

Крамера, 2012 г. – орден Франции «За заслуги в области искусства и литературы» (степень командора), 2014 г. – Премия Леонида Мясина в категории «За выдающиеся заслуги».

Матс Эк – крупнейший шведский хореограф и одна из культовых фигур балетного театра конца XX века. Он входит в первую пятерку наиболее знаменитых и талантливых хореографов мира. Кроме Швеции, Матс Эк ставит балеты по всему миру – от скандинавских стран до Израиля, от Метрополитен-опера в Нью-Йорке до Опера Гарнье в Париже.

---

1. Большой театр – официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoi.ru/persons/people/657/>. – Дата доступа: 15.11.2016.

2. Знаменитости – биографии, интервью, истории [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/mats\\_ek/](http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/mats_ek/). – Дата доступа: 19.10.2016.

**Коваленко Е.И.**, студентка 520э гр.

Научный руководитель – Карчевская Н.В.

## **ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОСНОВА СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ**

Во все времена в хореографическом искусстве активно использовались литературные сюжеты, литературные образы, и, что естественно, драматургия художественного литературного произведения. Образы, рожденные поэзией, прозой, драматургией больших писателей, всегда манили деятелей хореографии.

Уже первые этапы развития балета как самостоятельного искусства связаны с его опорой на литературу. Литература оказывала значительное влияние на развитие балетного театра и всего хореографического искусства в целом.

Внешняя сторона хореографической драматургии – это танец, его язык, техническое исполнительство, яркость образов, динамика действия. Это – музыкальное и сценическое оформление, костюмы. Внутренняя сторона хореографической драматургии, которая является скрытой – это идея подтекст, сквозное действие. Это – отношение автора к произведению, к образам.

Драматургии хореографического произведения придавали большое значение многие мастера хореографии. Жанр трагедии воплощен на балетной сцене в спектаклях «Ромео и Джульетта» по Шекспиру, «Собор Парижской Богоматери» по Гюго, жанр комедии в «Мирандолине» по Гольдони и многие другие. Влияние литературы на развитие хореографии, в принципе, плодотворно. Однако танцевальные спектакли не должны быть упрощенной иллюстрацией произведений классической литературы, это самостоятельное прочтение, открытие своей собственной творческой темы [6].

Проблемы интерпретации художественных произведений привлекли внимание многих исследователей. Тем не менее, приходится отметить отсутствие единой точки зрения на ее природу, специфику, цели. Как правило, проблемы интерпретации рассматриваются применительно лишь к исполнительским искусствам. В то же время из поля зрения исследователей выпала такая сфера художественного творчества, как перевод произведения искусства из одного художественного ряда в другой, где роль интерпретации велика. Качественно новый этап в постановке проблемы наметился к началу 1960-х годов и связан он был, в большей

степени, с работами по теории кино. Одной из ключевых стала работа А. Вартанова «Образы литературы в графике и кино» [4]. Автор исходил из предположения, что основные законы претворения литературных образов в сферу иных искусств являются общими. Исследователь пришел к выводу, что искусства имеют тенденцию к взаимопроникновению, синтезированию и на этом основании отверг формалистическую идею художественной непереводаемости, которая основывалась на ошибочном понимании соотношения формы и содержания художественного произведения. В основу решения проблемы художественной переводаемости им был положен принцип сочетания непосредственного и опосредствованного изображения: то, что в одном искусстве изображается непосредственно, в другом может быть передано лишь опосредствованно и – наоборот.

В исследовании проблем создания хореографических произведений на основе литературных следует понимать, что перед постановщиками хореографических произведений могут стоять разные задачи: перед теми, кто создает хореографическое произведение по мотивам литературного текста – одни, и совсем другие – перед теми, кто стремится средствами своего искусства создать хореографический эквивалент литературного произведения. Данных целей пытаются достичь различными методами. Некоторые постановщики стараются решить задачу, максимально точно следуя литературному тексту (в этой связи следует вспомнить драмбалет). Происходит это, как правило, в тех случаях, когда они не видят качественной разницы между природой образов двух искусств. В основе хореографической образности лежит тот же творческий процесс, что и в литературе, только протекающий в обратной последовательности, считают они. Постановщики должны вообразить литературные описания и материализовать их на экране. Если литературная образность

представляется просто как словесная запись живописно-зримых картин, складывающихся в голове писателя или наблюдаемых им в действительности, то задача хореографа чисто техническая: он должен пассивно следовать тексту, воспроизводя те мизансцены, которые, по его мнению, составляют суть литературных образов. Его творческая активность ограничивается лишь выбором наиболее важных для литературного произведения и наиболее ярких литературных образов. Хореографическая образность конструируется по аналогии с литературной, тем самым теряя свои специфические качества.

