
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 792.8

*Р.Г. Володченков**

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ФРАНЦУЗСКОГО ХОРЕОГРАФА МОРИСА БЕЖАРА НА СОВЕТСКИХ ХОРЕОГРАФОВ ПОКОЛЕНИЯ 1960–1980-Х ГГ.

В данной статье выявляются характерные особенности творческого почерка французского хореографа Мориса Бежара, оказавшего влияние на советских хореографов поколения 1960–1980-х гг.

Ключевые слова: Морис Бежар, советские хореографы, тенденции хореографии, балет.

Советские хореографы поколения 1960–1980-х гг. не скрывали профессионального интереса к таланту и необычному стилю своего современника М. Бежара, в творчестве которого сконцентрировались прогрессивные идеи и тенденции хореографии того времени. Благодаря выводам, сделанным известным театральным критиком и режиссером Б.А. Львовом-Анохиным в статье «Балет XX века»? удалось определить наиболее яркие особенности почерка этого французского хореографа, которые могли опосредованно повлиять (уместнее – вдохновить) на творчество хореографов-шестидесятников. А именно:

- а) ««смелое» или вольное обращение с музыкой» [1, с. 161];
- б) «композиционный дар», благодаря которому хореографу удавалось «создавать огромные массовые построения редкой силы и образности» [1, с. 172];
- в) «явное, а иногда опосредованное, обращение к современности» [1, с. 161];
- г) «вольное или невольное Бежар все модернизирует и демократизирует в балете» [1, с. 162];
- д) «работы Бежара никогда не бывают мелкими, узкими, они затрагивают большие темы» [1, с. 162];
- е) «Бежар ярко театрален, он не только хореограф, но и режиссер, остро чувствующий время и его требования» [1, с. 162];
- ж) «Бежар ищет формы сложного синтетического спектакля: в нем неожиданно и дерзко соединены живая речь и пение <...>, пантомима <...>, элементы драматической игры и хореография» [1, с. 167];

* © Володченков Р.Г., 2014

Володченков Роман Геннадиевич (romul-vol@yandex.ru), артист театра Государственного Кремлевского дворца «Кремлевский балет», г. Москва, ул. Воздвиженка, 1, Московский Кремль, Государственный Кремлевский дворец.

з) «он великолепно знает лексику классического балета, но использует ее по-своему, по-новому. Бежар считает, что классический танец находится в постоянном становлении, что его словарь постоянно расширяется за счет развития техники и смелого использования возможностей человеческого тела. <...> Будущее классического танца видится Бежару бесконечным, ибо классический танец представляет наилучшую основу для любого эксперимента, вне зависимости от того, по какому пути пойдет балетный театр» [1, с. 170];

и) «Бежар <...> хочет приблизиться “к глубоким традициям фольклора”» [1, с. 171];

к) «Бежар требует от современного артиста балета творческой многогранности – силы, ловкости, великолепной физической формы, развития актерских способностей и, наконец, умения тонко и точно чувствовать стиль, для чего необходимо знание музыки, скульптуры, живописи» [1, с. 172].

Каждый из отмеченных пунктов (компонентов) выявляет ту или иную особенность почерка Бежара – художника масштабного и смелого, режиссера и философа XX века. Человека, претворившего в жизнь многие идеи, к которым советские хореографы по разным объективным причинам подходили с осторожностью, рискуя вызвать критику бдительной советской идеологии.

Именно Бежар своими спектаклями, показанными в СССР, дал импульс к обновлению советского балета. Благодаря Бежару, советские хореографы, возможно, не менее тонко, чем он, ощущавшие современность, почувствовали дух свободного творчества, увидели горизонты, которые эта свобода открывала.

