

Шабанова Светлана Валентиновна

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА "ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ" В ПОСТАНОВКЕ
ХУДОЖНИКА М. ШЕМЯКИНА**

Данная статья посвящена актуальной проблеме интерпретации балетной классики в современном музыкальном театре. На примере спектакля "Весна священная", поставленного всемирно известным художником Михаилом Шемякиным на сцене Мариинского театра в 2006 году, рассматривается попытка радикального переосмысления первоначального авторского замысла и сделан вывод, что в результате эксперимента рождается оригинальное перформативное произведение, строящееся по своим, заданным художником законам.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/53.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 208-211. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

Список литературы

1. Алексеев Н. А. Личностно-ориентированное обучение в школе. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 332 с.
2. Андреев В. И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2008. 238 с.
3. Библер В. С. Школа диалога культур: Идеи. Опыт. Проблемы. Кемерово, 2008. 416 с.
4. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение, 2005. 93 с.
5. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры: в 2-х кн. СПб.: Петрополис, 2003. Кн. 1. Историографический очерк, проблемы современной методологии. 368 с.
6. Комарова Т. С. Условия и методика развития детского творчества. М., 2004. 224 с.
7. Компанцева Л. В. Влияние поэтического образа на детский рисунок // О дошкольном воспитании. Ростов н/Д, 2006. С. 168-185.
8. Кудрявцев В. Т. Феномен детской креативности // Дошкольное воспитание. 2007. № 2. С. 18-27.
9. Лыкова И. А. Программа художественного воспитания, обучения и развития детей 2-7 лет, Цветные ладошки: формирование эстетического отношения и художественно-творческое развитие в изобразительной деятельности. М.: КАРАПУЗ-ДИДАКТИКА, 2007. 144 с.
10. Моляко В. А. Проблемы психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности // Вопросы психологии. 2010. № 5. С. 86-95.
11. Надеждин Н. Я. Томас Эдисон: Человек изобретающий. М., 2007. 192 с.
12. Педагогическая антропология: учебное пособие / авт.-сост. Б. М. Бим-Бад. М.: Изд-во УРАО, 2008. 576 с.
13. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М.: Педагогика, 2006. 416 с.
14. Сухомлинский В. А. Избранные произведения: в 5-ти т. М.: Просвещение, 2003. Т. 2. 718 с.
15. Тайлор Э. Б. Антропология (введение к изучению человека и цивилизации). СПб.: Изд-е И. И. Билибина и К^о, 2012. 445 с.
16. Чертокоева В. Г. Проблемы развития творческих способностей у дошкольников через художественно-изобразительную деятельность // Вестник Университета (Государственный университет управления). М., 2008. № 15 (25). С. 291-296.

**FORMATION OF CREATIVE PERSONALITY OF PRIMARY SCHOOL PUPILS
IN PROCESS OF ADOPTION OF NATIONAL VISUAL CULTURE**

Chertkoeva Valentina Grigor'evna, Ph. D. in Pedagogy
North Ossetian State Pedagogical Institute
Valgrich50@mail.ru

The article touches on the role of national visual culture in the formation of the creative personality of primary school pupils. In this connection the researcher examines the priority of national visual culture as a unique complex phenomenon, its structure, elements, the tendencies of the process of the organization of the art and graphic creative work of junior pupils. The orientation of the research is based on the recognition of junior pupils' creative work aimed at the adoption of national visual culture as a necessary condition for the development of creative abilities, which, in its turn, is a background for the formation of creative personality.

Key words and phrases: creative work; creative personality; creative abilities; creative potential; national visual culture; traditional culture; art and graphic creative work.

УДК 7; 7.091.5

Искусствоведение

Данная статья посвящена актуальной проблеме интерпретации балетной классики в современном музыкальном театре. На примере спектакля «Весна священная», поставленного всемирно известным художником Михаилом Шемякиным на сцене Мариинского театра в 2006 году, рассматривается попытка радикального переосмысления первоначального авторского замысла и сделан вывод, что в результате эксперимента рождается оригинальное перформативное произведение, строящееся по своим, заданным художником законам.

Ключевые слова и фразы: балет; театральная маска; гротескный костюм; перформативное тело; трансформация сюжета; анимация; театральный эксперимент.

