

Петрарке, Бокаччо, Ариосто и Тассо, хотя итальянская литература уже давно из мировой стала провинциальной» [10, с. 332]. Как изменчива река, так и культура постоянно трансформируется. «Материя» культуры остается прежней, и по своим элементам новая культура до крайности близка предшествующей. Но «с перерождением интуиции меняется угол зрения, перспектива, меняется эмоциональный тон, самочувствие и самосознание» [8, с. 148]. То есть смена одной культуры другой происходит тогда, когда меняется интуиция жизни, проявляющая себя во всех сферах. Именно такие качественные изменения и служат для ученого критерием периодизации.

Таким образом, воззрения П.М. Бицилли на проблему соотношения понятий «цивилизация» и «культура», сформировавшиеся и высказанные им более 70 лет назад, остаются актуальными и сегодня. Возвращение и изучение его наследия представляется не только восстановлением исторической справедливости по отношению к этому блестящему мыслителю, но и обогащением современного гуманитарного знания.

Источники и литература:

1. Асоян Ю. Историография концепта «cultura» (Античность – Ренессанс – Новое время) / Ю. Асоян, А. Малафеев // Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX - начала XX веков / Ю. Асоян, А. Малафеев. – М., 2000. – С. 29-61.
2. Бирман М. А. Петр Михайлович Бицилли (1879-1953). Штрихи к портрету ученого / М. А. Бирман // Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад / П. М. Бицилли; сост. Ф. Б. Успенский; отв. ред. М. А. Юсим. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 633-720.
3. Бицилли П. М. Очерки теории исторической науки / П. М. Бицилли. – Прага: Пламя, 1925. – 339 с.
4. Бицилли П. М. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса (1226-1926) / П. М. Бицилли // Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад / П. М. Бицилли; сост. Ф. Б. Успенский; отв. ред. М. А. Юсим. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 533-549.
5. Бицилли П. М. Проблема русско-украинских отношений в свете истории / П. М. Бицилли. – Прага: Единство, 1930. – 38 с.
6. Бицилли П. М. К пониманию современной культуры: Проблема универсального языка / П. М. Бицилли // Современные записки. – Париж, 1932. – Кн. 49. – С. 318-334.
7. Бицилли П. М. Проблема нового средневековья / П. М. Бицилли // Новый град. – Париж, 1932. – № 2. – С. 50-58.
8. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1996. – С. 3-170.
9. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры / П. М. Бицилли // Современные записки. – Париж, 1933. – Кн. 53. – С. 297-309.
10. Бицилли П. М. Проблемы современности / П. М. Бицилли // Современные записки. – Париж, 1936. – Кн. 62. – С. 382-392.
11. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер; вступ. ст. А. П. Дубнова. – Новосибирск: ВО «Наука»; Сибирская издательская фирма, 1993. – 592 с.

Медведева В.В.

УДК 37.016:[792.024:687.16]

ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСКА: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Современный театр достаточно активно пытается возобновить и широко использует традиции практиков XX века, оставившим нам в наследие интерес к «игровому» театру, к театру острой, выразительной формы, театру зрелища, трансформации, театру «социальной» маски. Отсюда и возобновление интереса к театральной маске.

Наибольших успехов в применении маски в театральной педагогике достигли французский режиссёр и театральный педагог Ж. Копо (1878-1949) и его последователи: М. Сен-Дени, Ж. Лекок. Свой вклад в работу с маской внесли Ж. Дагет, Ш. Дюллен, Ж.Л. Барро, Ж. Вилар, Д. Стреллер, Д. Фо.

В «Театре Старой Голубятни», созданном Жаком Копо в Париже, между 1920-1924 годами, Копо широко практикует занятия с маской, которая становится для него фактором психофизического освобождения, движущей силой перевоплощения, одним из методов подготовки актёра, развивающим выразительность, воображение, эмоциональную природу и способность мыслить. Практика работы с маской у Копо служила выработке практических актерских умений работы в разнообразных стилях и жанрах театрального искусства. Копо практикует занятия с нейтральной маской (маской «благородной»). Он осуществляет идею создания спектакля на основании современных масок, придуманных актёрами его студии, широко использует речевой прием «граммело», идет к обновлению театра через нравственное перевоспитание актёра, совершенствование его внутренней и внешней техники, пересмотр и обогащение выразительных средств [8, с. 51].