Так, возможно? под воздействием спектаклей Бежара, отечественные хореографы стали гораздо смелее относиться к музыкальному материалу. Это касается как партитур балетов, так и не балетной музыки. В первом случае хореограф, ради выявления замысла мог смело купировать, менять местами или удалять ненужные ему фрагменты из балета. Как это, к примеру, сделал И.А. Чернышев в своей оригинальной постановке «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1969, Одесский театр оперы и балета; а затем 1978, Куйбышевский театр оперы и балета), купировав во втором акте балета Русский танец (Трепак) вариацию танцовщика и коду, а также переместив вариацию Маши (Феи Драже) в дивертисмент (данный пример не связан с прямым, непосредственным влиянием творчества Бежара на Чернышева, имеется в виду близкий принцип подхода к музыкальному материалу).

Во втором случае хореограф, создавая новый оригинальный спектакль, использовал любую и в нужном ему формате соответствующую его замыслу музыку. Одним из таких хореографов (как наиболее яркий пример) явился Б.Я. Эйфман. Впервые заявив о себе в 1970-х гг. прошлого столетия, Эйфман поставил один из первых советских рок-балетов «Бумеранг» на музыку Дж. Маклафлина (1979). В этом спектакле «весьма экспрессивная музыкальная основа была дополнена криками птиц, записью биения человеческого сердца и даже “молчащими” паузами» [2, с. 65] (узнаваемый бежаровский прием – использовать для наиболее полного раскрытия замысла спектакля характерные, нередко взятые из современной жизни, звуки, шумы).

Для постановки балета «Идиот»¹ Эйфман использовал Шестую симфонию П.И. Чайковского, замысел которой значительно отдален от сюжета знаменитого произведения писателя. Благодаря многим своим компонентам, этот одноактный сюжетный балет в 4 частях на не балетную музыку имел большой успех у зрителей. Во многих последующих работах Эйфман проявлял не менее смелый выбор в отношении музыки к своим спектаклям, используя и komponуя в одном балете произведения разных композиторов [«Двенадцатая ночь» на музыку Г. Доницетти (1984), «Убийцы» на музыку И.-С. Баха, Г. Малера, А.Г. Шнитке (1991), «Красная Жизель» на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, Ж. Бизе (1997), «Русский Гамлет» на музыку Л. Бетховена и Г. Малера (1999) и других].

Необычный, нетрадиционный подход, яркость и талант решения многофигурных композиций спектаклей Бежара имели значительный масштаб и философскую глубину мысли, что не могло не обратить на себя внимание советских хореографов, которые так же, как и Бежар, искали пути воплощения современности на сцене. В этом смысле поискам Бежара близок советский хореограф В.Н. Елизарьев, который говорил: «Я являюсь сторонником содержательного балета, просто танец на музыку, пусть даже самый блистательный, меня не устраивает. Сегодня этого мало. Для меня важно, чтобы в спектакле жила значительная, современная идея. Не сюжет, а именно идея» [3, с. 3]. Слова Елизарьева подтверждают такие его масштабные, глубоко философские, гуманистические по звучанию оригинальные спектакли, как «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель» и авторские версии балетов «Спартак» (1980), «Щелкунчик» (1982).

Одна из главных целей Бежара-хореографа – создать современное произведение: спектакль, в котором зритель узнавал бы современника и ощущал бы близость своих мыслей авторскому мышлению. Подобные цели перед собой ставили и советские хореографы. К примеру, Н.Н. Боярчиков, часто обращавшийся к классической зарубежной и русской литературе. В его спектакле «Разбойники»² по Ф. Шиллеру братья Мооры – не столько герои книги немецкого писателя, сколько (и скорее) наши современники, терзаемые вечными вопросами земного бытия. Царь Борис, заглавный герой балета Боярчикова по драме А.С. Пушкина «Борис Годунов»³, – узнаваемый исторический персонаж из далеких времен, но и живущий среди нас, здесь и сейчас, реальный человек – сильная личность, раздираемая многочисленными актуальными проблемами⁴.