Шабанова Светлана Валентиновна

Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
svetashab2003@mail.ru

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»
В ПОСТАНОВКЕ ХУДОЖНИКА М. ШЕМЯКИНА**

Проблема интерпретации балетной классики имеет две стороны. Одним из важнейших направлений работы с классикой является сохранение и реконструкция аутентичного хореографического текста и попытка обновления содержания классического балета, что называется, «изнутри» в рамках неизменной образной структуры. Другое направление связано с попыткой радикального переосмысления музыкального и сюжетного материала за счет выстраивания совершенно иной, оригинальной образности с помощью современного художественного языка. В конце XX – начале XXI века в равной степени развиваются обе эти тенденции.

Балет «Весна священная» на музыку Игоря Стравинского в постановке Михаила Шемякина (премьера состоялась на сцене Мариинского театра 14 ноября 2006 г.) – яркий пример радикального подхода к проблеме, вызвавший острую полемику и диаметрально противоположные суждения о тех творческих принципах, которые были реализованы в этом спектакле. В случае с «Весной священной» острота спора была подогрета еще и тем, что балет Стравинского, впервые поставленный в 1913 году в Париже, был символом художественного авангарда начала XX века и явил собою яркий пример совместной творческой работы композитора, хореографа и художника, усилиями которых было создано новаторское синтетическое произведение, взорвавшее традиционные представления о балетном искусстве.

Обращение одного из лидеров современного художественного авангарда Михаила Шемякина к материалу «Весны священной» заведомо носило демонстративно провокационный характер. И вместе с тем предложенный в данном случае подход носил подчеркнуто программный характер. Радикализм данного подхода состоял в том, что автором концепции балета становился художник, а не балетмейстер, что за основу интерпретации музыкального материала была взята не хореографическая, а визуально-пространственная доминанта. Балетмейстер же выступал здесь лишь соавтором, не создателем, а своеобразной функцией в художественной концепции Михаила Шемякина, который был и драматургом, и автором декораций, костюмов, масок, созданных для спектакля.

Попытки создания пластического театра художника на основе интерпретации классических балетов Шемякин уже ранее предпринимал на сцене Мариинского театра, создав оригинальные спектакли «Щелкунчик» и «Волшебный орех», которые оказались в центре горячих дискуссий о перспективах развития балета и современного перформативного искусства.

На этот раз соавтором М. Шемякина стала болгарский хореограф Донвена Пандурски, увлеченная творчеством художника. После не удовлетворившей М. Шемякина попытки реализовать проект на сцене Национального театра оперы и балета в Софии (премьера триптиха, в который входила и новая версия «Весны священной», состоялась 6 января 2006 г.), Шемякин принимает решение перенести этот спектакль в Санкт-Петербург, на сцену Мариинского театра.

Автором концепции, либретто и художественного оформления новой постановки балета «Весна священная» на сцене Мариинского театра стал сам художник. Переосмысляя драматургическую структуру спектакля 1913 г., М. Шемякин трактовал тему возрождения природы к новой жизни совершенно в другой плоскости, чем это было сделано в премьерной постановке. Языческий славянский мир с его мощными страстями и страхами, который был близок в то время идейно-художественным устремлениям авторов балета – художнику Николаю Рериху и композитору Игорю Стравинскому, Шемякин заменяет гротескным миром... насекомых. В программе спектакля постановщики так и написали: «балет “Весна священная” – сцены из жизни насекомых».

Столь парадоксальный концептуальный ход М. Шемякин мотивировал стремлением избежать двух стереотипных («классических» – как называл их художник) путей в трактовке «Весны священной», которые утвердились в практике балетного театра XX века. С одной стороны, он не хотел оказаться рабом аутентичной концепции («этнография Рериха – языческая Русь, лапти, просторы»), с другой, – он не хотел идти по пути политической и идейной актуализации содержания (политически окрашенная концепция Мориса Бежара, с антифашистскими и антитоталитарными мотивами). Именно вокруг этих трактовок, как считал Шемякин, и строились все интерпретации «Весны священной». Ему же хотелось выйти за пределы сложившихся стереотипов. «Я создал мир насекомых, – комментировал свой замысел художник. – Только представьте себе, что вы весной вдруг пригнулись и стали разглядывать траву. А в траве-мураве оказывается своя “Весна священная”. Там танцуют мухи, снуют муравьи, есть свой злодей – паук. А для того, чтобы показать красоту женских ножек, красоту женских фигур, в этой траве-мураве появляются эльфы и силфиды» [9, с. 10].