Стиль искусства «Старой голубятни» представлял собой синтез принципов условного театра символистов и новейшие поиски театра психологического. Максимальная простота и скупость внешнего оформления спектакля стала признаком этого театра и потому, что на фоне скупого оформления

художественные разработки костюмов, которые делали художники, выглядели ярко, создавая нарядную палитру спектакля. Конечно, это был тоже своеобразный отказ от жизненного подобия.

Копо считал себя в режиссуре учеником Крэга и Аппиа, но в то же время и учеником Станиславского в работе с актерами. В некотором смысле на сцене «Старой голубятни» вновь возродилось человеческое искусство французских мастеров XIX века, столь поспешно изгнанное символистами со сцены. Но это было уже новое качество, спектакль весь подчинялся режиссерскому замыслу, и, несмотря на то, что в театре Копо актер значил гораздо больше, чем у символистов, все равно и он был подчинен общему стилю спектакля. Актеру режиссер помогал раскрыть свою индивидуальность, но в строго определенном режиссером направлении. В спектаклях Копо интеллектуальность гармонично сопрягалась с эмоциональностью. Все спектакли имели строго отточенную форму и глубокий режиссерский замысел.

«Старая голубятня» дала французскому театру несколько поколений великолепных актеров. Дюллен и Жуве учились у Копо и стали впоследствии воспитателями Жана Вилара, Жана Маре, Жана-Луи Барро, Андре Барсака, крупнейших актеров и режиссеров французского театра XX века.

Открытие театра предшествовала публикация программы театра, написанная Жаком Копо и обратившая на себя внимание. Копо говорил о духовном единомыслии всех, участвующих в создании театра. Он резко критиковал современную сцену и ее представителей, «склонных превозносить качество развлечений, которыми они насыщаются. «Необузданная индустриализация, - продолжал Копо, - которая все циничнее с каждым днем снижает французский театр и отвращает от него культурную часть зрителей, захват большинства театров кучкой развлекателей, состоявших на жаловании у потерявших честь торговцев, повсюду, и даже там, где великие традиции должны были бы способствовать сохранению некоторой справедливости, - все тот же дух каботинажа и спекуляции, все та же подлость повсюду блеф, всякого рода вздувание цен и выставление напоказ пошлости, паразитирующей на умирающем искусстве, о котором уже нельзя даже говорить всерьез, повсюду дряблость, беспорядок, недисциплинированность, невежество и глупость, презрение к творческому художнику, ненависть к красоте продукция все более безумная и бессмысленная, критика все более сочувственная, вкусы публики все более сбившиеся с пути - вот это все, возмущает нас и дает нам силы» [8, с. 93].

Ученик Копо французский режиссер и актер М. Сен-Дени (1897-1971), преподавая импровизацию в маске во многих театральные школах Европы и США, определяет ряд важных принципов работы в маске: игра в ансамбле, приоритет чувства правды над техникой, единство культурных основ и технических приемов, изучение различных стилей игры, предвещающих работу с текстом, связь поисков со стилистикой и содержанием пьесы. Для М.Сен-Дени, как и для Копо, маска была временным рабочим инструментом, который предлагался молодому артисту для усиления способности чувствовать, для развития экспрессивности и способности к экспериментам в наиболее острой и рискованной форме [7, с. 200].

М. Сен-Дени практиковал работу с серией жизнеподобных масок, закрывающих все лицо и отражающих различные возрасты человека, использовал полумаски, носы, толщинки, различные средства изменения внешности. Студенты использовали сюжеты, созданные на основе драматически насыщенных моментов классических трагедий и драм. Существенными представляются подходы М. Сен-Дени к освоению актером в маске «двойного сознания» или способности управлять двумя областями психики в процессе создания сценического образа.

