

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

О. Н. ПОЛИСАДОВА

БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ XX ВЕКА: ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Рекомендовано Федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего профессионального образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» к использованию в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по направлению подготовки 071200.62 – Хореографическое искусство, квалификация (степень) бакалавр в качестве учебного пособия по дисциплине «История и теория искусств: хореографическое, театральное, музыкальное, изобразительное искусства»



Владимир 2013

УДК 792.82+
ББК 85.32
П50

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор
кафедры эстетики и музыкального образования
Владимирского государственного университета
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, член-корреспондент
Международной академии наук педагогического образования
директор Русского центра феноменологии образования и эстетики
Р. А. Куренкова

Кандидат педагогических наук, доцент
проректор по учебно-методической работе
и УМО Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
А. В. Фомкин

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Полисадова, О. Н.

П50 Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства : учеб. пособие / О. Н. Полисадова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с. – ISBN 978-5-9984-0395-8.

Представлены материалы по истории западноевропейского хореографического искусства XX века. В хронологической последовательности рассмотрено творчество ведущих балетмейстеров, чье искусство определило тенденции развития европейского хореографического искусства XX века. Отдельная глава посвящена истории развития хореографического искусства Америки.

Предназначено для студентов специальности 071200.62 – Хореографическое искусство, профиль «Искусство балетмейстера-репетитора» и преподавателей средних и высших учебных заведений в области культуры и искусства.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 117 назв.

УДК 792.82+
ББК 85.32

ISBN 978-5-9984-0395-8

© ВлГУ, 2013

ОТ АВТОРА

В предлагаемом пособии сделана попытка обзора истории западноевропейского хореографического театра XX века. В отечественной историографии практически отсутствуют научно-исследовательские работы, которые, так или иначе, освещали бы данную тему. Есть ряд публикаций, заметок с фестивалей, воспоминаний известных хореографов и танцовщиков, которые встречались с известными зарубежными балетмейстерами либо при совместной работе, либо на гастролях.

Объяснить данный историографический пробел можно тем, что в течение довольно долгого времени развитие зарубежного хореографического искусства оставалось за «железным занавесом» идеологической системы, которая была уверена: все то, что выходит за рамки официально принятого искусства, можно рассматривать как идеологически вредное и неверное знание. Между тем в европейском хореографическом искусстве наблюдалась тенденция, главной чертой которой стал индивидуальный стиль творца, аккумулировавшего в своем творчестве традиции классического искусства. Театр стал зеркалом своего времени, и зеркало это преломляло все социально-политические метаморфозы XX века. И хореографическое искусство не осталось в стороне от этого процесса.

Материал для исследования собирался по крупицам на протяжении почти двадцати лет. Список имен, по мнению автора, включает балетмейстеров, чья деятельность существенно изменила хореографическую палитру двадцатого века и имела последователей, в творчестве которых явно просматривалось влияние того или иного хореографа. Избранный хронологический метод изложения опирается на индивидуальные характеристики отдельных хореографов, чья деятельность обозначила определенные тенденции в развитии мирового хореографического искусства.

В российской балетоведческой науке широко известно исследование по истории западноевропейского хореографического искусства XIII – XIX веков В.И. Красовской. В нем на основе большого количе-

ства зарубежных источников подробно представлены все тенденции развития хореографического искусства от его зарождения до XIX века. В них можно усмотреть истоки тех метаморфоз, которые будут происходить в XX веке. В данном контексте огромный интерес представляют переиздания трудов известных балетных критиков начала XX века: В.Я. Светлова, А.Я. Левинсона, Н.Н. Вашкевича. Этих авторов интересовали не только исторические аспекты развития хореографии, но и то, как развивалось современное им искусство.