Подобная трансформация сюжета носила, несомненно, иронически-постмодернистский характер. Перенос нешуточных страстей и конфликтов из мира людей в мир насекомых таил в себе едкий гротескный эффект, а использование утрированно яркой колористической гаммы и стилистики рисованного мультипликационного фильма лишь подчеркивало устремленность художника к реализации в своем спектакле методики пластической анимации созданных им эскизов. Стремясь вернуть в театр «утраченную зрелищность» и «смягчить» напряженность музыкальной драматургии балета, художник с удовольствием «живописует» на сцене красочный мир любимых сказочных персонажей. «Мне захотелось создать новый сказочный вариант, который, возможно, немного бы смягчил иступленную напряженность музыкального творения Стравинского. Перенос балетного действия в мир фей, эльфов и насекомых дал мне возможность это осуществить» [5, с. 12], – объясняет художник свою идею.

Сочиненное художником новое либретто было неразрывно связано с возникающими в его воображении сценическими картинками, где декорация, костюмы, маски сказочных персонажей, принципы их анимации представляли единое целое.

Декорационное оформление новой «Весны священной» представляет собой гигантские заросли буйно цветущих растений. На заднем плане, словно напоминание о «Картинах языческой Руси», художник изобразил огромную «ухмыляющуюся» бочку с плетеными лаптями. В ярко-зеленой траве этой сказочной лужайки обитают гигантские пучеглазые лягушки, снуют изумрудные муравьи и ползают забавные гусеницы-бусинки. В этом спектакле буйство красок декорационного оформления сцены перекликается с буйством фантазии художника в создании масок и костюмов многочисленных сказочных персонажей нового балета. М. Шемякин заполняет практически все сценическое пространство удивительными фантастическими созданиями. Все они порхают, мелькают, квакают и летают. Маршируют строем муравьи в полосатых костюмах, пролетают карнавальные бабочки, скачут маленькие пучеглазые лягушата. Один живописный сценический эпизод мгновенно сменяется другим, еще более красочным.

Одним из основополагающих принципов театра Шемякина становится создание такого визуального пространства, где внутреннее содержание и настроение спектакля передаются через форму, цвет и фактуру. Поэтому в балетах Шемякина доминируют не собственно хореографические образы, не танец как таковой с его образной условностью и спецификой, а визуальная и пластическая составляющая – , оживленные балетным артистом маска и костюм, отражающие художественный образ, возникший в воображении художника.

Предварительно рисуя балет в эскизах, Шемякин в идеале стремится увидеть на сцене анимацию собственных рисунков. Для художника очень важна точность визуального отображения авторского эскиза на сцене. Однако именно здесь-то и кроется зерно конфликта с системой художественных координат балетного театра, в который абсолютно сознательно вступает Шемякин. Доминирование театральной маски и гротескного костюма (материальной оболочки) над свободной природной пластикой живого человека закономерно создают проблему гармоничности существования артиста балета в театральных проектах художника.

С одной стороны, театральная маска, скрывая лицо исполнителя, помогает артисту создать такой визуальный образ, который придумал и нарисовал художник. Работая в маске, артист балета, безусловно, отталкивается от внешней формы в создании сценической роли. Но с другой стороны, он невольно всегда стремится привнести в характер персонажа и свою индивидуальность. Такое объективное стремление к субъективной трактовке роли в строгих рамках предложенной формы и создает определенный дискомфорт существования артиста балета в спектаклях Шемякина и, по сути, превращается в метафизический конфликт застывшей формы и живого человека. Актер, особенно балетный, не хочет быть просто , перформативным телом. Облачаясь в гротескный костюм и театральную маску, артист балета теряет свою индивидуальность и, поневоле, становится рабом навязанной ему материальной оболочки. Не поэтому ли ведущие солисты Мариинского театра редко соглашались участвовать в театральных экспериментах художника? Но не в этом ли противоречии, сознательно заложенном Шемякиным в образную структуру его балетных проектов, и состоит их главный метафизический смысл? Не выводится ли художником это противоречие на принципиально иной содержательный уровень?

