суть идеи без тщательной проработки деталей. С их помощью художник может решать разнообразные творческие задачи: зафиксировать воображаемые картины, эмоциональное восприятие предмета наблюдения; выразить собственные эмоции от увиденного; поэкспериментировать с композицией; запечатлеть на бумаге отдельные элементы будущей сценографии. Быстрая зарисовка идеи дает возможность выразить первое впечатление от предмета внимания.

«Рисунок с натуры» — «скорая запись» элементов действительности с целью ее изучения, осмысления восприятия, проникновения в конструктивную сущность вещей. Является предпочтительным из основных видов рисунка, который раскрывает неограниченные возможности в изучении и осмыслении натурной формы, конструкции, объема, цвета, светотени, перспективы, композиции. Умение работать с натуры — неременная особенность любого художника, позволяющая находить многообразные художественные задачи.

«Рисунок по памяти» — изображение на основе зрительной памяти, в результате рисования с натуры. В этом случае изображение передается без каких-либо изменений в таком же положении, с той же точки зрения, как передавался ранее с натуры. При этом мастерами рекомендуется выполнять рисунки по памяти сразу же после рисунка с натуры и теми же материалами. Существует множество рекомендаций и методик рисования по памяти. Одна из них — мысленное рисование натуры, еще во время ее изучения и наблюдения. Понятие «представление» как конкретный, чувственно-наглядный образ предмета или явления, ранее воздействовавшего на органы чувств, опосредованный индивидуальным и общественным опытом человека, предполагает постоянную тренировку зрительной памяти.

Балетмейстеру-постановщику, рисуящему по памяти необходимо сразу представлять ход и этапы работы над созданием художественного образа, выраженного движением человеческого тела, изображая телесность в упрощенном виде (рис. 16).

Всякое представление опирается на реальный мир, на конкретные объекты, детали, которые хранит наша зрительная память. «Рисунок по представлению» — более сложный процесс, чем рисунок по памяти.

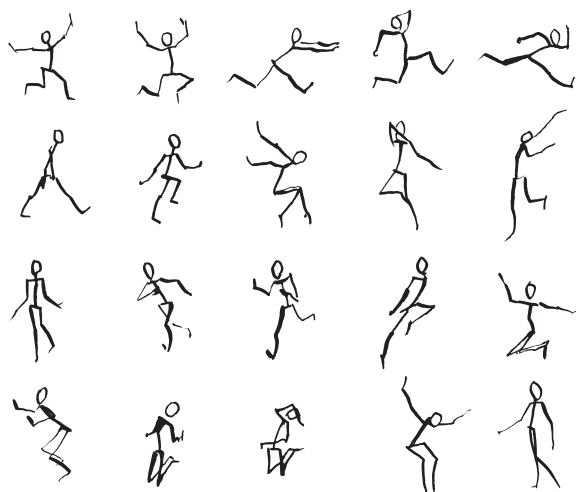


Рис. 16. Схематичные зарисовки фигуры в движении

Большую помощь в этом процессе оказывает практика рисования набросков с натуры.

«Рисунок по воображению» требует достаточного развития зрительной памяти и фантазии у рисующих, наличия у них практики свободной работы над рисунком без непосредственной зрительной опоры на натуру (рис. 17). Такие навыки и умения могут быть приобретены только в результате систематической работы над рисунками и композицией. Так же как в работе по памяти и представлению для создания рисунков по воображению очень важна практика рисования с натуры, в ходе которой формируются навыки свободного оперирования образами-представлениями, трансформации образов натуры в новые образы-зарисовки.



Рис. 17. Астафьева Т. Фантазийная зарисовка композиции танца. 2022 год





Рис. 48–51. Пикассо П. Эскизы к балету «Треуголка» М. де Фальи (хореография Леонида Мясина). Парижская опера. 1919 год

### 3. Художественные стили и направления в искусстве

**Абстрактное искусство** (абстракционизм) — беспредметное искусство, нефигуративное искусство, направление художественного творчества, не использующее изображение окружающего мира в привычных формах. Предметы и свои эмоции абстракционисты передают с помощью определенных элементов художественной формы (цветовое пятно, линия, фактура, объем). Неизобразительные картины сложно организованы по ритмике и цвету. Абстрактное искусство возникло в 1910–1913 гг. в ходе расслоения кубизма, экспрессионизма, футуризма. В России абстрактное искусство после Октябрьской революции развивалось как андеграунд. С 1990 оно выступает на одном уровне с другими формами художественного творчества.