В советской историографии в работах Ю. Слонимского, Н. Рославлевой, Е. Суриц, В. Уральской, В. Гаевского, В. Тейдера затрагивались те или иные аспекты развития новых стилистических тенденций в хореографическом искусстве Запада и их влияния на русскую хореографическую культуру. Особо хочется отметить первую часть монографии Олега Левенкова, посвященную творчеству Джорджа Баланчина (вторую автор готовит к публикации). Это единственное фундаментальное исследование в России, посвященное творчеству балетмейстера, существенно изменившего хореографическую мысль прошлого столетия. Неслучайно XX век был назван веком Баланчина. Интересна работа В. Чистяковой, посвященная французскому балетмейстеру Ролану Пети.

Европейские исследователи не спешат давать оценки тем процессам, которые будоражили XX век, но констатируют их как факт культурного развития. Влиятельное издание информационного плана «Оксфордский словарь танца» регулярно пополняет список новыми именами, лаконично констатируя их танцевальные достижения. История европейского балета еще только пишется и важное место в ней занимают персоналии. Балетмейстер становится главной фигурой, которая объединяет вокруг себя единомышленников и формирует новое хореографическое пространство.

И это искусство не существовало вне политических и социальных условий жизни. Далеким от политических проблем Морис Бежар неоднократно оказывался в их эпицентре. В начале 1960-х годов он участвовал в политической демонстрации в Португалии, за что он и его труппа были высланы из страны правительством Салазара. Во второй половине мая 1988 года перед гастрольями в Израиле Лозаннская труппа Бежара обнародовала «Заявление», в котором было ска-

зано следующее: «Мы, члены труппы «Балет Бежара-Лозанна», колебались, подобно многим, совершать ли поездку в Израиль. Мы глубоко озабочены нынешней политикой израильского правительства. Мои коллеги и я вели длительные дискуссии по поводу этих проблем, и мы приняли решение осуществить все же эту поездку с тем, чтобы не делать дополнительного вклада в нынешнее проявление нетерпимости. Мы едем, исходя из нашей веры в наш язык – в язык танца, который преодолевает все границы, ненависть, и не позволяет нам падать духом... Своим приездом мы воздаем должное всем тем в Израиле – членам Кнессета, представителям интеллигенции, писателям, артистам, юристам, журналистам, другим гражданам, кто неутомимо воздвигает здание мира, которое безответственные нынешние лидеры пытаются переиначить по-своему».

Декларативность вообще свойственна искусству XX века. И в этом есть еще один путь к анализу произошедших событий. Немалую роль играет и мемуаристика. Написанная по свежим следам, в форме бесед – она существенно расширяет возможности изучения тенденции развития искусства, снимая серьезность научного исследования.

Данное пособие написано в помощь студентам художественных учебных заведений и может в какой-то степени восполнить отсутствие пособий и учебников по истории западноевропейского хореографического искусства XX века.

Автор выражает признательность уважаемым рецензентам, которые были ознакомлены с рукописью на разных этапах ее написания, за их ценные замечания и дополнения: Р.А. Куренковой, профессору Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н. Г. Столетовых, А.В. Фомкину, проректору по учебно-методической работе и УМО Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, В.Г. Шершневу, балетмейстеру, заслуженному работнику культуры России (г. Москва), А.А. Борзову, профессору, декану факультета хореографии Университета Натальи Нестеровой (г. Москва). Моя особая благодарность редактору издательства Владимирского государственного университета Е.А. Лебедевой, чья профессиональная заинтересованность сделала возможным выход в свет этого издания.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла)...
Александр Блок

XX век стал историей. Он был богат значительными историческими событиями, общественными потрясениями, драматическими коллизиями. Во всех сферах знания уже с конца XX века наблюдалось стремление подвести итоги тому, что происходило на протяжении столетия, осознать его вклад в культуру человечества, осмыслить результаты многообразных творческих устремлений. Культура и искусство XX века – это особый феномен в процессе развития мировой художественной культуры.

