

следует прописывать необходимое программное обеспечение, при этом учитывать и специализированные Google-сервисы.

На современном этапе только рациональное совмещение всех средств обучения и коммуникации, в том числе на основе современных мультимедийных технологий, способно значительно повысить качество подготовки специалистов культурологического профиля.

1. Гончарик, Н. Г. Цифровые мультимедийные технологии – смысловые средства передачи информационного содержания / Н. Г. Гончарик // Проблемы создания информационных технологий : сб. науч. тр. / Международный академия информ. технологий ; под. ред. Г. Г. Маньшина. – 2012. – Вып. 21. – М., 2012 – С. 74–76.

2. Елинер, И. Г. Мультимедийная культура и современное общество : моногр. / И. Г. Елинер. – СПб. : Родные просторы, 2008. – 529 с.

3. Жилинская, Т. С. Реализация элементов Е-дидактики в электронной медиасреде обучения студентов-культурологов информационным технологиям / И. А. Новик, Т. С. Жилинская // Педагогическая информатика. – 2018. – № 1. – С. 88–96.

БАЛЕТНАЯ КЛАССИКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО: АКТУАЛИЗАЦИЯ СМЫСЛОВ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЧТЕНИЯХ

С. А. Гродникова,

соискатель ученой степени кандидата наук

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Балетное творчество П. И. Чайковского занимает особое место в хореографическом и музыкальном искусстве. Композитор осуществил реформу в области балетной музыки, создав драматургически выстроенное и единое по стилю и образной системе действие. Симфонизм, сквозное развитие, внутренняя целостность и законченность музыкального текста вывели балетное искусство на новый уровень. Спектакли «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» заняли постоянное место в репертуаре ведущих мировых балетных театров и были интерпретированы множеством хореографов. Внутренняя глубина и тонкий психологизм балетных партитур Чайковско-

го позволяют постановщикам создавать новые трактовки и наполнять их актуальными смыслами.

При обращении к балетной классике в современном хореографическом искусстве наряду с интерпретаторским опытом, основанным на раскрытии авторских идей и сохранении традиций постановочных приемов и танцевальной лексики, становится все более актуальным опыт реинтерпретации. В художественной практике постмодернистского музыкального театра наблюдается стремление постановщиков обновить, пересмотреть и переконструировать классическое произведение, выстроить диалог между текстом и контекстом, текстом и его прочтением, текстом и зрителем. Постмодернистские трактовки – реинтерпретации – классических балетов являют пример частичной или полной актуализации, где первоисточник присутствует лишь в качестве одного элемента, и отличаются абсолютной свободой в сочетании различных жанровых и стилевых кодов в рамках одного авторского текста.

Актуальные формы взаимодействия классических произведений и их современных трактовок представляют реинтерпретации балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

Одной из первых реинтерпретаций «Лебединого озера» стала постановка балетмейстера М. Эка в 1987 г. Хореограф полностью изменил сюжет, образную структуру балета, расширил танцевальную лексику, соединив классическую хореографию с современной. Лебеди у М. Эка – андрогинные лысые существа, неуклюже передвигающиеся не по водной глади, а по суше. Вся постановка построена всего на нескольких хореотемах, дающих искаженную отсылку на темы, сочиненные Л. Ивановым и М. Петипа. Принц не хочет замечать реальную жизнь и живет грезами и сновидениями, которые его же и обманывают, оказываясь впоследствии снами-оборотнями. Весь балет состоит из рваных эпизодов, подобно сновидениям. М. Эк показывает зрителю альтернативный – безрадостный – взгляд на устройство жизни и альтернативный – гротескный – образ судьбы.

Иной опыт реинтерпретации «Лебединого озера» представил в 1995 г. хореограф М. Борн. Все лебединые партии в его спек-

такле исполняет исключительно мужской состав. Главными действующими лицами стали Принц и Белый лебедь, являющийся его alter ego. Центральная мысль постановки М. Борна – драма непонятого человека, предательство, одиночество и обреченность, приводящие к гибели главного героя.

Рассматривая наиболее известные и яркие реинтерпретации классической версии «Лебединого озера», необходимо отметить постановку, предложенную в 2013 г. балетмейстером Р. Поклитару. Хореограф оставил прежних персонажей, но полностью изменил сюжет. Двухактный балет представляет собой трагическую историю о бессмысленности борьбы в целом и с самим собой в частности, о невозможности жизни вопреки своей природе, о жестокости и отсутствии смысла в любой войне. При всей трагичности содержания балет Р. Поклитару наполнен пародийной иронией, подсказанной как самой традицией постановок спектакля, так и музыкой П. И. Чайковского.

М. Эк, М. Борн и Р. Поклитару обращались и к балету «Спящая красавица». В трактовке, представленной в 1996 г. М. Эком, кардинально изменены драматургическая конструкция оригинальной версии М. Петипа, образный стиль и хореографическая лексика. В балете М. Эка широко использована гротескная стилистика: например, история рождения главной героини передается через цирковой гротескный знак-реквизит – огромное яйцо, а сказочную ладью на сцене заменяет достаточно современный автомобиль. Вопреки опасностям реального мира, урбанистическим соблазнам, наркотическому сну Авроры главными в постановке М. Эка остаются чувства, присущие молодости, подлинная красота мира и жизненные ценности.

М. Борн в своей версии «Спящей красавицы» 2012 г. оставил из оригинального балета лишь основные сценарные ходы, кардинально изменив время и место действия (вместо Франции – Англия 1890, 1911 и 2011 гг.), поиронизировал над присущими каждой из этих эпох чертами и превратил сказочную феерию в вампирский триллер, насыщенный скрытыми цитатами из классической постановки.