Необходимо отметить, что иллюстративность довольно часто бывает свойственна хореографическим произведениям и возникает она тогда, когда его создатели не могут найти образных эквивалентов словесному содержанию литературного произведения или сценария. Некоторые исследователи (А. Варганов, Л. Фрадкин), направляя острие своих возражений против сторонников буквалистского подхода, в качестве главного критерия выдвигают верность вновь созданного произведения «духу» интерпретируемого произведения, то есть его философской и идейно-художественной проблематике.

Форма и содержание хореографического произведения всегда находятся в единстве, вызывая в воображении тысячи ассоциаций. Иногда, чрезмерное увлечение бессмысленным формотворчеством приводит к появлению произведений, не несущих в себе заряда эмоций, а через них и мыслей. Не всегда в подобных хореографических произведениях прослеживается глубокий философский смысл. Но ведь художник, в данном случае балетмейстер, обращается к сердцу зрителя, эмоционально воздействуя на него, увлекая сюжетом, судьбами действующих лиц, драматургией [7].

Как и все виды искусств, искусство танца постоянно развивается, обновляясь все более сложными формами. Рождаются новые балетмейстеры, а на сцену приходят свежие силы молодых и талантливых исполнителей. Приток в хореографию новых литературных сюжетов, образов порождает множество проблем. Как показывает практика: удача приходит тогда, когда пересечение танца с художественной литературой дает нечто с точки зрения хореографии, новое, самостоятельное и вместе с тем узнаваемое и правдивое с точки зрения литературного первоисточника.

Влияние литературы на развитие хореографического искусства плодотворно. Создание самостоятельных концертных номеров, хореографических композиций, балетных спектаклей на основе произведений литературы, особенно выдающихся, является одним из важнейших достижений хореографии. Мысль передается через чувство, что запечатлено в образном танцевально-пластическом языке и через драматургию, заключенную в хореографическом действии, с жизненными ситуациями и конфликтами [8].

Зрителю известно множество балетов, созданных по литературным произведениям Лермонтова («Герой нашего времени», «Тамара», «Маскарад»), Пушкина («Бахчисарайский фонтан», «Золотая рыбка», «Медный всадник», «Руслан и Людмила»), Перро («Золушка», «Спящая Красавица», «Хрустальный башмачок»), Готье («Видение Розы», «Дочь фараона», «Царь Кандавл»), Чехова («Анюта», «Дама с собачкой», «Чайка»), Шекспира («Макбет», «Ромео и Джульетта», «Любовью за любовь»). А также «Святло і цені» Вагнера, либретто М. Алтухова по роману П. Бровки «Калі зліваюцца рэкі», «Альпійская балада» Глебова, либретто Р. Череховской по одноименной повести В. Быкова, и многие другие.

Одним из самых знаковых современных балетмейстеров, обращавшихся к литературным произведениям, является Борис Эйфман, балеты которого известны всему миру. Среди них: балет «Анна Каренина» по роману Л.Н. Толстого на музыку П.И. Чайковского, и балет «Братья Карамазовы» по роману Л.Н. Толстого на музыку Р.Вагнера, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова. Также, в ключе современной хореографии, театр Алексея Рыбникова представляет хореографическую драму «Глазами клоуна» по мотивам одноименного романа Генриха Бёлля, и театр «Новый балет» со спектаклем «Зимняя роза» по мотивам произведения О.Уайльда «Соловей и Роза» в постановке хореографа Константина Кейхеля.

Балет «Анна Каренина» Санкт-Петербургского театра балета Бориса Эйфмана по роману Л.Н. Толстого в постановке Бориса Эйфмана на музыку П. И. Чайковского полон внутренней психологической энергии и удивительно точен по своему эмоциональному воздействию. Убрав все второстепенные линии романа Льва Толстого, хореограф сосредоточился на любовном треугольнике «Анна – Каренин – Вронский». Премьера состоялась 31 марта 2005 года

Пластикой тела Эйфман в своем спектакле передал драму переродившейся женщины. По мнению хореографа, именно страсть, «основной инстинкт» привели к преступлению против общественных норм, уничтожили материнскую любовь и разрушили внутренний мир Анны Карениной. Женщина, поглощенная и раздавленная чувственным влечением, готова пойти на любые жертвы.

Хореограф отмечает, что его балет – о сегодняшнем дне, а не о минувшей эпохе: неподвластное времени эмоциональное наполнение спектакля и прямые параллели с действительностью не оставляют равнодушными современных зрителей. Высочайшего уровня

исполнительская техника труппы и хореография Бориса Эйфмана передают все психологические перипетии романа Толстого.

«Балет – это особая область реализации психологических драм, возможность проникнуть в подсознание. Каждый новый спектакль – поиск неведомого.