Работа в маске становится одним из центральных методических принципов программы обучения в студии режиссера, исследователя, теоретика и педагога Ж.Лекока (1921 - 1999). Работы Ж.Лекока связаны с деятельностью таких реформаторов театра XX века, как А. Арто, А. Жарри, Ж.-Л. Барро, Е. Гротовский, Е. Барба и П. Брук, с которыми он разделяет преданность физическому, натуралистическому театру. Развивая идеи Копо, Лекок ставит во главу угла пластику актера и пьесу, и считает греческую трагедию и итальянскую комедию источником театральных инноваций и обновления театра. Он и рассматривает театральное образование не только узкопрофессионально, но с точки зрения широких культурологических подходов, требующих разнообразных гуманитарных знаний. Лекок практикует занятия в нейтральной маске, как средство освоения «универсального поэтического ощущения» от ритмов, слов, материалов, цветов, света и пространства [3, с. 202].

Для выработки чувства стиля, упрощения и прояснения характера, Лекок работает с большим набором «экспрессивных масок» (масок, закрывающих все лицо), контрмасок (с одновременной игрой двух конфликтных масок - внешней и внутренней). Контрмаска – порождение ритуальной культуры. Для исследования поэтической глубины текста, Лекок обращается к маскам древнегреческой трагедии, клоунаде, буффонаде, варьете. Нейтральная маска в начале программы, а клоунская маска в конце, образовывали круг определенных значений, этапов, через которые проходил обучающийся в процессе освоения «территорий драмы» (трагедии, мелодрамы, комедии). Широкое, методически осмысленное применения маски в театральной педагогике в 80-е и 90-е годы XX века осуществили С. Эддридж и К. Джонстон.

Так Г. Аткинс (1994) считает, что импровизация учит особой гибкости -трехмерности мышления, способности актера соединять одновременно актерский, режиссерский и авторский (взгляд драматурга) подход к решению сценической проблемы. Поэтому он советует развивать трехмерное и абстрактное мышление [5, с. 199].

В свою очередь Эддридж (1996), интерес, которого сосредоточен на импровизации в маске, утверждает, что на колебаниях между слоями творческого сознания актера основана техника импровизации в контрмаске [5, там же].

Концепция и техника маски и контрмаски, - по мнению Элдриджа, фундаментальный творческий принцип анализа и развития характеров. Такой принцип связан с игрой текстом и против него. Это текст и подтекст, Эго и Альтер Эго персонажа. Они дают актеру возможность создавать разные персонажи в одной маске, или соединять контрастные характеристики в одном персонаже. Таким образом, можно предположить, что многоуровневое сознание актера импровизатора может обеспечить и различные возможности структурирования сценического образа в современном спектакле [5, там же].

С. Элдридж, труд которого «Мазк ттргстзапоп юг астог Iгатт§ апё регюгтапсе» (1996) является на сегодняшний день одним из наиболее подробных описаний техники работы с маской, изменяет внешние черты нейтральной маски и создает простую, абстрактную маску. Он формулирует представление о нейтральности и принципах движения нейтрального тела, рассматривает особенности нейтрального состояния психики (он называет это нейтральным сознанием), разрабатывает методы работы в контрмаске, как фундаментальные для анализа и развития характеров в маске и без неё. Элдридж устанавливает наиболее методически оправданную логику и последовательность развития актерского тренинга в маске: маска нейтральная и несколько ступеней маски характерной (начальная характерная маска, контрмаска, жизнеподобная маска, маска тотем или нечеловеческого живого существа, маски различных объектов, комплексная характерная маска). Элдридж в меньшей степени, чем Лекок, разрабатывает жанровые аспекты игры в маске, но намечает точные методы репетиций пьесы с масочными персонажами.

Г. Крэг в журнале «Маска» провозгласил необходимость возвращения театральной маски на сцену как первейшего средства возрождения драматического театра. Крэг утверждал принцип универсальности актера: соединения в сценической игре авторского, личностного начала с сверхвыразительностью. Одним из неперемных условий универсальности актера была способность к импровизации. Крэг попытался объединить тренинг в масках комедии «дель арте» и импровизационную технику в учебной программе театральной школы [2, с. 198].

