

1. *Вернадский, В. И.* Несколько слов о ноосфере / В. И. Вернадский // Научная мысль как планетарное явление. – М., 1991. – С. 235–237.
2. *Лихачев, Д. С.* Экология культуры / Д. С. Лихачев // Знание–сила, 1982. – № 6. – С. 22–24.
3. *Моисеев, Н. Н.* Еще раз о проблеме коэволюции / Н. Н. Моисеев // Вопросы философии. – 1998. – № 8. – С. 28–34.
4. *Несправа, М. В.* Философия экологии и экологическая философия: дифференциация и концептуализация / М. В. Несправа // Norwegian Journal of development of the International Science, 2020. – № 43. – P. 52–59.
5. *Ратцель, Ф.* Народоведение [Электронный ресурс] / Ф. Ратцель ; пер. Д. А. Коропчевский. – Режим доступа: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=101772.pdf>. – Дата обращения: 17.12.2023.
6. *Томилов, Н. А.* Этническая экология, экологическая история и области природно-средовой культуры / Н. А. Томилов // Вестн. Омского ун-та. – Серия «Исторические науки». – 2016. – № 2 (10). – С. 88–93.
7. *Фрейд, З.* Недовольство культурой / З. Фрейд. – М. : Изд-во Фолио, 2013. – 224 с.
8. *Barker, Roger G.* Ecological Psychology Concepts and Methods for Studying the Environment of Human Behavior / Roger G. Barker. – California : Stanford University Press, 1969. – 252 p.
9. *Francis, T. McAndrew.* Environmental psychology / Т. McAndrew Francis. – California : Belmont, 1993. – 406 p.

УДК 82:792.8

Д. А. Кожемяко,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», г. Минск, Беларусь*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ

Аннотация. Анализируются принципы интеграции литературы в хореографические произведения на современном этапе. В исследовании выделяются три категории такого слияния, рассматриваются обогащение и перспективы развития танцевального искусства. В качестве примеров взяты постановки, созданные в течение последних пяти лет преимущественно языком современного танца (большинство из них были представлены белорусскому зрителю в рамках Междуна-

родного фестиваля IFMC в разные годы). Автор также рассуждает о причине нарастающей в последние годы популярности балетов, созданных по мотивам литературных произведений.

Ключевые слова: литература, классический балет, современный танец, либретто, Б. Эйфман, А. Холина, А. Расторгуев, театр «Балет Евгения Панфилова».

D. Kozhemyako,

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Directing of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk, Belarus

INTERPRETATION OF WORKS OF WORLD LITERATURE IN MODERN CHOREOGRAPHIC PRODUCTIONS

Abstract. The article analyzes the principles of integrating literature into choreographic works at the present stage. The study identifies three categories of such fusion, examines the enrichment and prospects for the development of dance art. As examples, the author analyzes the productions created during the last five years mainly in the language of contemporary dance (most of them were presented to the Belarusian audience within the framework of the IFMC International Festival in different years). The author also discusses the reason for the growing popularity of ballets based on literary works in recent years.

Keywords: literature, classical ballet, modern dance, libretto, B. Eifman, A. Kholina, A. Rastorguev, theater "Ballet of Evgeniy Panfilov".

Соприкосновение литературы и хореографии началось еще в момент появления этих видов искусства, новый виток в развитии такой интеграции происходит с появлением классического балета, а полное слияние случилось только в XX в. в творчестве Джона Ноймайера, создавшего уникальный авторский жанр литературного балета, который сохраняет свою актуальность, а также активно интерпретируется современными постановщиками.

