

сти учеников и практиковать индивидуальный подход к решению целей и задач обучения и воспитания.

Таким образом, в процессе преподавания общей и профессиональной педагогики на курсах переподготовки ИПКиПК свою эффективность показали следующие характеристики интерактивных занятий со слушателями:

– опора на актуальную мотивацию переподготовки действующих педагогов;

– широкое использование художественно-образных примеров для раскрытия важнейших положений общей и профессиональной педагогики;

– использование проблемных заданий, имеющих индивидуализированный, творческий и практико-ориентированный характер.

*С. А. Гродникова, соискатель
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

«Спящая красавица» П. И. Чайковского является одним из наиболее значимых балетов мирового классического наследия. Замысел спектакля по сказке Ш. Перро «Красавица спящего леса», созданной в 1697 г., принадлежал директору императорских театров И. А. Всеволожскому. Вместе с балетмейстером будущей постановки М. Петипа был разработан сценарий с предельно упрощенным сюжетом и сохраненной повествовательностью сказки: в спектакле, состоящем из четырех актов, господствовал принцип медленно разворачивающейся панорамы. Сочинить музыку нового балета И. А. Всеволожский пригласил П. И. Чайковского. Весной 1888 г. директор театров писал композитору о желании дать зрелище в стиле балетов Людовика XVI, «с музыкой в духе Люлли, Баха и Рамо, с непрерывной кадрилию всех сказок Ш. Перро в дивертисменте последнего акта» [1, с. 133]. П. И. Чайковского привлекла поэзия

сказки, незатейливый сюжет которой предполагал высокую обобщенность образов и обстоятельств.

Премьера балета состоялась в январе 1890 г. на сцене Мариинского театра. Партитура «Спящей красавицы» позволила М. Петипа перевести в новый идейно-философский план опыты симфонизации балета. С другой стороны, именно балетмейстерские поиски открыли композитору провести главные музыкальные темы крупным планом, показать их в сопоставлении и развитии, наполнить многозначительностью метафор. Каждый акт балета был замкнут по форме и мог существовать отдельно от других. Но, в то же время, каждый из них выражал и одну из сторон общей идеи, а потому, как часть симфонии, мог быть всесторонне оценен лишь в связи с другими актами. Сценическое действие спектакля внешне повторяло план сценария, но параллельно с сюжетными кульминациями возникли новые вершины развития музыкально-хореографического действия.

Оптимистическая ясность образов балета, их значительность, выраженная в чистоте и строгости развернутых танцевальных построений, целостность симфонического замысла, соединенного с необычайным богатством и разнообразием хореографической лексики, вывели «Спящую красавицу» в ряд выдающихся явлений русской культуры.

Сценическая жизнь балета активно продолжилась в XX в. «Спящая красавица» вошла в репертуар большинства мировых балетных театров в различных сценических, хореографических и музыкальных редакциях. К балету П. И. Чайковского и М. Петипа, признанному энциклопедией классического танца, обращаются современные хореографы, создавая множество интерпретаций эталонной версии спектакля.

В 1996 г. шведский балетмейстер Матс Эк представил свою трактовку «Спящей красавицы». Хореограф создал альтернативную версию классического балета с полностью измененной танцевальной лексикой, широко используя гротескную стилистику. М. Эк кардинально поменял драматургическую конструкцию балета М. Петипа, трансформировал образную структуру: вместо сказочной ладьи на сцене – несколько игрушечный, но вполне современный автомобиль, а вся история рождения Авроры передается через гротескный цирковой знак-

реквизит – огромное яйцо. Вызывающе изменив образный стиль классического спектакля П. Чайковского – М. Петипа, хореограф сохранил одно из главных качеств этого балета – его ускользающую загадочность.

Размышляя о том, что значит сон Авроры, М. Эка во время одной из прогулок по городу увидел на центральной площади наркоманов и идущую ему навстречу девушку в измененном сознании с пустыми, ничего не выражающими глазами. Балетмейстер понял, что сон его Авроры – наркотический припадок; однако, несмотря на грубую прозаичность идеи, постановка М. Эка не оставляет аналогичного впечатления: спектакль отличается праздничностью и красочностью большинства главных сцен, сюжетных поворотов, образов, костюмов.