Принципы, декларированные Крэгом, имеют тесную связь с теми поисками, которые велись в русском театральном искусстве. Многие русские режиссеры – В.Э. Мейерхольд, В.Н.Соловьев, А.Я.Таиров, Е.Б.Вахтангов обращались к импровизации в маске. Они исследовали воздействие маски на психофизику актера и применяли маску в спектаклях и в обучении актера. Мейерхольд считал подлинную импровизацию неким философским камнем театра, стягивающим « как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов»[4, с. 89]. Мейерхольд создал свой образ синтетического театра и актерской техники, где соседствует игра драматического и оперного артиста, танцовщика, эквилибриста, гимнаста, клоуна. Так же, как и Крэг, он думал о «желанном новом актере». Такого актера он погружал в игровую стихию профессии, в импровизацию, связывая ее с комедией «дель арте» и другими приемами игры различных театральных эпох.

Маска в режиссуре и педагогике Е.Б.Вахтангова была связана с особенностями эстетической системы режиссера, принципами «фантастического реализма». Е.Б.Вахтангов отмечал сходство между масками итальянской комедии и клоунскими масками. Приемы внешней техники актера Вахтангов развивал на основе импровизации, творческой свободы актера, на особой творческой атмосфере. Он настаивал на том, что актер непременно должен быть импровизатором. «Это и есть талант» [1, с. 27], - говорил Вахтангов. При этом актер должен быть способен оправдать любую форму.

Эксперименты В.Э. Мейерхольда и Е.Б. Вахтангова области применения маски в спектакле и обучении актера выявили необходимость изучения маски, как важного знака театральной культуры и обозначили проблемы практического использования ее в театральной педагогике. К сожалению, эти опыты не были оформлены в последовательную методику, т.к. в тридцатые годы XX века в Советской России приоритетным в искусстве театра было провозглашено реалистическое направление. Практика экспериментов с маской не получила должного развития. Не имела она продолжения и последующие годы.

Маска в театральной культуре является одним из универсальных эстетических знаков театра, режиссерского и актерского мастерства служит способом моделирования театрального образа. Маска – сильнейший возбудитель творческого начала.

В театральном образовании работа с маской является средством развития воображения, ассоциативного и композиционного мышления, прямым ходом к использованию подсознательных процессов в психотехнике актера.

Маска для актера, прежде всего, объект формы, которую он не волен изменить, и обязан освоить. Это не противоречит подходам Станиславского, который утверждал, что путь от яркой формы к глубокому содержанию возможен и внешняя характеристика может создаваться как интуитивно, так и чисто технически, от простого внешнего трюка [6, с. 226].

Думается, что маска может быть использована и как многофункциональное средство обучения, и как метод физического и психологического раскрепощения человека, и как один из приемов развития творческих способностей. Театральный опыт подтверждает важную роль маски в глубинном развитии творческих возможностей личности, что служит основанием применения маски в тренингах. Применение такого вида тренинга в современной театральной школе явилось бы очевидным обогащением процесса обучения актеров.

Таким образом, маску можно считать необходимым элементом современного театрального образования, существенным элементом эстетического воспитания актера, полезным инструментом освоения актерской профессии.

Источники и литература:

1. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи / Е. Б. Вахтангов. – М., Л. : Искусство, 1939. – 403 с.
2. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 399 с.
3. Леви-Строс К. Путь масок / К. Леви-Строс; [пер. с фр.]. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
4. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд. – М., 1968. – 288 с.
5. Морли Ж. Штрихи времени. Развлечения / Ж. Морли. – М. : Росмен, 1994. – 356 с.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1948. – 507 с.
7. Толшин А. В. Маска: ритуал, модель, актер : монография / А. В. Толшин; С.-Петерб. ун-т. – СПб. : СПбГУ, 2007. – 232 с.
8. Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни / Е. Л. Финкельштейн. – Л. : Искусство, 1971. – 201 с.