Задача хореографа, работающего с художником, в свою очередь, состоит в том, чтобы переносить на сцену пластику рисованных персонажей. . Это, конечно, не ожившие мои картинки, но сам образ определенного персонажа или новые решения танцев сначала рисуются на бумаге, потом обсуждаются с хореографом и выполняются в том ключе, в котором задумал эту сцену или этот танец я» [8, с. 8], – объясняет свой метод работы над спектаклем М. Шемякин.

В создании хореографии нового спектакля балетмейстер Д. Пандурски, конечно, прежде всего, отталкивалась от эскизов и зарисовок М. Шемякина. Следуя за экстравагантным либретто художника, хореограф в своей работе все же не могла не опираться на музыкальную драматургию Стравинского и пыталась придать обобщенно-философский смысл истории из жизни насекомых, трактуя ее как символическое изображение человеческой жизни , под паутинной страха. . Если человеческий глаз сквозь призму воображения пристально всмотрится в мир трав, цветов, других растений, не разглядит ли он там существ, подобных человеку? А может быть где-то над нами другой, невидимый глаз всматривается вниз, взирая на нас самих... [5, с. 13], – рассуждала балетмейстер. Здесь следует отметить, что стремление к обобщенности и опора на музыкальный материал не только не противоречили замыслу Шемякина, но, скорее, наоборот, объединяли его с хореографом. И хотя сам художник, по его словам, намеренно создавал такой визуальный ряд, который своей красочной декоративностью смог смягчить трагический накал музыкальной партитуры Стравинского, гротескное снижение, ориентированность на , детское» восприятие, декларированные Шемякиным, отнюдь не отменяли актуальности метафизических конфликтов, пронизывающих весь живой мир. . Эта мощнейшая музыка не подавляла в силу того, что все увидели сказочный мир насекомых, эльфов, фей. Я нашел какой-то ход, который одновременно делает спектакль интересным и для взрослых и для детей [6].

Яркий и зрелищный театральный эксперимент художника М. Шемякина, действительно, очень понравился как детской, так и взрослой аудитории, но не был понят в профессиональной балетной среде. Конечно, с точки зрения хореографии в этом спектакле оказалось много наивного, скорее, иллюстрировавшего, а не развивающего сказочно-философскую концепцию М. Шемякина. Как совершенно справедливо заметила балетный критик О. Федорченко, хореография балета свелась скорее к показу пластики движений насекомых и , озорную идею М. Шемякина приземлили натужно сочиненные па» [7, с. 6].

Однако дело здесь, скорее, заключалось не в том, что хореография оказалась слабой, а в том, что Шемякин сознательно отвел ей служебную функцию, установив иные художественные законы построения перформативного, а вовсе не балетного, хореографического действия. И это очень остро почувствовали некоторые критики. Как отмечала исследователь балета О. Макарова: , На сцене – красочное дефиле костюмов. Едва успевает глаз привыкнуть к очередной порции пестроты... решить, кто это с большими глазами, так появляется новая компания персонажей. И тут не до танцев, на движениях просто не концентрируется внимание: слишком невелики хореографические реплики у героев, а самих героев чересчур много [4, с. 134].

Рецензенты отмечали, что , Сцены из жизни насекомых, предложенные Шемякиным взамен , Картин языческой Руси, как в оригинале , Весны священной, несколько упрощают спектакль, превращая его в пародию на классический балет. Как иронично отмечал музыковед Л. Гаккель: , “Сцены из жизни насекомых” <...> объективно снижают ранг спектакля» [1].