**Авангардизм** — условное наименование различных художественных направлений в искусстве XX века, для которых характерно стремление к коренному изменению принципов и традиций художественной практики: кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстрактное искусство, аналитическое искусство, лучизм, конструктивизм, функционализм, кубофутуризм, супрематизм, концептуализм, минимализм, постмодернизм, поп-арт и др. Авангардисты стремятся к новым средствам выражения и формам произведений. Некоторый спад авангардизма произошел перед Второй мировой войной. После ее окончания происходит оживление авангардистских тенденций, возникает неоавангардизм.

**Агитационное искусство** — одна из форм идейно-политического и эстетического воздействия на массы. Наибольшее распространение получило в XX веке в России после Февральской революции и Октябрьского переворота 1917 года. Бурное развитие получила графика, прежде всего плакат. Красочно оформлялись революционные празднества, демонстрации и парады, рабочие клубы. Многие ведущие художники (Герасимов, Кустодиев, Петров-Водкин, Татлин и др.) участвовали в подобных работах, создавали к различным датам красочные панно, объемные конструкции. После Второй мировой войны агитационное искусство, ограничившись политической пропагандой, приобрело характер формального и безадресного назидания.

**Академизм** — направление, сложившееся в художественных академиях XVI–XIX вв. Было основано на догматическом следовании внешним

## 4. Словарь терминов

**Акцент** (*лат.* *accentus*) — «ударение» на оси — центре композиции, их точная фиксация; задача данного элемента — выделение каких-то значимых по иерархии отношений между главной и второстепенной категориями в композиции. Это наиболее деликатное отношение между главным и второстепенным, чем все другие виды контраста, т. к. роль акцента указующая, преобладающая, но не господствующая, как в случае с доминантой, т. к. акцент может быть самым маленьким элементом в композиции. Относительно акцента наиболее точно определяется равновесие элементов внутри границ схемы (контура). Он создает дополнительную выразительность как один из вариантов красноречивых и одновременно изящных контрастов в композиции.

**Асимметрия** — принцип организации композиции, при котором полностью отсутствует полная симметрия в диапазоне «тождество — подобие», но при этом наличествует единство и соразмерность частей целого, а, кроме того, их зрительное равновесие. Такой принцип мы будем называть сбалансированной асимметрией. Асимметрия может выражаться через девизы «уравновешенная симметрия», «динамика», «напряженность», «устремленность», «неустойчивость» и другие наглядные виды несимметричных организаций. Она строится на основе: а) визуального равновесия несимметричных частей относительно композиционного центра или оси; б) соподчиненности главного и второстепенного в системе целого, при помощи чего и достигается ее завершенность. Это понятие противоположное понятию «симметрия».

**Графика** — вид изобразительного искусства с преобладанием линейного способа изображения при помощи линии, тона, светотени и цвета.

**Динамика** — организация зрительного восприятия в границах контура при помощи определенных направлений или систем движения масс; ощущение движения целого и его частей при восприятии композиции. При явном преобладании какого-либо направления, можно утверждать о примате вертикального или горизонтального, восходящего или нисходящего движения в целом. Отсюда можно выделить ведущее направление или убедиться в равновесии направленностей (например, движение может быть направлено к центру, к какой-то точке на вертикальной оси равновесия и т. д.). Понятие противоположное понятию «статика».

**Дисимметрия** — это нюансное отклонение от симметрии; отсутствие некоторых элементов симметрии, небольшое преуменьшение / понижение

## 5. Примерные практические задания

В процессе освоения дисциплины, обучающиеся разрабатывают сценарный план. Сценографический проект — это совместная творческая деятельность балетмейстера-постановщика и художника, направленная на создание эскизов художественно-пространственной среды хореографического произведения, образной выразительности костюмов в соответствии со сценарным планом постановки. Работа студента с художником ведется по утвержденному постановочному плану. Студенты должны выполнить ряд подготовительных учебных заданий.