В хореографическом искусстве XX века наблюдается пестрая картина. Различные эстетические принципы, стили, тенденции, поиски сменяли друг друга стремительно, иногда продолжая найденное, а чаще отвергая то, что уже состоялось. Эволюционируя, некоторые открытия исчезали, другие оставляли заметный след в хореографии. Само по себе хореографическое искусство XX века отличается неоднородностью и стилевым многообразием, но многое из того, что было сделано, оставило значительный след в истории и требует своего осмысления. Целый ряд неординарных, талантливых хореографов внесли в наследие XXI веку творческие наработки, которые стали не только вкладом в развитие мировой хореографической мысли, но и могут стать стимулом для поисков балетмейстеров нового поколения.

Начало XX века – время, когда русская культура делала первые шаги на пути интеграции в культуру западноевропейскую. То, что происходило буквально с первых лет наступившего XX столетия, было стремительным движением культуры в сторону интеграционного процесса, который приобрел транснациональные черты. Сближение русской культуры с западной стало частью этого интеграционного процесса. Искусство XX века многолико и неоднозначно. Приверженное к интеллектуальным играм и глубокому самовыражению,

оно стремилось к выражению некой эпатажной оригинальности и возникало не как процесс творческих исканий, а как система деклараций и самоутверждения. Таким образом, произошло дробление так называемого «большого стиля» искусства на малые стили, которые не только существовали сами по себе, но и вполне могли интегрировать друг в друга или существовать в единстве. Феномен этого явления следует искать в стремительной смене общих социально-политических явлений, которые наблюдались в исторической спирали XX века.

Прежние идеалы исчезали, а новые казались опасными и разрушительными. Декаданс («decadence»), что в переводе означает «упадок», стал неким самоидентификатором культуры и всего жизненного уклада, включая нравы и общественный вкус. Здесь изыск соседствовал с банальностью, новаторы возвращались к классике, стилизация казалась простотой, а естественность называлась манерностью. Все то, что происходило в искусстве на протяжении всего XX века, имело двойное толкование: кто-то говорил об упадке культуры, кто-то отмечал ее необычность и гениальность проявлений. О резком расхождении прошлого и настоящего на заре века писал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет. Стремление радикально мыслящих художников нового поколения ценить только настоящее отрывало искусство не только от преемственности прошлого, но они не предвидели и горизонтов будущего. Искусство становилось частью сегодняшней реальности.

Авангард стал центральным явлением художественной культуры 1900-х годов и громко заявил о себе именно в пластических искусствах. Век «открылся» Всемирной выставкой 1900 года. Тогда же вводится в эксплуатацию парижское метро, оформленное Э. Гимаром в стиле ар-нуво, которое в России называется модерн. Во Франции ар-нуво еще именуют стилем метро.

Стиль модерн в искусстве XX века требует особого осмысления. Это интернациональное идейно-художественное движение, наделенное интенсивной духовной жизнью, нашло своих сторонников в национальных художественных школах многих народов Европы. В России это стиль модерн, во Франции и Бельгии – ар-нуво, в Австрии и Венгрии – сецессион, в Германии – югендштилль, в Италии – стиль либерти, в Великобритании – модерн стайл, в США – стиль Тиффани.

Поставив задачу создания большого стиля, модерн предложил свой, ограниченный в пространстве и времени, опыт ее осуществления. Эстетическая программа заключала идею сотворения прекрасного, которого нет в обыденной жизни, и была устремлена в сторону искусства ради искусства, преобразования жизни через идеи красоты. Но все-таки носителем идеи прекрасного служило само искусство, а творческая деятельность понималась как художественная фантазия, уподобленная творящим силам природы.

Стиль модерн тяготел к синтетическим решениям. Они могли быть осуществлены в одном произведении, соединяющем в своем сказочно-красочном организме архитектуру, пластику, живопись, декоративно-прикладное искусство, сценографические эффекты. Поиски эстетического синтеза проявляются в связях творческой деятельности, рассеянной в разных сферах жизни. Эта деятельность сформировала новый тип художника – универсальной артистической личности, мечтателя и практика одновременно, способного создавать великое творение и преобразовать в явления искусства самые прозаические предметы быта. Отражаясь во всех сферах искусства, это явление не могло обойти стороной хореографию. Появился новый тип творца, способного не только выйти за рамки академически устоявшихся норм, но и трансформировать свои идеи глубоко индивидуальным пластическим языком. И в данном контексте стиль модерн начинал трансформацию в сторону индивидуализации стилевого мышления, которое может синтезировать самые разные явления художественной мысли, собирая их не только в родной хореографической сфере, но и выходя далеко за пределы разных проявлений искусства. В начале XX века одним из самых ярких проявлений этой трансформации стал опыт интеграции европейской и восточной художественных традиций.