Современная, в русле бежаровских поисков тема мирного сосуществования людей и гибельности войны для всего человечества сильно и эмоционально прозвучала в балете «Помните!» (1981, Куйбышевский театр оперы и балета) хореографа И.А. Чернышева на музыку А.Я. Эшпая. Не имея конкретного сюжета, этот балет демонстрировал зрителям картины жизни, подвергнувшейся развивающемуся хаосу и агрессии, жизни, погибающей от катастрофы (под катастрофой подразумеваются последствия ядерной войны). Здесь классический танец, воплотивший собой гармонию и красоту жизни, уступал место разным стилям современной хореографии, смешивался с ними и, таким образом, как бы терял свою независимость и самостоятельность. А теряя столь важные качества, классический танец, по замыслу хореографа, обессиливал, сдавал позиции.

Выявляя, а затем соединяя и смешивая противоположные танцевальные стили, Чернышев находил возможность пластически показать гибельность человеческого существования в созданном эклектичном, хаосно-анархическом мире.

Во втором действии балета «Помните!» на пустынной, мертвой земле находили друг друга Она (Е.И. Брижинская) и Он (С.Е. Воробьев). Полюбив, они – девушка и юноша – приобретали надежду на восстановление миропорядка. Но внезапно юноша умирал. Не было предела отчаянию девушки, оставшейся одинокой на безжизненной планете. Ценой своей жизни Она возрождала из мертвых возлюбленного. Оживали и остальные погибшие. Угаснув, истратив до остатка все силы, Она даровала Земле новую мирную жизнь.

Четко обрисованный композитором Эшпаем и хореографом Чернышевым философский круг бытия человека в балете «Помните!» замыкался на самой высокой гуманистической ноте, озвучить которую можно следующим образом: возрождение жизни и мира происходит благодаря силе любви и самопожертвованию.

Идея балета «Помните!» [4, с. 87–100] Чернышева о возрождении жизни из пепла и небытия после катастрофы созвучна идее балета М. Бежара «Жар-птица» (1970),

в котором волшебная птица (Жар-птица у Бежара – мужская партия) подобна фениксу – символу возрожденной жизни на земле.

Тенденция к модернизации была свойственна разным советским хореографам 1960–1980-х гг. Ведь именно в эти годы хореографам у нас в стране приоткрылась возможность поиска и использования разных средств для развития замысла спектаклей. И многие хореографы, искавшие новые краски, новые решения? обогащали привычную им лексику классического танца «модернистскими» элементами, не характерными для стиля академического балета. И.А. Чернышева здесь вполне уместно назвать одним из хореографов-лидеров. Ведь он по своей природе, по своим художественным устремлениям пробовал (и не безуспешно) разнообразить лексику классического танца различными модернистскими движениями, положениями, ракурсами, поддержками. Такие авторские версии спектаклей И.А. Чернышева, как «Щелкунчик», «Спартак», «Тропюю грома», «Ангара», «Гусарская баллада»? отличались от одноименных произведений других хореографов не только самостоятельным режиссерским решением, но и языком с использованием различных телоположений, раскрепощающих пластику классического танца элементов. В этом он, несомненно, был близок поискам Бежара – художника свободного, экспрессивного, с ярко выраженным дионисийским началом.

Так же, как и Бежар, советские хореографы в 1970–1980-е гг. пробовали искать формы сложного синтетического спектакля. Так, О.М. Виноградов в своем хореографическом спектакле «Ревизор» (1980, Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова) использовал не только танец, но и пантомиму, жест, различные звуки (кашель персонажей в разной интонации). В этом спектакле значительную роль сыграла музыка А.В. Чайковского. Благодаря композитору сложились живые, сочные, пластически выразительные образы гоголевской комедии. Яркое воплощение синтеза искусств проявилось в спектакле В.Н. Елизарьева «Кармина Бурана» (1983, Большой театр БССР) на основе одноименной кантаты К. Орфа. В спектакле И.А. Чернышева «Ромео и Юлия» на музыку одноименной драматической симфонии Г. Берлиоза (1979, Куйбышевский театр оперы и балета) действовал хор, выполнявший функцию авторского голоса. Симфонические же эпизоды в спектакле решены хореографом с помощью классического танца и современной пластики.

