

Марков Л. В.

заслуженный артист Украины,
старший преподаватель Харьковской
государственной академии культуры

КЛАССИКА – СОВРЕМЕННОСТЬ: ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Аннотация. В статье рассматриваются основные инновационные подходы ведущих балетмейстеров современности к «балетной классике».

Ключевые слова: пластический потенциал, хореографическая лексика, кордебалет, синтетический спектакль, хореографическая симфония, неоклассицизм, модерн, пуанты, арабеск.

Анотация. Марков Л. В. **Класика – сучасність: проблеми хореографічного діалогу.** У статті досліджуються основні інноваційні підходи провідних балетмейстерів сучасності до «балетної класики».

Ключові слова: пластичний потенціал, хореографічна лексика, кордебалет, синтетичний спектакль, хореографічна симфонія, неокласицизм, модерн, пуанти, арабеск.

Summary. Markov L. **Classics - Present: Challenges of choreographic dialogue.** The article is devoted to the main innovative approaches of leading choreographers of our time to the "classical ballet."

Keywords: plastic potential, dance vocabulary, the corps de ballet, a synthetic performance, choreographic symphony, neoclassical, modern, pointe, arabesque.

Актуальность темы. Опасной тенденцией академического балета Харькова является сегодня балетный пуризм. Мэтры классической хореографии встречаются в штыки любую пластическую новацию, которая хотя бы на йоту отличается от эталона М. Петипа. Не утихают споры о том, имеют ли право балетмейстеры на создание собственной концепции, на «осовременивание» «столпов» балетной классики, таких как «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель» и т.д.

Современный украинский балет находится в двойственной ситуации: с одной стороны, он испытывает острый дефицит пластических идей, а с другой, – находится в состоянии «гипнотической закомплексованности» «великим наследием». Критике подвергаются как новая хореографическая лексика, в которой смешиваются традиции европейской балетной классики, модерна, восточной пластики, так и балетмейстерские концепции, авторы которых тщетно пытаются очистить «вечные ценности» от «нафталина и пыли». При этом «хранители традиций» напрочь забывают о колоссальном ускорении жизненного ритма современной жизни, о грандиозном потоке информации, который невозможно сравнить с объемами, характерными даже для конца XX ст., о кардинально изменившихся представлениях человека о Вселенной и о месте человечества в ней.

Не удивительно, что классический балет стремительно теряет популярность, особенно в молодежной среде, где он считается «бабушкиным искусством». Не удивительно, что полюс молодежного интереса сосредоточился сейчас в танцевальных шоу. Ведь балет превратился в «музыкальную табакерку», милую сердцу «реликвию», подобную французской песне старой Графини из оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Такой балет может вызвать разве что ностальгию об ушедших временах, легкую улыбку, но не глубокое чувство.

В данной ситуации особую актуальность приобретает изучение и осмысление методов, подходов, приемов, которыми прославились величайшие балетмейстеры современности: Морис Бежар, Иржи Килиан, Анжелен Прельжокаж, Джон Ноймайер, Матс Эк.

Цель статьи – путем анализа инноваций ведущих хореографов современности доказать, что жизнеспособность классики, прежде всего, состоит в том, что каждое новое поколение открывает в ней новые грани, каждое новое прочтение выявляет новые, более глубинные смыслы, что «свежий воздух» современности возрождает классическое произведение, уподобляя его вечному возрождению Феникса.

В современной балетной хореографии можно обозначить новаторские направления, которые можно причислить к условно ретроспективным, т.е. связанным с переосмыслением культурного наследия. В их числе:

- 1) современные интерпретации балетной классики;
- 2) создание хореографических спектаклей на основе произведений классической музыки разных жанров (опера, симфония, симфоническая картина, инструментальная миниатюра).

В творчестве выдающихся хореографов современности представлены балетные шедевры в каждом из этих направлений

Надійшла до редакції 2.10.2012

Морис Бежар (1927-2007) относится к плеяде легендарных балетмейстеров-новаторов XX столетия, полностью изменивших представления публики о балете. Продолжая традиции высоко ценимого ним Джорджа Баланчина, он соединил новейшие достижения хореографической техники XX века с классической школой, выработав свой неповторимый стиль – вариант неоклассицизма в балете – взгляд в глубину веков с позиций современного человека.