Даже при беглом взгляде на историческое развитие XX столетия не без удивления можно констатировать тот факт, что практически каждое десятилетие минувшего века несло глубокие потрясения, сменяло друг друга драматическими событиями политической жизни. «Кто мог предположить, что вступающему в жизнь вместе с новым веком поколению предстоит пережить тоталитарные режимы, пережить не только невиданную по масштабу и жестокости Первую мировую войну, но еще более чудовищную Вторую, а уцелевшим провести

остаток жизни в страхе перед третьей, среди тлеющих по всему миру «региональных конфликтов», уносящих тысячи жизней во всех странах света? Разделенное и ожесточенное войнами человечество все более ощущало, что «сковано одной цепью» и все мучительно зависят от всех и каждый – от каждого. Противостояние политических систем, не изжитое еще повсеместно наследие тоталитаризма и вполне еще активное отравленное им мышление значительной части человечества усилили трагизм времени»*.

Первая мировая война (1914 – 1918) была спровоцирована Германией, наиболее заинтересованной страной в глобальной войне за передел мира. Франция, Великобритания, Россия – с одной стороны, Германия и Австро-Венгрия – с другой. Крупные мировые державы вступили в военный конфликт, и это не могло не отразиться на судьбах миллионов людей и той культурной среды обитания, которая складывалась вокруг них под воздействием данного фактора.

В России в 1917 году произошла Октябрьская революция, как отголосок началась Гражданская война. Непокойно было и в Германии, и в Италии. Вплоть до 1939 – 1945 годов, когда разразилась Вторая мировая война, история мирового искусства пережила чрезвычайные события. Социальные движения тех лет вызывают революционные течения художественного творчества. Национальные движения возбуждают новые идеи и формы искусства. Именно в межвоенные десятилетия в культурной жизни формируются и внедряются тоталитарные политические системы. Х. Ортега-и-Гассет напишет в «Восстании масс»: «Всеми признано, что в Европе с некоторых пор творятся «диковинные вещи». В качестве примера назову две – синдикализм и фашизм. И диковинность их отнюдь не в новизне. Страсть к обновлению в европейцах настолько неистребима, что сделала их историю самой беспокойной в мире. Следовательно, удивляет в упомянутых политических течениях не то, что в них нового, а знак качества этой новизны, доселе невиданный. Под маркой синдикализма и фашизма впервые возникает в Европе тип человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто

* Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2-е изд., испр. – СПб. : Азбука-Классика, 2008. – С. 28 – 29.

навязать свою волю. Все что внове – право не быть правым, правом на произвол. Я считаю это самым наглядным проявлением нового поведения масс, исполненных решимости управлять обществом при полной к тому неспособности»*. Назревает необходимость в новом искусстве, которое начинает обслуживать тоталитарные системы. Так, например, в мае 1933 года Йозеф Геббельс, выступая перед театральными актерами и режиссерами-постановщиками, заявил, что индивидуализм нужно изжить, а его место должен занять народный коллективизм. Было создано так называемое «положительное кабаре», которое работало под эгидой «Союза борьбы за немецкую культуру». Кабаре выступало не только в Берлине, но и гастролировало по всей Германии.

В 1933 году, когда национал-социалисты пришли к власти, в европейском искусстве проявились весьма противоречивые устремления. Время требовало своего осмысления. С одной стороны – признание незыблемости классического искусства, с другой – стремительное и достаточно широкое распространение новых направлений. Политические системы то принимали новаторов, то отправляли их в места не столь отдаленные. И процесс этот происходил не только в европейских государствах, но и в России. Сложившаяся к этому времени центральноевропейская школа танца модерн все больше использует темы непротивления, философии одиночества и предчувствия социальных катастроф. Яркий пример тому – публицистический антимилитаристский спектакль немецкого хореографа Курта Йосса «Зеленый стол», поставленный в 1932 году.