Суждения о том, что Шемякин разрушает законы балетного жанра, пародирует их, сравнение его постановок с , красочным дефиле костюмов [4, с. 134] достаточно часто встречается в оценках критиков. Подобная попытка вывести знаменитый балет за рамки привычного сценического жанра была активно поддержана публикой, но не всегда находила понимание у представителей хореографического , цеха. Действительно, яркая декоративность сценического оформления, обилие масок и забавных гротескных костюмов превратили этот балет

в зрелищное карнавальное шоу, и практически все немногочисленные рецензенты в своих оценках были едины в том, что «Весна священная», скорее, воспринималась мультипликационным сюжетом [Там же]. Когда из зловещей истории про ритуальное жертвоприношение под музыку, которую не зря ведь назвали атомной бомбой, делают «Муху – Цокотуху» – это сильно. Но еще более сильно то, что никто этого «нарушения границ» не замечает. Это не эпатирует, не возмущает, не удивляет. Можно и так, а почему бы и нет, в конце концов? Наверное, это правильно. Кто осмелится утверждать, что Игорь Стравинский был бы возмущен такой постановкой, такой интерпретацией, таким пониманием? [2, с. 45] – задавал вполне нериторический вопрос критик Н. Елисеев.

В любом случае вопрос о новаторской интерпретации классического балетного произведения был поставлен Михаилом Шемякиным достаточно определенно и остро. Художник продемонстрировал, что метафизический смысл, заложенный некогда создателями балета «Весна священная» в его художественный текст, может обрести свое инобытие в другой образной системе, в перформативном произведении иного жанра и иной эпохи, возникшем как порождение свободной фантазии художника.

Список литературы

1. Гаккель Л. Сайт пресс-службы Мариинского театра [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mariinsky.ru/print/ru/info/gakkel/20061117> (дата обращения: 21.12.2006).
2. Елисеев Н. Как убить злодея // Эксперт. 2006. № 44. С. 43-45.
3. Кисеева Е. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. 2. С. 83-86.
4. Макарова О. Мультипликация для взрослых // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46). С. 132-134.
5. Пандурски Д. Три одноактных балета // Метафизика. Кроткая. Весна священная: буклет Мариинского театра. СПб.: Аврора-Дизайн, 2006. 20 с.
6. Рыжков П. Шемякин представляет сценографию очередной сказки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ntv.ru/novosti/97455> (дата обращения: 21.11.2006).
7. Федорченко О. Мухи творчества // Коммерсантъ. 2006. 16 ноября.
8. Циликин Д. Неповторимый вихрь танцев // Петербургский час пик. 2001. 7-13 февраля.
9. Шемякин М. Метафизика бытия // Российская газета. 2006. 14 ноября.

SPECIFICS OF INTERPRETING THE BALLET “THE CORONATION OF SPRING” STAGED BY THE ARTIST M. SHEMYAKIN

Shabanova Svetlana Valentinovna
Saint Petersburg State Theatre Arts Academy
svetashab2003@mail.ru

The article is devoted to the relevant problem of interpreting ballet classics in modern musical theatre. By the example of the performance “The Coronation of Spring” staged by the world-famous artist Mikhail Shemyakin on the stage of the Mariinsky Theatre in 2006 the researcher analyzes an attempt to reconsider radically the original author’s conception and concludes that the experiment results in the appearance of original performative production constructed in accordance with its own laws determined by the artist.

Key words and phrases: ballet; theatrical mask; grotesque costume; performative body; transformation of subject; animation; theatrical experiment.

УДК 745/749

Искусствоведение

Актуальность данной статьи обусловлена недостаточным раскрытием ее темы в литературных источниках и справочных изданиях. В работе представлены результаты изучения платочного ассортимента продукции ленинградской фабрики «Новость». Авторы не ставят перед собой задачу определить роль этих платков в костюме, основное их внимание направлено на уточнение образного ряда и тематики рисунков. Освещается творчество художников, которые окончили ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и работали на предприятии в 1960-1980-е гг.

Ключевые слова и фразы: платок; шарф; текстильный орнамент; фотофильм-печать; фабрика «Новость»; ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Широковских Маргарита Сергеевна, к. искусствоведения

Бусыгина Светлана Александровна, профессор

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
ivarita@bk.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЛАТКОВ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФАБРИКИ «НОВОСТЬ»

В настоящее время мы можем наблюдать довольно противоречивую ситуацию в производстве текстильных изделий. При достаточно широком выборе способов нанесения рисунка на ткань, доступности цифровой