М. Бежар является не только создателем оригинального хореографического стиля, но и балетмейстером-экспериментатором – создателем синтетического балета, в котором объединяются выразительные возможности разных искусств – театра, музыки, изобразительного искусства, кино. Балет, народный танец, пантомима, хоровое пение, сценическая речь, акробатика играют в них равную роль. Спектакли «Балета Бежара» – модель современного мира. В них могут соединяться музыка Моцарта и современный рок, грандиозные спектакли могут проходить на огромных стадионах (подобно античным зрелищам) в течение нескольких часов. М. Бежар предложил принципиально новое решение ритмического и пространственно-временного оформления спектакля. Элементы драматической игры, помещенные в контекст хореографического действия, придают последнему необычайную динамику и экспрессию. В спектаклях принимают участие оркестр и хор, действие может развиваться одновременно в нескольких «пространствах», в любом месте арены. Эффект «вовлеченности в происходящее» усиливается огромным экраном, на который проецируются изображения отдельных танцоров. В таком стиле поставлены балеты «Гала» на музыку Скарлатти, «Четверо сыновей Эймона» на музыку композиторов XV–XVI веков, «Мучения святого Себастьяна».

В теоретических высказываниях М. Бежар настаивал на возвращении танцу его первоначального ритуального значения. Он был уверен, что его художественно-эстетическая система «пробуждает генетическую память», раскрывает в балете его архаические первоосновы, универсальные для всех рас и народов и понятные каждому. В течение своей творческой биографии легендарный хореограф непрестанно изучал пластические ритуалы Древнего Востока и Африки, особенно – хореографическое искусство Японии.

В 30 лет Бежар возглавил **Ballet Theatre de Paris**. К этому времени уже достаточно четко сформировались его художественные принципы. Его артисты танцевали не историю, а эмоцию. Костюмы практически отсутствовали – основной выразительной единицей был танцовщик в черном трико с голым торсом. Бесценный опыт танцовщика, полученный в результате работы в различных труппах Франции, Англии, Швеции, позволил М. Бежару синтезировать в своем стиле приемы, взятые из разных хореографических систем. Этот синтез настолько современен и органичен, что вызывает неизменный восторг публики. Спектакли М. Бежара признаны самыми посещаемыми балетными представлениями в мире.

М. Бежар воспитывался русскими балеринами: Егоровой, Преображенской, Кшесинской. В Лондоне он работал с Николаем Сергеевым, который в свое время был ассистентом Мариуса Петипа. М. Бежар тщательно изучал книги М. Петипа (по его собственному признанию, он знает «Спящую красавицу» лучше других хореографов). Предваряя гастроли в Москве летом 2006 г., М. Бежар написал: «В XIX веке марсеlec Мариус Петипа создал великий балет России. В XX веке явился другой марсеlec – Бежар, постигавший классику великих русских Мэтров – Егоровой, Преображенской, Сергеева, Волинина, Волковой, перекинувших мост времен – из одного века в другой. Наступает мой черед: с моим современным балетом и моей любовью к России» [10].

Не случайно в разные годы прославленный хореограф возвращался к работам М. Петипа, предлагая публике оригинальные версии балетной классики («Щелкунчик», «Спящая красавица» и др.).

В 1999 году в Турине состоялась премьера балета «Щелкунчик» с хореографией М. Бежара. На знаменитую музыку П. Чайковского он создал оригинальное автобиографическое произведение. Главным героем его спектакля стала не девочка Клара, а мальчик Бим (персонаж балета Бежара 1978 года «Парижское веселье»). Главная тема спектакля – отношение хореографа к матери и собственному детству (для Бежара – особенно волнующему периоду жизни, так как он потерял мать в семилетнем возрасте). Дроссельмейер в балете предстает то в образе Фауста, то Мариуса Петипа – двух легендарных личностей, оставивших в душе Бежара глубокий след. А на снежном балу вместо снежинок танцуют школьники в черных плащах и беретах, которые носили в годы детства хореографа. Интересен собирательный образ России, очевидно, отражающий представления самого М. Бежара: в течение спектакля возникают многочисленные ассоциации со сказкой, русским классическим балетом, дягилевскими спектаклями, эпохой революционных настроений. Глубокое впечатление оставляет у зрителя самобытная, неожиданная, узнаваемая с первых движений, интригующая богатством смыслов и ассоциаций хореография М. Бежара, блистательное мастерство его труппы.

Еще одной значительной тенденцией в творчестве М. Бежара стал жанр хореографической симфонии, а также – хореографическое «открытие» музыки Г. Малера. Приведем цитату из рецензии О. Розановой: «Около часа длится хореографическая симфония на музыку Малера «Что говорит мне любовь», а кажется, что пролетел один невыразимо прекрасный миг. Божественная звуковая материя словно перелилась в танец. Его эволюции – завораживающе томительные адажио солистов и ансамбля, взрывающиеся драматическими кульминациями, и гимнический унисон финала – наглядно воплощают философскую идею симфонии: преодоление страданий и смерти через любовь ко всему живому» [7]. Эта тенденция нашла отражение в творчестве практически всех ведущих хореографов XX в. (А. Прельжокаж, Дж. Ноймайер).