Мировой экономический кризис 1929 – 1933 годов означал глубокий финансовый и промышленный спад, который ввел экономику в состояние депрессии вплоть до 1939 года – до начала Второй мировой войны. Отразилось ли это на искусстве и культуре? Безусловно. Массовая культура привела к широкому появлению различных коммерческих объединений типа кабаре и кафешантанов, еще больше укрепились позиции малых танцевальных трупп с мобильным репертуаром и небольшим количеством артистов, плакатность и декларативность стали неотъемлемой частью культуры. Многие русские артисты бале-

* Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М. : АСТ, 2008. – С. 347.

та, бежавшие от революционной российской действительности, теперь и в Европе не чувствовали себя спокойно. Мировой экономический кризис, начавшийся с биржевого краха 1929 года в США, и в этой стране дестабилизировал ситуацию. Тем не менее в политическом смысле американский континент выглядел куда более спокойным, чем европейский. Так, к примеру, именно в 1933 году Джордж Баланчин уезжает в Америку. Чуть позже русская балерина Тамара Григорьева создает школу классического танца в Уругвае, а канадский национальный балет появился на основе школы и балетной труппы ученика М. Мордкина Бориса Волкова. В истории мирового хореографического искусства эти примеры не единичны.

Вся первая половина XX века прошла под знаком модернизма. Новые формы творчества возникали стремительно, и главным в них был свободный взгляд творца – мастера, изменяющего видимый мир по своему усмотрению. Традиция, классическая форма – теперь это играло не первостепенную роль. В истории хореографии XX век явил резко и отчетливо два полюса – классический балет и новую, разностилевую хореографию. В последней, как в прямом коктейле, смешивались стили, направления, идеи, индивидуальности и темы – актуальные, злободневные, бытовые. Хореографы, работающие в данном направлении, могли отрицать школу классического танца, могли принимать ее или частично использовать, могли создавать на основе уже имеющихся методических систем свою школу танца или работать с талантливыми самоучками. Менялись и взгляды публики, происходило ее очевидное расслоение, и теперь уже каждый искал в искусстве то, что было гармонично его сущности. Потому модернизм можно рассматривать как явление «другого искусства», которое носит антиавторитарный, антитрадиционный характер. Главной целью становится создание оригинальных произведений, основанных на внутренней свободе и особом авторском видении мира. Принципиально новые выразительные средства становятся главным условием этого процесса.

В этом смысле показательна «Весна священная» Игоря Стравинского, представленная в труппе Сергея Дягилева в 1913 году. С одной стороны, это произведение, которое обозначило приоритеты музыкального искусства XX века, сделав И. Стравинского классиком, с другой – хореографический спектакль, предопределивший поиски

пластических мотивов, которые вывели хореографическое искусство в иную творческую плоскость. И наконец, само название – «Весна священная» – оказалось достаточно символичным, провозгласив наступление новой эры в искусстве, в котором свобода и индивидуальность станут играть ключевую роль. Неслучайно на протяжении всего XX столетия «Весну священную» будут ставить постоянно. Пожалуй, после «Лебединого озера» П. Чайковского, партитура «Весны священной» будет самой востребованной у балетмейстеров. Классический, академичный XIX век в зеркале лебединых па и бурный, жестокий модернистски-авангардный XX век в жертвенном поиске смыслов бытия. Более того, для многих знаковых балетмейстеров столетия постановка «Весны священной» будет знаменовать некий рубеж в творчестве, переход в другое состояние, ощущение своего места на хореографическом небосклоне и значимости декларируемых установок. Так было у Мориса Бежара, так было у Пины Бауш, так было у Марты Грэхем, поставившей «Весну священную» на закате своей карьеры. А начиналось все с Вацлава Нижинского, чья постановка балета Стравинского имела такой скандальный успех, что потребовалось не одно десятилетие, чтобы оценить по достоинству то, что в самом начале казалось отсутствием всякого присутствия. С той памятной премьеры 1913 года понятие «стиль», применимое к хореографии, приобрело резко индивидуальные черты, остальные направления стали его слагаемыми.