В балете Р. Поклитару действие также перемещается во времени: из раннего Средневековья в XX век. Хореограф с при-

сущими ему чувством юмора и психологической фантазией широко использует в своей постановке кинематографические приемы и аудиоэффекты. По словам балетмейстера, «невозможно устоять перед ослепительным великолепием фантастической музыки Чайковского. Она дает вдохновение хореографам и восхищение зрителям вот уже 128 лет. Не устоял и я. Наш спектакль, как и его классический предшественник, поет гимн настоящей всепобеждающей любви» [4].

Последний из трех балетов П. И. Чайковского «Щелкунчик» стал знаковым как в творчестве композитора, так и в истории хореографического искусства. Ко времени создания «Щелкунчика» П. И. Чайковский полностью сформировал принципы построения музыкальной драматургии балета.

Сказку о Щелкунчике и классический балет, созданный по ее мотивам, многие нередко воспринимают как простую и наивную рождественскую историю, смысловой потенциал которой представляется достаточно очевидным, однозначным и как бы лежащим на поверхности. Тем неожиданнее высказывание хореографа Ф. В. Лопухова, заметившего, что «Щелкунчик» «...очень труден. Тут вопрос не в том, как воплотить сюжет, а в том, как его трактовать. Нужно нырнуть в глубину. Иначе ничего не выйдет» [3, с. 156]. Точку зрения балетмейстера разделил композитор и музыковед Б. В. Асафьев, заметивший, что данный балет П. И. Чайковского «совсем не такое наивное произведение, за которое его принимали» [1, с. 52], и то, что «теперь пленяет и так выпукло слышно в партитуре «Щелкунчика» — раньше до слуха не доходило или, если и доходило, то не было осознано и претворено» [1, с. 103].

С позиции смысловой многомерности классической версии «Щелкунчика» интерес вызывает постановка 2002 года хореографа Д. Буавена. Художественные стили, знаки культурной традиции, различные театральные приемы балетмейстер представляет сквозь призму иронической переоценки стереотипов восприятия классического балета «Щелкунчик» как рождественского атрибута культурной жизни.

Особой трудностью для балетмейстеров, интерпретировавших «Щелкунчик», всегда являлась проблема несоответствия достаточно простого либретто балета с утонченной глубиной

музыки П. И. Чайковского. Д. Буавену удалось посредством хореографической лексики и образной выразительности главных героев очень тонко и музыкально показать не сиюминутный, как в классической сказке, а сложный и длительный процесс превращения Щелкунчика в человека, всю гамму его чувств и переживаний.

В сценографии балета Д. Буавена многообразие смысловых рядов выразилось в различных трансформациях огромного елочного шара-игрушки, который предстает то в образе планеты, то в виде белого шарика одуванчика как символа недолговечности, то в форме старой виниловой пластинки как знака уходящих культурных ценностей, то в виде причудливых мозаичных орнаментов калейдоскопа, то циферблата часов, то вида из телескопической трубы и иллюминатора космического корабля. В результате таких смысловых аллюзий особенно остро осознается непрочность, хрупкость человеческого бытия, мира, мечты, счастья, отношений между людьми: балет завершает звук разбивающегося елочного шара.

Таким образом, на примере постмодернистской постановочной интерпретации Д. Буавена можно проследить смысловую многоплановость, намеренную незавершенность произведения, оставляющую простор для дальнейшего развития и открывающую глубинные смыслы хорошо известного на первый взгляд классического балета.

Балетная классика П. И. Чайковского и сегодня продолжает оставаться источником новых художественных прочтений. Высочайшая степень смысловой наполненности музыкальной ткани балета открывает интерпретаторам возможность постоянного творческого поиска, задает направления для образных развертываний в последующих трактовках. Эти направления особенно ощутимы в тех интерпретаторских опытах, которые стремятся к переосмыслению традиций, преобразованию структуры привычного истолкования, трансформации исходной художественной конструкции с целью поиска скрытых, потенциальных смыслов авторского текста.

1. Асафьев, Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1974. – 296 с.

2. *Красовская, В. М.* История русского балета: учеб. пособие / В. М. Красовская. – Ленинград: Искусство, 1978. – 231 с.: ил.

3. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.

4. *Пастернак, Т.* Раду Поклитару представил новую трактовку балета «Спящая красавица» на IFMC-2018 в Витебске [Электронный ресурс] / Т. Пастернак. – Режим доступа: <http://vitvesti.by/kultura/radu-poklitaru-predstavil-novuiu-traktovku-baleta-spiashchaia-krasavitca-na-ifmc-2018-v-vitebske.html>. – Дата доступа: 23.11.2018.

5. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск: Польша, 1999. – 224 с.

СПЕЦИФИКА ПЕРИОДА АКАДЕМИЗАЦИИ И НАЧАЛА СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБНОВЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА В БЕЛАРУСИ

А. И. Гурченко,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры межкультурных коммуникаций

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Фольклоризм как метод воплощения традиций устного народного творчества в искусстве стал характерен для Беларуси еще в середине XIX в., когда в спектакле «Сялянка» в постановке В. Дунина-Мартинкевича впервые были сценически воплощены белорусские народные песни и танцы. С тех пор на протяжении уже более чем полутора столетия авторы многократно обращались к данному методу. Тем не менее особым этапом развития анализируемого явления является середина 1950-х – конец 1980-х гг., что делает актуальным обращение к анализу его специфики, которая в данной статье рассмотрена на примере театрального и киноискусства.

Анализируемый период развития фольклоризма характеризуется его явной академизацией, что подтверждают примеры белорусских театральных постановок. Так, в 1957 г. на сцене ТЮЗа режиссер Л. Мазалевская поставила спектакль «Папараць-кветка», в котором были широко представлены обработки белорусских народных песен и танцев. Важно подчеркнуть,