Спектакли М. Бежара не призваны эпатировать публику: в них сочетаются высокий хореографический профессионализм, оригинальность пластического решения, безукоризненность композиции, интеллектуальная глубина, духовная наполненность. Обращая внимание общественности к актуальным проблемам современности (теме СПИДа, экологии), М. Бежар сообщает своим постановкам оптимистическое звучание, искренне веря в созидательную силу искусства и спасение человечества.

К переосмыслению классического наследия обращается и шведский балетмейстер **Матс Эк** (род. в 1945 г.). Матс Эк – крупнейший шведский хореограф и одна из культовых фигур балетного театра конца XX века. Он принадлежит к тому поколению балетмейстеров-интеллектуалов, которые начали ставить балеты в 70-е годы. Соратник и сверстник Джона Ноймайера, Уильяма Форсайта, Иржи Килиана, М. Эк, в отличие от них, почти не обращается в своих постановках к классическому танцу, который, тем не менее, он знает, любит и уважает. Зато наиболее значительные балеты М. Эк поставил именно на материале классического наследия балетного театра XIX века. Он предложил абсолютно самостоятельные версии «Жизели» (1982), «Лебединого озера» (1987), «Спящей красавицы» (1996) и даже «Кармен» (1992). Полное переосмысление концепции классических балетов шведским балетмейстером привело к радикальному преобразению визуально-пластического ряда спектаклей.

Концептуальный подход отличает интерпретацию «Жизели» шведским хореографом. В этом балете развивается актуальная для современного общества тема унификации личности, подчинения человека коллективной воле, лишения его свободы и самостоятельности. Можно проследить аллюзии «Жизели» Эка с фильмом Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки».

В основе килиановской постмодернистской концепции «Лебединого озера» – острый гротеск, выражающий двойственность человеческой природы. Человеко-лебеди Матса Эка в воде величественны и элегантны, на берегу – неуклюжи и агрессивны. Эта образная неоднозначность выражается в оригинальной пластике, сочетающей нелепость и привлекательность. Такая концепция требует существенного обновления хореографической лексики. Балетная техника в «Лебедином озере» представляет собой симбиоз классической хореографии, модерна, пластического минимализма. Стиль Матса Эка – ироническая игра с классическими сюжетами и канонами танца, в результате которой происходит эффект очищения от штампа и формирование свежего взгляда на классику.

Чешский балетмейстер **Иржи Килиан** (род. в 1947 г.) не случайно приобрел репутацию хореографа-философа. К тому же он славится удивительной музыкальностью. Рудольф Нуриев так сказал о нем: «Есть Иржи Килиан, у которого, я сказал бы, самые «золотые уши». Он превращает метафоры в движения. Он слышит музыку и видит движения» [2].

Международная известность пришла к И. Килиану в 1978 г., после показа на Международном

фестивале в США балета «Симфониетта» на музыку Л. Яначека. В середине 80-х гг. И. Килиан начинает ставить преимущественно абстрактные опусы, ставшие культовыми опусами мастера. Среди них – знаменитая программа «Черно-белых балетов»: «Шесть танцев» на музыку В. А. Моцарта (1986 г.), «Игра окончена» на музыку А. Веберна (1988 г.), «Падающие ангелы» на музыку С. Райха (1989 г.), «Сарабанда» на музыку И. С. Баха (1990 г.), «Сладкие сны» на музыку А. Веберна (1990 г.), «Маленькая смерть» на музыку В. А. Моцарта (1991 г.), «Местонахождение неизвестно» на музыку А. Пярта, А. Веберна, С. Райха, Ч. Айвза, М. де Роо (1994 г.).

Безукоризненный музыкальный вкус, изумительное взаимопроникновение звука и движения, постановочная культура, длинный шлейф ассоциаций – вот что отличает балетные спектакли чешского мастера. Их форма – безусловно, новаторская. Но при этом И. Килиан строит свои композиции на классической балетной основе, объединяя в них и сюжетность, и условность, и современный уровень сложности хореографической лексики, и вечную красоту духовных истин. Ошеломляющее мастерство солистов дополняет впечатляющая мощь хореографических ансамблей.