«Спящая красавица» М. Эка – балет и об опасностях реального мира, и о его подлинной красоте, о чувствах, присущих молодости, не подчиненных дворцовому этикету. Вопреки всем обстоятельствам, урбанистическим соблазнам и наркотическому сну, главными в спектакле остаются обычные жизненные и семейные ценности. Первый и последний акты завершает одна и та же мизансцена: посреди сцены – простой обеденный стол (вместо трона в балете Мариинского театра), позади на скамейке – он, сбоку – она, отец и мать в ожидании Авроры в первом акте, сама Аврора и ее избранник в ожидании своей дочери – в последнем, он и она лишь поменялись местами.

Оригинальную версию «Спящей красавицы» создал также в 2012 г. английский хореограф Мэтью Борн. Его трактовка классического балета не настолько радикальна, как у М. Эка, и достаточно легка для восприятия широкой зрительской аудиторией. Главной составляющей своего спектакля М. Борн сделал пантомиму, от которой как от устаревшего и скучного элемента отказались балетмейстеры XX в. Пантомима М. Борна не условная и архаичная, а живая, с редкой иронией и наблюдательностью взятая из обыденной жизни, точно соотносящаяся с музыкой.

М. Борн позаимствовал из сказки Ш. Перро и балета П. Чайковского – М. Петипа только главные сценарные ходы: чары злой феи, столетний сон юной принцессы и свадьбу с поцеловавшим ее влюбленным мужчиной. Рождение Авроры приурочено к 1890 г. – году премьеры классической версии балета, к

1911 г. – совершеннолетие главной героини, ее пробуждение – к 2011 г. Балетмейстер перенес место действия из Франции в Англию – страну-королевство. Смена времени и места позволили постановщику обрисовать нравы старой Англии Георгианской эпохи, только сменившей Викторианскую, и поиронизировать над масскультом начала XX в., всерьез увлеченного мистикой. М. Борн сменил пол феи Сирени на мужской, сделав его «положительным» вампиром, а в его свиту добавил мужчин. В новой трактовке хореограф заменил Принца садовником, а принцессу наделил плебейскими наклонностями; фея Карабос имеет прямое отношение к появлению Авроры в бездетной королевской семье – именно она украла девочку у простых людей. М. Борн разбавил знакомую с детства историю «Спящей красавицы» дополнительной сюжетной интригой, превратив сказочную феерию в вампирский триллер.

Хореографическая лексика спектакля М. Борна насыщена скрытыми цитатами из канонической версии М. Петипа, из которых самая узнаваемая – вариация феи Смелости с присущим ей положением рук с вытянутыми указательными пальцами и поджатыми в кулак остальными.

Активно используя в своей постановке мистические коллизии и позаимствовав у голливудских режиссеров новейшую тенденцию представлять вампиров положительными персонажами, М. Борн, тем не менее, остался в рамках старой морали: главное в жизни – любовь и верность, они побеждают и время, и обстоятельства; и даже влюбленный и сохранивший верность садовник достоин участи принца.

Одно из последних обращений к классической версии «Спящей красавицы» – балет, созданный в 2018 г. хореографом Радугой Поклитару. В основе его постановки – органичное сочетание реального мира и волшебной фантазмагии. При создании спектакля балетмейстер отдал предпочтение сюжету неаполитанского сказочника Джамбаттиста Базиле.

Действие балета Р. Поклитару начинается во времена раннего средневековья, при дворе короля Флорестана XIV, окруженного вместо придворных волшебными созданиями. Аврора, уколовшись шипом розы, засыпает на восемьсот лет. Второй акт переносит зрителя в XX в. Юный принц Дезире узнает о Спящей красавице во время игры в теннис, когда неудачно от-

битый мяч, разбив окно, попадает в комнату, где спит принцесса. Предприняв несколько попыток разбудить Аврору, принц возвращается к друзьям и жене, в которой зрители узнают фею Карабос. Через девять месяцев Спящая красавица пробуждается с младенцем, который в поисках груди случайно извлекает из материнского пальца роковой шип. Истинная любовь помогает принцу разрушить колдовские чары своей супруги, обвенчаться с Авророй и обрести счастье.

По словам Р. Поклитару, «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» [3].

Балет «Спящая красавица» остается источником творческих экспериментов для многих поколений хореографов, создающих оригинальные интерпретации классических образов в соответствии с духовным и культурным состоянием современного им общества.

1. Красовская, В. М. История русского балета: учеб. пособие / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.

2. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 216 с.

3. 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.

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