Если обратиться к истории, то она богата примерами коллаборации литературы и танца, начиная с XVII в. В 1618 г. состоялась премьера балета «Освобождение Рено» по сценарию, написанному поэтом Жилем Дюраном по мотивам «Освобожденного Иерусалима» Торквата Тассо. Однако знаковое сближение и взаимопроникновение этих видов искусств связано с именем Ж.-Б. Мольера, приглашенного ко двору Людови-

ком XIV. Мольер, будучи, прежде всего, драматургом, в ответ на оказанную ему любезность был вынужден считаться со вкусами короля и ставить балеты – самые аристократичные произведения театрального искусства того времени. Драматических сцен закономерно выходило больше танцевальных. Объяснялось это тем, что танцовщиков мало и они не успевали переодеваться для других ролей или сцен. Такая драматизация танца подводила балет к собственной сюжетности, но была не по нраву ни публике, ни критикам. Так, в 1668 г. в книге «Мнение о древних и новейших зрелищах» аббат де Пюр предугадывал полное отделение балета от других искусств, прежде всего визуальных, настаивая на том, что жесты и движения в балете должны полностью заменять слова. Но в XVII в. балет еще не имел своего самостоятельного содержания, которое могло бы без длинных либретто считываться зрителями [4, с. 9].

Интерес к невербальной трактовке художественных произведений резко возрастает в XX в. После появления ноймайеровского драмбалета начинается процесс освобождения драматического театра от словесной формы выражения. Рубеж XIX–XX вв. характеризовался напряженным духовным поиском, будучи переломным моментом эпохи, активизировал интерес творцов и публики к новому виду театра. Возникло недоверие к слову, признавалась его ограниченность, приземленность и даже лживость. При изъятии из драматического спектакля этого главного средства выразительности ему на смену экспериментаторы XX в. предложили эквивалент – пластику актера, которая стала ведущим компонентом в определении стилистики спектакля.

Очередным переломным периодом в культуре и искусстве становится последнее десятилетие XX – первое десятилетие XXI в. Режиссеры-постановщики драматических театров начинают все чаще обращаться к помощи балетмейстеров, чтобы заменить слово выразительным потенциалом пластики и хореографической лексики, несущими информацию в более закодированном, но, в то же время, и в более доступном виде [2]. Это обусловлено тем, что каждое движение актера приобретает новый особый смысл, но при этом позволяет создавать произведения, понятные любому зрителю и расширяющие границы гастрольной карты.

Ситуация в настоящее время такова, что балеты, поставленные языком современного танца, не имеют либретто, но при этом к ним продолжают проявлять активный интерес как постановщики, так и зрители. Актуальность и злободневность произведений подобного формата требует такой визуальной формулировки, чтобы быть понятной любому зрителю вне зависимости от его эрудированности и опыта насмотренности. С одной стороны, для постановщика – это задача со звездочкой: не только сформировать идею, облачить ее в законченную мысль и дать сценическое воплощение, но и сделать ее максимально доступной, объединив в зрительном зале тех, кто только знакомится с современной хореографией, и тех, кто по первым движениям способен, например, увидеть парафраз на других авторов или произведения.

С другой стороны, это возможность свободного прочтения постановщиком любого литературного текста. Созданное таким образом произведение с приставкой «по мотивам» может отражать только настроение писательской первоосновы или фабулу, не имея больше с ним никаких пересечений. Именно в такой ситуации возникает закономерный вопрос: насколько тогда вообще оправдано обращение к литературному первоисточнику и можно ли обойтись без него? В поиске ответа мы приходим к выводу, что все произведения можно условно разделить на 3 категории:

– поставленные «дословно» (балеты с либретто или без него, полностью соответствующие литературному сюжету);

– балеты, интерпретирующие литературный сюжет на новый лад (перенесение героев в другую эпоху, изменение их гендерных признаков, статуса, появление новых персонажей и т. д.), в целом не меняющих сюжетную линию;

– постановки, созданные по мотивам, где литературное произведение выступает отправной точкой в рассуждениях балетмейстера-постановщика, но не подчиняет себе танец.

Каждый из этих вариантов имеет право на существование, так как решает разные задачи. К первой категории можно отнести классические балетные постановки. На современном этапе литературные первоисточники в хореографии лучше всего удалось сохранить и развить до самостоятельного невербального сюжета в постановках классического балета. Один из

самых известных постановщиков – Юрий Григорович – в своих балетах «Каменный цветок», «Ромео и Джульетта», «Иван Грозный» и других сделал танец ключевым средством выразительности, несущим главную действенную нагрузку. Из литературы балетмейстер заимствует идеи своих спектаклей, характеры героев, конфликт, перипетии в развитии сюжета и стилистические приемы.