Наиболее значительными модернистскими тенденциями были импрессионизм, символизм, модерн, но сюда же можно отнести экспрессионизм, нео- и постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм и более поздние течения – абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм. В России понятие «модернизм» применялось ко всем течениям искусства XX века, которые не соответствовали канонам социалистического реализма. Это объяснимо тем, что отказ от классических традиций, субъективизм и абсурдизм, увлечение формально-пластическими решениями, стремление стереть границы между искусством и действительностью оценивались как негатив, как влияние буржуазной морали и не могло быть применимо для развития советского танцевального искусства. В 1930-е годы в России особое внимание уделяется созданию драмбалетов с их отчетливой литературной тематикой, на-

чинает развиваться национальная хореография, которая постепенно приобретает черты сценической интерпретации фольклорного танца на высоком академическом уровне. И наличие школы классического танца в этом смысле было главной составляющей успеха и высокого исполнительского уровня. Новационные открытия западноевропейской хореографии остались за «железным занавесом», а собственные революционные открытия в области хореографического искусства 1920-х годов были преданы забвению. Блистательный балетмейстер тех лет Касьян Голейзовский не сочинял никаких хореографических произведений долгие годы, а ведь этот «мастер классического дуэта» мог уже тогда существенно расширить палитру хореографических новаций, которые к концу XX века стали бы непререкаемой хореографической хрестоматией пластического рисунка, рожденного неистощимой фантазией балетмейстера от Бога.

С конца 1950-х годов в мировом искусстве возникает тенденция отрицания модернизма, его новаторства и современности. Постмодернизм явился результатом отрицания отрицания. Его характерной особенностью стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из разных эпох, регионов, субкультур и первобытных цивилизаций. Во всем этом обязательно должен присутствовать личный взгляд автора и здесь можно усмотреть тенденцию преемственности от предыдущего направления. Произведения постмодернистов представляют собой игровое пространство, в котором происходит свободное движение смыслов. Переняв опыт мировой художественной культуры, постмодернисты сделали это путем шутки, гротеска, пародии, широко используя приемы художественного цитирования, повторения. Идя по пути свободного заимствования из уже существовавших и существующих художественных систем, постмодернизм как бы уравнивает их в правах, значимости и актуальности, создавая единое мировое культурное пространство, охватывающее всю историю духовного развития человечества. «Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими

настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектичным смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического цитирования»^{*}.

Интеллектуальная деятельность во многом формируется социальным временем, его мироощущением, его мировоззрением. Танец конца XX века мог позволить себе раскрывать самые разные идеи, иногда исходя из эстетики минимализма во всем, что составляло сущность балетного театра. Например, «Симфония для матричных принтеров» на музыку компьютерного пользователя Юзера, поставленная в Новосибирске, вывела на авансцену совсем другого героя – компьютерный вирус. Образ – абсолютно неприемлемый для ортодоксального балетного спектакля, но зато абсолютно современный. Так, эстетическим откровением была в 1930-е годы спортивная тема на балетной сцене, и читалась она как отражение новых стилевых явлений своего времени.

Хореограф эпохи постмодернизма Матс Эк считает, что можно мыслить с помощью тела. Его теория проста и сложна одновременно. Например, мысль о мире глобальна и более важна, чем танец. Но когда наступит мир, потребуются танец, чтобы его отпраздновать. И эта мысль уже зовет дальше, уходит далеко вглубь времен, когда, по преданию, Шива своим танцем создал Вселенную, а ритуальные пляски помогали общению и с миром мертвых, и с силами природы. «Танец – это не жизнь, но он дает жизнь тем маленьким частицам, из которых состоят большие вещи». Вероятно, в этой мысли Матса Эка кроется еще одна возможность понимания современного хореографического искусства. Но когда приходит осознание этих «больших вещей», феномен объективной реальности уже меняется.