Что важнее – сохранить общепринятую иллюзию гармонии долга и чувств или подчиниться искренней страсти?.. Имеем ли мы право разрушить семью, лишить ребенка материнской заботы ради буйства плоти?..

Эти вопросы не давали покоя в прошлом Толстому, не уйти от них и сегодня. И нет ответов! Есть неутолимая жажда быть понятым и в жизни, и в смерти...» [9].

Не менее известным балетом Санкт-Петербургского театра балета Бориса Эйфмана является балет «Братья Карамазовы» по одноименному роману Ф.М. Достоевского в постановке Бориса Эйфмана на музыку Р. Вагнера, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова (Художник – Вячеслав Окунев), премьера которого состоялась 10 октября 1995г.

«Перед нами не иллюстрация к «Братьям Карамазовым» и не интерпретация романа, а художественное воплощение вихревого движения его идей, его роковых исторических пророчеств. В постановке Эйфмана сюжет романа отходит на периферию – на сцене разворачивается его глубокий символический подтекст. (...) Перед нами не просто, казалось бы, невозможное – «танцующие Карамазовы» - это серьезная балетная драматургия, с необыкновенной пластикой мысли, художественным воплощением мира идей, ведущих к разгадкам философских и пророческих тайн романа Достоевского» [3].

По мнению балетмейстера, спектакль «Братья Карамазовы» актуален сегодня теми вечными философскими ценностями, которые заложены в

романе Достоевского. В балете отражены темы греха и искупления, поиска истины, той страсти, которая может разрушить человека, а может возродить его [10, С. 55].

Вот, что говорит сам балетмейстер о своем спектакле: «Роман «Братья Карамазовы» – итог творческого пути Достоевского, вершина философских поисков титанического мятущегося ума. На протяжении двух десятилетий, наблюдая за ходом новейшей истории нашей страны, я размышлял над этим произведением, ставшим духовным завещанием писателя.

Наш балет – попытка исследования истоков нравственной катастрофы Карамазовых, обращение к глубинной сущности «широкой» человеческой природы, к тайнам жизни людских сердец, где «дьявол с Богом борется». Принципиально отказавшись от переноса на балетную сцену ряда сюжетных линий романа, я сосредоточился на погружении в раздираемые противоречиями души главных героев.

В «Братьях Карамазовых» Достоевского звучит важнейшая идея: если Бога нет, то «все дозволено». Современная эпоха могла бы быть исчерпывающе описана с помощью иных слов: «И Бог есть, и все дозволено». Именно поэтому настало время вновь обратиться к вопросам, терзавшим Достоевского и его персонажей. Поиск путей к всеобщему счастью и цена такой гармонии, власть порока над человеком, природа подлинной веры – размышляя на эти темы, никто не вправе надеяться на постижение абсолютной истины. Но, затрагивая их, мы шаг за шагом приближаемся к обретению самих себя в несовершенном меняющемся мире» [1].

По мотивам одноименного романа Генриха Бёлля Театр Алексея Рыбникова представил зрителю спектакль «Глазами клоуна». Автор музыки - Алексей Рыбников; идея спектакля, режиссёр и хореограф –



Жанна Шмакова; главный режиссёр театра – Александр Рыхлов; сценография – Давид Мативосян; художник по костюмам – Ася Шенталинская. Премьера хореографической драмы «Глазами клоуна» прошла 16 декабря 2014 г. на сцене театрального зала Московского Международного дома музыки.

Главный герой романа – Ганс Шнир, выходец из семьи миллионера и клоун по призванию, переживает душевный кризис вследствие разлада с семьей, гибели сестры Генриетты и ухода любимой женщины Мари. Путь клоуна идеально вписывается в канву балета не только в плане перевода номеров клоунады на язык хореографии, но и перевода перипетий романа с языка литературы на язык сценического символизма.

Как отметил Народный артист России, художественный руководитель театра Алексей Рыбников:

«Идея спектакля принадлежит Жанне Шмаковой, и она – автор этой постановки. У нас получился не классический балет, а хореографическая драма в духе того, что когда-то делал Гедрюс Мацкявичус. Это – очень условный, абстрактный и философский жанр, как нельзя более подходящий к моей музыке, и именно это мне интересно. Хотя я не могу назвать себя поклонником Бёлля, тема романа сейчас как никогда актуальна» [5].

По мотивам произведения О. Уайльда «Соловей и Роза» театр «Новый балет» представил зрителю спектакль «Зимняя роза» в постановке Константина Кейхеля на музыку А. Вивальди «Времена года» (художник - Маргарита Петрова).