Борис Эйфман – известный и очень востребованный автор, ставящий балеты по литературным произведениям. «Отличительной чертой спектаклей хореографа является умение даже при полном отходе от первоначального сюжета в тексте сохранить замысел автора. Это, например, прослеживается в его «Идиоте» Ф. М. Достоевского. Спектакль не является интерпретацией текста, узнаваемые персонажи – лишь точка отсчета, импульс к восприятию. События из романа показаны отрывками, а хореография выстроена как внутренний монолог главного героя, его воспоминания. Реальные и фантастические образы в балете только усиливают его эмоциональную составляющую. Весь роман уместился в одноактный балет, и при этом не потерял ни грамма смысла» [1].

Если говорить о сюжетах, которые становятся основой балетов, то самыми популярными были и остаются роман Льва Толстого «Анна Каренина» и пьеса Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта». И если второй зачастую имеет очень разные прочтения, то сюжет «Анны Карениной» оставляют неизменным. К роману неоднократно обращались драматические режиссеры, кинематографисты (известно более 30 экранизаций) и балетмейстеры. Даже за последнее десятилетие появилось несколько вариантов постановок по тексту Л. Толстого, например у Джона Ноймайера, Кристиана Шпука, Тита Каска или Алексея Ратманского. Любопытно, что Минск в ноябре 2019 г. за одну неделю увидел сразу три разные постановки «Анны Карениной» – премьерную в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь (балетмейстер Ольга Костель), от музыкального театра Карелии (балетмейстер Кирилл Симонов) и от Анжелики Холиной в исполнении актеров театра им. Евгения Вахтангова в рамках Международного фестиваля современной хореографии в Витебске (IFMC).

Балет А. Холиной примечателен тем, что составлен без принципиального ухода от литературной первоосновы. Хорео-пластика актерского состава обрамляет конфликт супругов Карениных, выраженный в акценте на танец у Анны и нарочитой нетанцевальности Алексея Александровича. Таким образом, противостояние, из-за которого так сильно переживает Анна, демонстрируется именно через визуальную составляющую – конфликт движений. Принимая ее позицию, Каренин физически пробует измениться, пытаясь сгладить угловатую физику своих движений, но его усилий хватает ровно до каждого ответного движения супруги [2].

Среди произведений, чья литературная первооснова меняется, а сюжет интерпретируется, рассмотрим балет «Лабиринт» пермского театра «Балет Евгения Панфилова», поставленный по рассказу Эдгара Алана По «Маска красной смерти». Постановщик Алексей Расторгуев придерживается образа лабиринта как символа человеческой жизни – сложной и запутанной, хотя оригинальное произведение Э. А. По во многом соответствует эстетике символизма, а также подчиняется канонам готической литературы. Некоторые критики (например А. П. Уракова) выступают с мнением, что произведение подводит к мысли о неизбежности смерти. Автор балета под самой смертью (чумой, которая ее несет) подразумевает тревогу, опасность или страх. В каждой комнате замка короля и его гостей поджидает новое разрушающее чувство. Поэтому и красные шары, которые могут быть интерпретированы как символ смерти, добавляются с каждой новой комнатой. Автор не оставляет только один шар-смерть, который стал бы единственной наградой, переходящим подарком от одного героя к другому. Наоборот, в каждой следующей комнате появляется новый шар – новая загадка, которую герои должны для себя разгадать, выйдя тем самым на новый уровень. Это особая форма игры с героями и со зрителями [3].

Таким образом, добавляя детали, балетмейстер не меняет сюжет, но добавляет смыслы, актуализируя историю для зрителя. Этот прием использовался и ранее, например в балете «Ромео и Джульетта» в постановке Евгения Панфилова в 1996 г. (театр «Балет Евгения Панфилова»). Автор усиливает историю тем, что в качестве самостоятельного персонажа

выводит на сцену королеву Маб. И если в тексте Шекспира о ней известно только из монолога Меркуцио, где она представлена как миниатюрное сверхъестественное существо, которое разъезжает на своей колеснице в носах и мозгах спящих людей, заставляя их видеть такое желаемое осуществление своих мечтаний, фантазий, грез, то у панфиловцев это самостоятельно действующий персонаж, который посылает мертвых влюбленных чем-то белым. То ли это лепестки цветов, как символ их венчания и неразлучности, то ли первый снег, очищающий улицы Вероны после этой печальной истории. Дарит ли это надежду на новую историю – решать только зрителям в зале.