### 1. Описание художественного замысла балетмейстера-постановщика.

В процессе описания художественного замысла постановки происходит переход от литературного сюжета в лаконичную форму выражения хореографического жанра. Для создания сценографической формы студенту необходимо письменно ответить на вопросы:

Тема постановки?

О чем спектакль?

Какой жанр?

Какой основной конфликт?

Какая сверхзадача?

Каким образом осуществляется связь художественного замысла с художественным оформлением?

Каким способом будет осуществляться перемена места действия сюжетного спектакля?

Какие средства художественной выразительности будут применяться в оформлении бессюжетного спектакля?

Какими средствами сценографии будет осуществляться эмоциональная активизация зрителя?

### 2. Анализ музыкального произведения, избранного для сценарного плана.

Студенту необходимо изучить музыкальное произведение, положенное в основу хореографического замысла, а также историю балетных постановок по теме сценарного плана, собрать иллюстративным материал (отбор осуществляется совместно с художником).



## Заключение

В становление сценографии отечественного балетного театра много таланта и труда вложили такие замечательные художники, как К. Коровин, А. Бенуа, А. Головин, Л. Бакст, позднее В. Дмитриев, П. Вильяме, В. Рындин, А. Петрицкий, М. Бобышев, С. Вирсаладзе, Т. Бруни, А. и Б. Кноблоки, Е. Чемодуров, А. Лушин, Ф. Нирод, В. Мамонтов, В. Левенталь, Б. Мессерер, Э. Стенберг, Е. Лысик и многие другие выдающиеся театральные художники, которые немало сделали для того, чтобы балетный театр нашей страны развивался как театр реалистический, несущий людям гуманные идеи, передовые мысли. Как правило, именно балетмейстер решает вопрос о приглашении того или иного художника. Руководствоваться тут следует тем, насколько его стиль, манера, почерк, его идейно-художественная позиция близки хореографу.

В постановочной практике XX — начала XXI веков заложен принцип взаимовлияния художественных идей всех участников постановочного процесса: композитора, дирижера, режиссера, балетмейстера-постановщика, танцовщика, художника, директора театра, мецената, менеджера и многих других. Для создания зрелищной формы современного балета используются различные сценографические подходы, в том числе с использованием светового, аудиовизуального, проекционного художественного оформления.

Современные сценографы, опираясь на художественное наследие прошлого, предлагают новые изобразительные приемы художественного оформления спектакля с использованием графических программ компьютера. Следует отметить, что интегрированная технология создания сценографии с использованием компьютерных программ позволяет вести поэтапную работу над художественным оформлением спектакля дистанционно.

Освоение навыков простого рисования для создания целостного художественного оформления приобщает балетмейстера-постановщика к профессиональной деятельности сценографа и способствует высокому качеству подачи художественного материала при самостоятельной постановке балета.

## Список использованной литературы

1. *Адамар Ж.* Исследование психологии в области математики / под ред. И. Б. Погребысского. М. : Советское радио, 1970. 240 с.
2. *Астафьева Т В.* Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. URL: [https://terrahumana.ru/arhiv/11\\_03/11\\_03\\_25.pdf](https://terrahumana.ru/arhiv/11_03/11_03_25.pdf)
3. *Базанов В. В.* Технология сцены. М. : Импульс-свет, 2005. 391 с.
4. *Барчаи Е.* Анатомия для художников. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 344 с.
5. *Валукин М. Е.* Эволюция мужского балетного костюма. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-muzhskogo-baletnogo-kostyuma>
6. *Гартман Н.* Эстетика. Киев : Ника-центр, 2004. 639 с.
7. *Гевленко Ю. А.* Художественный замысел как творческая процедура. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-zamysel-kak-tvorcheskaya-protsedura>
8. *Голубева О. Л.* Основы композиции : учебное пособие. Изд. 2-е. М. : Искусство, 2004. 120 с.
9. *Гришин С. Н.* Художественный образ: происхождение, герменевтическая специфика, типология, структура и средства выражения в искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение, вопросы теории и практики : сб. ст. / гл. ред. О. Г. Лябина. Тамбов : Грамота, 2015. С. 51–54.
10. *Горюнова Т. А.* Язык и образ в искусстве: эстетика взаимодействия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-i-obraz-v-iskusstve-estetika-vzaimodeystviya>
11. *Гребенкин А. В.* Язык театра. Лекция для студентов режиссерского факультета. URL: <http://theater111.ru/science14.php>
12. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб. : Искусство-СПб, 2002. 302 с.
13. *Дворко Н. И.* Основы режиссуры мультимедиа-программ : учебное пособие. СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т профсоюзов, 2005. 304 с.
14. *Захаров Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1983. 237 с.
15. *Звездочкин В. А.* Леонид Якобсон: «хореопластика» — образный язык современного танца // Театр, живопись, кино, музыка : сб. ст. / гл. ред. К. Л. Мелик-Пашаева. М. : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2017. С. 65–75.