Оскар Уайльду удалось создать прекрасное, поэтическое произведение, в котором мир Соловья, как мир художника ищущего гармонию, противостоит замкнутому пространству мира рационального, не способному оценить окружающую красоту. В данном противостоянии

заключается драма всего произведения, и оно вырастает из сказки для детей в философскую притчу, абсолютно созвучную сегодняшнему дню.

Именно это созвучие и привлекло хореографа Константина Кейхеля, именно эта идея увлекла директора театра Павла Нестратова и танцовщиков театра «Новый балет».

Яркие персонажи, красивейший мир природы и мир художника, открыли большой потенциал для сочинения хореографии, созданию костюмов и декораций. Благодаря этому балет, созданный средствами современной хореографии, на музыку А. Вивальди «Времена года» погружает зрителей в прекрасный мир красоты, эмоций и вдохновения.

Проанализировав хореографические произведения (балетные спектакли, концертные номера), которые завоевали признание зрителя и выдержали испытание временем, можно убедиться, что, кроме интересного хореографического решения, яркого музыкального материала, они, как правило, отличаются целостностью драматургии, т.е. четко выявленной идеей, тщательно разработанной темой, убедительным их образным истолкованием [2].

Рассуждая о вышеперечисленных постановках в целом, можно отметить, что, так или иначе, хореографы не пытаются сделать точную копию литературного произведения, они преподносят нам свой, оригинальный продукт, свое видение основных идей: в одном случае вычеркивают второстепенные линии романа, в другом наоборот – воплощают скорее глубокий символический подтекст. Несмотря на это, балетмейстеры оставляют нетронутым эмоциональное воздействие произведения, его психологическую энергию, а также вечные философские ценности.

В заключение отмечу, что наиболее приемлемым определением художественно-эквивалентной интерпретации может быть следующее: это

такая форма хореографического искусства, в которой автор интерпретации, не выходя из рамок литературного оригинала, воссоздает его на сцене специфическими средствами хореографии, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать пафос оригинала, его художественную сущность. Возражая еще сохранившимся противникам хореографических интерпретаций, необходимо заметить, что последние не противоречат законам искусства. Напротив, хореографические интерпретации являются конкретной формой взаимодействия литературы и хореографии, отвечающей духу современных тенденций синтетизма в искусстве. Более того, хореографические интерпретации литературных произведений совершенно необходимы, так как способствуют обогащению хореографии и служат росту культуры зрителя.

- 
1. Аловерт, Н., Борис Эйфман: Вчера, сегодня.../ Н. Аловерт. – СПб. : Балтийские сезоны, 2012. – 144 с.
  2. Блазис, К. Танцы вообще / К. Блазис – М : Планета музыки, 2008. – 324 с.
  3. Боборыкина, Т. Трагическое движение идей/ Т. Боборыкина // Балет. – 1996. – №4. – С. 12-13.
  4. Вартанов, А. Образы литературы в графике и кино / А.Вартанов. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 312с.
  5. Езерская, Б. Балет Бориса Эйфмана / Б. Езерская // балет XXI века. Вестник. – 1999. – № 5.
  6. Есаулов, Н. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера / Н. Есаулов. – Ижевск : «Удмуртский государственный университет, 2000. – 368 с.
  7. Захаров, Р. Записи балетмейстера / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 380 с.

8. Карпенко, В.Н. Научные ведомости Белгородского государственного университета / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Л.Ф. Свойкина // Гуманитарные науки. – 2015. – №3. – с 70-75.

9. Чурко, Ю.М., Б. Эйфман. Восхождение / Ю.М. Чурко. – СПб : Петербургский модный базар, 2005. – 288 с.

10. <http://www.tatcenter.ru/article/124050/>

**Кожевникова Д.А.**, студентка 311 гр.

Научный руководитель – Мойсейчук С.Б.

## **ФАН-АРТ КАК ПРОСТРАНСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИНТЕРНЕТЕ**

Фан-арт будучи вторичным продуктом массовой культуры, тем не менее, отражает ее сущность, а именно специфику производства культурных ценностей в массовом обществе, ориентированное и рассчитанное на потребление всеми людьми, независимо от их места проживания» [5, с. 201]. Исследователи Л.В. Мордовина и А. Шилова говорят о том, что «массовая культура имеет мощную финансовую и экономическую поддержку со стороны государственного аппарата, а также транснациональных компаний. Поэтому недооценивать ее влияние, сводить ее к простому развлечению, к второстепенному искусству, к китчу было бы неправильно» [5, с. 201]. Массовая культура создает лазейки, с помощью которых она проникает в наше сознание, и закрепляется там. Она универсальна, ее влиянию подвластен любой человек.

Выделяют три компонента массовой культуры: средства массовой информации, средства массового воздействия и технические средства коммуникации [4, с. 92]. Сейчас основным источником информации