Такой же прием по выводу нового (несуществующего в оригинальном тексте) персонажа А. Расторгуев использует в балете «Принц и нищий» (премьера состоялась в рамках IFMC-2023), представляя вниманию публики образ государственной Печати (собираТЕЛЬНЫЙ знак власти – законности, мудрости, красоты, но и жесткости в принятии решений, насмешки над теми, кто хочет ею завладеть). Этот балет можно отнести к третьей категории постановок, где о первооснове напоминают лишь действующие персонажи, которые на сцене живут совершенно другой сюжетной линией. У постановщика и принц, и нищий – герои не литературные, а, скорее, метафорические, которые могут быть как самостоятельными персонажами, так и прочитываться как воплощение противоречивых личностных качеств, которые зачастую успешно уживаются в одном человеке. Добродетель и порок – протввоестественная, но актуальная история, существующая вне времени и пространства.

Таким образом, подход к прочтению литературы хореографическими средствами выразительности может быть разным. Чем свободнее и увереннее постановщик общается с текстом, тем многослойнее получается смысловое наполнение танцевального произведения. Чем свободнее мысль балетмейстера, тем актуальнее она может быть для зрителя. Современный танец появился как способ острого социального высказывания, но вопрос, насколько это оправдано при обращении к привычным, понятным и неоднократно исследованным литературным произведениям, остается открытым. На наш взгляд, со стороны

постановщиков это обосновывается шагом в некую безопасную зону, где в контексте общей турбулентности социокультурного пространства настоящего времени можно занять выжидательную позицию, не приостанавливая свою творческую деятельность.

1. Борис Эйфман и психологизм его балетов [Электронный ресурс] / Bilet sofit [сайт]. – Режим доступа: <https://biletsofit.ru/blog/balet-ehjfmanagranica-psihologizma-i-moderna>. – Дата доступа: 12.12.2023.

2. Кожемяко, Д. А. «Анна Каренина» Анжелики Холиной: Новая поэтика классического произведения [Электронный ресурс] / Д. А. Кожемяко // Критика IFMC'2019. – Режим доступа: <http://ifmc.dance.ru/archive-ru/prensa-i-kritika/370-kritika-ifmc-2019.html#karenina>. – Дата доступа: 20.11.2023.

3. Кожемяко, Д. А. Семиотичность образов и злободневность тем в балетах «Лабиринт» и «Человек воздуха» театра Евгения Панфилова [Электронный ресурс] / Д. А. Кожемяко // Критика IFMC'2019. – Режим доступа: <http://ifmc.dance.ru/archive-ru/prensa-i-kritika/370-kritika-ifmc-2019.html#labir>. – Дата доступа: 20.11.2023.

4. Меланьин, А. А. Методы анализа танцевального движения : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / А. А. Меланьин. – М., 2010. – 234 л.

УДК 021:[304.44:004.9]

Е. Ю. Козленко,

кандидат педагогических наук, доцент,

*доцент кафедры информационно-аналитической деятельности
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», г. Минск, Беларусь*

ЦИФРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕК

Аннотация. Показаны возможности использования конкретных цифровых инструментов для организации коммуникации и вовлечения пользователей в социокультурную деятельность библиотек, реализации новых социокультурных услуг и создания новых ресурсов для обеспечения этой деятельности, организации библиотечного пространства. Обозначены некоторые сложности внедрения цифровых инструментов в социокультурную деятельность библиотек, в т. ч. связанные с постоянным обучением и поддержкой библиотечного персонала.

Ключевые слова: библиотеки, социокультурная деятельность, цифровизация, цифровые инструменты, социокультурные услуги.