На первый взгляд хореография И. Килиана может показаться слишком простой, но его простота – это та высшая виртуозность, которая не позволяет профессиональным приемам доминировать над органикой художественной целостности. «Сиссоны и жете тут соседствуют с прыжками на четвереньках, академический арабеск партнерши может быть изрублен в капусту жестокими ладонями кавалера, а фуэте прямо-таки шатается от возмущения исполняющей его субретки» – так комментирует танцевальную лексику «Шести танцев» Т. Кузнецова [4].

Музыкальные интересы И. Килиана простираются от эпохи классицизма (Й. Гайдн, В. А. Моцарт) до авангардизма XX ст. (Лучано Берно), его кумирами являются И. Стравинский и Л. Яначек. При этом он может взять самые популярные сочинения В. А. Моцарта, придумать куртуазные любовные сценки, окрасить их нежным юмором и даже снабдить танцовщиков шпагами и париками. Хотя музыка служит И. Килиану внутренним импульсом, хореограф не стремится к ее пластическому аналогу, а создает собственную композицию.

И. Килиан не был первым, кто привил классической балетной системе разнообразие положений и направлений. И далеко не первым лишил балерину знака кастового превосходства – пуантов. Его заслуга куда масштабнее: он свел все эти новшества воедино, создав новый, изысканно-текучий пластический язык. Простые хрестоматийные движения балетной классики и танца модерн он переосмысливает, воссоздавая в другом качестве. Стихия И. Килиана – преимущественно лирические рефлексии. Не случайно его труппа – ансамбль без солистов («Маленькая смерть», «Шесть танцев»). Подобный принцип – килиановская художественная стратегия. Традиционный балетный культ исполнителя-«звезды», ошеломляющего публику трюковыми соло и красивыми дуэтами, у И. Кили-

ана уступає місце причудливим ансамблям, требуючим виключальної точності в взаємодії з музикою, з однієї сторони, і з партнерами, з другої.

Нідерландський театр танця, керівимий І. Кіліаном, унікальний тим, що складається з трьох труп: молодіжно-експериментальної (ученики-артисти до 23 років – NDT-2), основної (танцювальники до 40 – NDT-1) і старшої – (NDT-3, вікових рубежів не має). В виступах старшої групи, досягшої критичного для балета віку, немає традиційних елементів класичного балету – піруетів, стрибків, бросків. І. Кіліан прагне підкреслити особистість танцюра, а не його фізичні здібності. Тому кількість виконавців на сцені обмежена, що надає глядачеві можливість яскравого співпереживання відносинам, зображуваним на сцені.

Висновки. «Потрібно багато знати, щоб правильно почувати», – зауважив колишній прославлений співак Євгеній Нестеренко. Щоб точніше відчути аромат епохи (в тому числі сучасності), потрібно ретельно вивчати і намагатися осмислити шедеври, створені майстрами мистецтва – представниками цього часу. Як правило, творчість великого Художника опередує час («велике бачиться на відсто-

янні»). При ретроспективному погляді (з сучасного в минуле) в шедеврах мистецтва відкриваються нові значення, виявлені талантами людей, їх інтерпретуючих. Сучасне мистецтво «живе в часі» – і не потрібно штучно позбавляти його цієї привілеї.

Література:

1. Вязовкина В. Джон Ноймайер: Я создаю мир впечатлений // Новая газета. Культура. – Вып. 50-51. – 11.05.2012.
2. Галайда А. Деликатный революционер // Ведомости. Пятница / А. Галайда. – № 25 (208). – 02.07.2010.
3. Иржи Килиан: интервью с мастером (Свободные танцы) // www.4dancing.ru/blogs/280212/763/
4. Кузнецова Т. Все гениальное сложно // Газета «Коммерсантъ» / Т. Кузнецова. – № 83 (4868). – 11.05.2012.
5. Морис Бежар: Балет – это опера для глухих // Аргументы и факты. – № 50 (1155) – 11.12.2002.
6. Прельжокаж: Танец – это тело, а тело – это политика // Piter.TV. – 03.11.2012.
7. Розанова О. Морис Бежар вернулся в Петербург // Известия. Культура / О. Розанова. – 29.03.2012
8. Танец – это эстафета: интервью Анжелена Прельжокажа // Культура. – № 40. – октябрь 2006.
9. Тимашева М. Свободный балет Иржи Килиана // <http://www.svobodanews.ru/content/article/2101414.html>
10. Яценков П. «Бежар-балет» взорвался над Мариинкой / П. Яценков. // Московский комсомолец. – № 25905. – 31.03.2012