Работая над «Ромео и Юлией», Чернышев находился под явным впечатлением от одноименного произведения Бежара, о чем свидетельствует рассказ самого хореографа: «В афише бельгийского “Балета XX века” я увидел “Ромео и Юлию” Берлиоза. На свете бывают разные совпадения, но? придя на спектакль Бежара, я был ошеломлен самым его началом: танцовщики в классе, мэтр-хореограф, “собирающий” из разрозненных частей целое... Как сказано в либретто, “балетмейстер рассказывает танцовщикам историю Ромео и Джульетты”. Дело все в том, что я задумывал начало спектакля именно в классе. Этим пришлось пожертвовать. Спектакль Бежара произвел на меня большое впечатление чувством драматургического единства, удивительной органичностью в трактовке тех фрагментов музыки Берлиоза, которые балетмейстер выбрал» [5, с. 48–52].

Все работы Бежара, вне зависимости от режиссерской идеи, избранной музыки и сценографии, основывались на классическом танце. Классический же танец для советских хореографов 1960–80-х гг. продолжал оставаться крепкой основой в творчестве. Таким образом, убежденность в следовании основам классического балета была по обе стороны хореографического искусства (западного и отечественного). С внедрением элементов современного балета в советскую хореографию позиция на укреплении классики сохранилась. Но заслуга в том не только отечественного балета, следовавшего академическим традициям балета классического, но и западной хореографии, ранее впитавшей и синтезировавшей опыт хореографии танца-модерн и других современных танцевальных направлений.

На примере западных произведений хореографии (в том числе спектаклей Бежара) видно, что классический танец как базовый, стратегический элемент оставался основой балета. Советские хореографы не могли этого не видеть, не могли этого не понимать и, возможно, потому не отступали от главенствующих принципов классического танца, по-своему воспринимая новые тенденции в мировой хореографии в 1970–80-е годы (в том числе тенденции, заявленные в спектаклях Бежара).

Во многом благодаря национальному фольклору разных народов, советским хореографам (эпохи «драмбалета» и последующего времени) удавалось создавать талантливые, самобытные и оригинальные произведения. В этом у них была общность с Бежаром, питавшим идеи своих спектаклей из культур разных стран (Франции, Японии, России, Индии, Греции и др.). Но именно Бежар представил зрителям, как по-другому можно приблизиться к традициям фольклора других народов, других стран. В таких спектаклях Бежара, как «Весна священная» (1959), «Бхакти» (1968), «Гелиогабал» (1976), «Леда» (1979), «Эрос-Танатос» (1980), «Дионис» (1984), «Кабуки» (1986) и других, наметилась тенденция на глобализацию и сближение разных культур, яркая и смелая тенденция, указывающая на общие корни всех народов, на единое происхождение мира. Подобного в балете и в таких (бежаровских) масштабах еще не было. И к сожалению, пока не было замечено в современном балете. Однако подобное стремление, берущее корни от бежаровских спектаклей, сегодня продолжает развиваться в балете у нас и за рубежом.

Спектакли хореографа и режиссера М. Бежара обогатили мировой балет не только за счет чисто хореографических средств, но и за счет приемов и средств других искусств и видов творческой деятельности человека: оперы, оперетты, эстрадной песни, джаза, поэзии, спорта, драматического театра, цирка, кино, живописи, архитектуры, японского театра марионеток, фламенко, йоги и других. Суть же влияния Бежара не в использовании разных средств, а в том, что эти средства позволили хореографу создать свой глубоко философский и в то же время демократичный театр. Театр балета, для которого почти не существовало закрытых тем (тема одиночества и смерти человека, Эдипов комплекс, тема взаимоотношений мужчины и женщины, любовь, секс, религия). Танцевальный театр, для которого была доступна любая сцена (драматический или музыкальный театр, стадион, эстрадная площадка, античный амфитеатр, площадка в городском парке или на воде, цирк-шапито, городская площадь, средневековый замок).