Сухорукова Л.А.**УДК 004.032.6.:004.928****СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ 3D ГРАФИКИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ТРЕХМЕРНЫХ ЛОКАЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛИПАХ**

Связь работы с научными программами. Исследование проводится согласно тематического плана научных работ и проектов в Харьковской государственной академии дизайна и искусств, являясь составной частью госбюджетной темы «Логико-семиотическое моделирование визуального пространства: культурные и философские аспекты», которая утверждена Министерством образования и науки, молодежи и спорта Украины.

Постановка проблемы.

Средства трехмерной графики, ее инструментарий обычно рассматриваются с точки зрения технологических возможностей редакторов и удобства их применения. Основной же проблемой при создании музыкальных клипов с 3d графикой, а именно с использованием трехмерных локаций, включающих в себя множество элементов и формирующими композицию кадра, является выявление художественно-выразительных средств и анализ технологий с точки зрения их наиболее эффективного применения.

Актуальность.

Практически невозможно снять весь музыкальный клип на одной съёмочной площадке, на одной локации, так как музыкальный фильм в 3 минуты, снятый на одной площадке, утомит зрителя и будет скучным и однообразным. В съёмках клипов, обычно используется от 3 до 8 локаций. Если съемки клипа происходят по-старинке, с созданием декораций, то качество созданной среды зависит от квалификации художника, если же локации создаются в 3d, то зачастую, человек, который владеет технологией, слабо разбирается в дизайне или вообще не имеет базовых знаний. Поэтому исследование и анализ инструментария 3d графики с целью выявления художественно-выразительных средств для создания гармоничного визуально-звукового ряда является особо актуальной задачей.

Новизна исследования. Определены основные художественно-выразительные средства для разработки дизайна трехмерных локаций музыкального клипа. Проведена сравнительная характеристика технологических средств и приемов создания гармоничного визуально-звукового ряда.

Цель статьи – определение проблем, возникающих в процессе визуализации трехмерных локаций клипа, а также исследование возможностей цветовой коррекции завершенного клипа.

Основное содержание.

Музыкальный клип – это короткий (в большинстве случаев по 3-4 минуты) сюжет, отражающий стилистику и текст песни музыкантов или одного исполнителя, практически всегда помогающий посредством видеоряда раскрыть смысл самой песни. Когда действие музыкального клипа происходит в разных местах (локациях), создается динамичное многообразие событий – это и вызывает интерес зрителя.

Локация (от лат. Locatio – размещение, положение) – определение местонахождения чего либо. [1]

Безусловно, создание видеоклипа – это настоящее искусство. Работа над клипами идет по тем же канонам, что и создание полнометражных фильмов, но есть одно очень важное отличие: главную роль играет музыкальное произведение, именно оно является той канвой, на которую накладываются видео, игра актеров и т. д. Режиссер клипа – тот человек, который отвечает за гармонию музыкального произведения и созданной картинке. Только подумайте: большинство режиссеров не разбираются в музыке. [2]

Однако хороший, профессионально подготовленный клип – это не просто набор, состоящий из снятых видео эпизодов, сопровождающих песню или музыку. Удачно подобранные локации (места съемок), правильно выставленный свет, профессиональная игра актеров, детально продуманная визуально-сюжетная линия песни, способная вызвать необходимые чувства и эмоции у зрителя, - все это дополнит и украсит произведение, поможет больше приоткрыть занавес заложенного автором смысла. [3]

Любой современный клип высокого уровня – это кропотливая работа целой команды специалистов, каждый из которых профессионал в своей области. Особая роль отводится пост-обработке созданного материала, где производится монтаж, цветокоррекция. В результате рождается настоящее произведение искусства, гармонично сопровождающее и дополняющее замечательную музыку или песню. Создать видеоряд, который бы вдохновил зрителя, подчеркнул достоинства музыки и песни, заставил бы слушать композицию снова и снова – это главная цель создателей клипа.