16. *Казин А. Л.* Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования. Л.: изд. ЛГУ, 1985. 120 с.
17. *Карпов Н.* Уроки сценического движения. URL: [https://nmdshi.uln.muzkult.ru/media/2018/09/17/1217334236/Karpov\\_N\\_Uroki\\_schenicheskogo\\_dvizheniya.pdf](https://nmdshi.uln.muzkult.ru/media/2018/09/17/1217334236/Karpov_N_Uroki_schenicheskogo_dvizheniya.pdf)
18. *Киенко О. Л.* Секреты Терпсихоры. Рисунок и схемы танцев в детской хореографии. URL: [https://horeografiya.com/video/risunok/risunok\\_kniga\\_9631158.pdf](https://horeografiya.com/video/risunok/risunok_kniga_9631158.pdf)
19. *Костерина М. А.* Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца: дис. ... канд. искусствоведения / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2008. 141 с.
20. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. М.: Российский университет театрального искусства, 2011. 472 с.
21. *Подпригора С. Я.* Философский словарь. М.: Феникс, 2015. 478 с.
22. *Полубенцев А. М.* Хореографические формы балетного театра: учебно-методическое пособие. СПб.: изд-во Политехнического ун-та, 2015. 31 с.
23. *Полубенцев А. М.* Специфика балетного сценария: учебно-методическое пособие. Саратов: Амирит, 2019. 36 с.
24. *Полубенцев А. М.* Амплуа в балетном театре: учебное пособие. СПб.; Саратов: Амирит, 2021. 32 с.
25. *Пуанкаре А.* Математическое творчество / под ред. И. Б. Погребысского. М.: Советское радио, 1970. 141 с.
26. *Роднянская И. Б., Кожин В. В.* Образ // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1968. Стб. 363–369.
27. *Рязанова Ю. Ю.* Образное движение — основа хореографического мышления. М.: Российский университет театрального искусства, 2010. 72 с.
28. *Смирнов И. В.* Искусство балетмейстера: учебное пособие. М.: Просвещение, 1986. 192 с.
29. *Сыромятникова И. С.* Искусство грима и макияжа. М.: Рипол-классик, 2005. 272 с.
30. *Тютюнова Ю. М.* Рисование с натуры, по памяти, по представлению и по воображению на пленере: современная практика // Наука и школа. 2018. № 6. С. 46–53.
31. *Филатова Н. А.* Пуанты. Из истории балетной обуви // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2007. № 1. С. 275–291.
32. *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. / [сост. И. И. Аброскина; вступ. ст. М. О. Кнебель; Рос. гос. арх. лит. и искусства, Музей МХАТ]. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1995. Т. 2: Об искусстве актера. 587 с.
33. *Эткинд М.* Николай Акимов. Сценография, графика. М.: Советский художник, 1980. 134 с.

## Интернет-ресурсы:

1. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/index>
2. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека (официальный сайт). URL: <http://sptl.spb.ru/>
3. Global Performing Arts Database (GloPAD). URL: <http://www.glopad.org/pi/en/>

ISBN 978-5-98620-601-1



9 785986 120601 1

Т. В. Астафьева

## Практика работы с художником

Учебно-методическое пособие

*Оригинал-макет*

Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 01.07.2022  
Формат 70 × 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 7,75. Печать цифровая. Тираж 50 экз. Заказ № 14002-3

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, литер 3, пом. 32-Н