Личность такого масштаба, как Бежар, не могла не повлиять на настоящего, находящегося в постоянном поиске художника, на чуткого к таланту зрителя, а таковыми, безусловно, являлись многие хореографы-шестидесятники.

Примечания

¹ «Идиот», балет по мотивам одноименного романа Ф.М. Достоевского в одном действии на музыку 6-й симфонии П.И. Чайковского. Балетм Б.Я. Эйфман. Премьера 15 декабря 1980 г. Большой концертный зал «Октябрьский» (Ленинград).

² «Разбойники», балет в 2 актах. Комп. М.А. Минков, сцен. Т.С. Путинцевой и Н.Н. Боярчикова (по Ф. Шиллеру), балетм. Н.Н. Боярчиков. Премьера 5 декабря 1982 г. Ленинградский Малый театр оперы и балета.

³ «Царь Борис», хореографическая трагедия в 2 актах на муз. С.С. Прокофьева, сцен. Н.Н. Боярчикова (по А.С. Пушкину), балетм. Н.Н. Боярчиков. Премьера 26 марта 1978 г. Ленинградский Малый театр оперы и балета.

⁴ Вывод по любительским видеозаписям балетов, сделанным в Ленинградском Малом театре оперы и балета: «Разбойники» (24 марта 1994), «Царь Борис» (?). Видеоархив Н.Н. Зозулиной.

Библиографический список

1. Львов-Анохин Б.А. «Балет XX века» (заметки о гастролях труппы Мориса Бежара в Москве) // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 161.
2. Ступников И.В., Деген А.Б. Балет 120 либретто. СПб.: Композитор, 2008. С. 65.
3. Чурко Ю. Валентин Елизарьев. Народный артист СССР: Буклет. Минск. 1987. С. 3.
4. Лазанчина А. Балеты А. Эшпая в хореографической версии И.А. Чернышева на сцене Куйбышевского театра оперы и балета / под ред. В.Н. Бацун // Вестник СГПУ. 2008. Вып. 4. С. 87–100.
5. Итоги, трудности, замыслы // Советская музыка. 1981. № 4. С. 48–52.

References

1. Lvov-Anokhin B.A «Ballet of the XX century» (notes on a tour of Maurice Bejart troupe in Moscow). *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta: sb. st. Vyp. 3.* [Music and choreography of contemporary ballet: collection of articles. Issue 3]. L., Music, 1979, p. 161. [in Russian]
2. Stupnikov I.V, Degen A.B. 120 ballet libretto. SPb., Kompozitor, 2008, p. 65. [in Russian]
3. Churko Y. Valentin Yelizariev. People's Artist of the USSR: Booklet. Minsk, 1987, p. 3. [in Russian]
4. Lazanchina A. Ballets of A. Eshpai in choreographic version of I.A. Chernyshev on the stage of Kuibyshev Opera and Ballet Theatre. V.N Batsun (ed.). Vestnik SGPU [Vestnik of SSPU], 2008, Issue 4, pp. 87–100. [in Russian]
5. Results, difficulties, designs. *Sovetskaia muzyka* [Soviet music], 1981, no. 4, pp. 48–52. [in Russian]

R.G. Volodchenkov***INFLUENCE OF CREATIVE WORK OF FRENCH CHOREOGRAPHER MORIS BEZHAR ON SOVIET CHOREOGRAPHERS OF 1960–80-IES**

This article identifies the characteristics of creative handwriting of French choreographer Maurice Bejart, affecting the generation of Soviet choreographers of 1960–80-ies.

Key words: Maurice Bejart, Soviet choreographers, trends in choreography, ballet.

* *Volodchenkov Roman Gennadievich* (romul-vol@yandex.ru), actor of the theater of the State Kremlin Palace «Kremlin Ballet», Moscow, Moscow Kremlin, State Kremlin Palace.