На связь танца с философией обращали внимание еще античные мыслители, оценивая его многогранную роль в жизни человека: танец как часть культовых действий, как составная театральных спектаклей, как движенческая культура, формирующая человека, и, наконец, эмо-

^{*} Маньковская Н. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М. – СПб. : Центр гуманитар. инициатив : Унив. кн., 2009. – С. 49.

циональный выразитель его чувств, приносящий радость общения. Балет – это уже иная ипостась танца. Здесь главное – канон классического танца. Танец модерн со всеми своими модификациями дал жизнь другому театру, прямо противоположному традиционному. Contemporary dance – это хореография века технологий. Пластический язык современного спектакля – одна из его особенностей. В нем нет той строгой регламентации, которая свойственна классическому танцу. Практически каждый хореограф ищет свой язык. В этом смысле новая хореография более индивидуализированная, чем традиционная классическая. Многие, что создано современными хореографами, исходит из поисков пути сущности исследования саморазвития уголков души, сокрытых подчас от самого себя. Неслучайно в искусствоведении есть теория о том, что современная хореография есть выражение языком тела, с применением самых широких театральных средств, актуальных идей – эйдосов нашего времени.

Отсюда современная хореография представлена не только авторскими театрами, она полистилистична по своей сути, отражая перипетии социально-политических метаморфоз и культурных парадигм эпохи. XX век представил в хореографическом искусстве образ личности, которая концентрирует около себя единомышленников, чутко реагирующих на авторитарность сильной творческой позиции. Другим повторить то, что сделано в данной ситуации, очень часто не представляется возможным*.

Бесконечность разума и его креативных феноменов – может быть, самая основная мысль современной хореографии. Поэтому нынешний хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то там... в себе, в своем подсознании. Отсюда современная хореография развивается вне всяких законов построения сценического действия, поэтому очень часто только сам хореограф на все сто процентов понимает свою постановку. Если зрительскому пониманию будет доступна только половина – это уже можно считать успехом. Contemporary dance не столько хореография, сколько философия художественной рефлексии мира. Феноменолого-эстетический анализ – это еще один путь к познанию удивительного пластического мира, идущего к нам из глубины веков и не устающего удивлять, создавать и творить.

* В прил. 1 приведены наиболее значимые постановки хореографов XX века, а в прил. 2 представлены их портреты.

Глава 1

НОВЫЙ ТАНЕЦ ЭПОХИ: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА АМЕРИКИ

§ 1. Айседора Дункан: герой своего времени

Айседора Дункан (1877 – 1927) – удивительное имя в мире хореографического искусства. Ее творчество на протяжении столетия вызывало и вызывает самые разноречивые мнения. Одни видели в ней гениальную танцовщицу, другие скептически рассматривали то, что она делает, одни говорили о ней как о женщине сложной и трагической судьбы, другие отмечали ее разгульный нрав и бесконечные сложности ее эмоциональных состояний. С величайшим трудом написав книгу о собственной жизни, Айседора сама же была недовольна написанным, считая, что все не то и не так сказано. Только те страницы, которые были посвящены ее детям, она посчитала самыми искренними. Читатели хотели от нее не манифестов о танце, а пикантные подробности личной жизни. И Айседора их не разочаровала, написав многое о своей жизни, но что-то упустила, а о чем-то не посчитала нужным говорить вовсе. Ее мемуары «Моя жизнь» и многочисленные свидетельства тех, кто с ней встречался, и создали своеобразный миф об Айседоре Дункан и как танцовщице, и как женщине. И каждый истолковывает этот миф по-своему. Бесспорно одно: она была яркой индивидуальностью в мире танцевального искусства начала XX века, чьи недостатки воспринимались как достоинства. Свобода как альтер эго всего естества стала сутью творчества Дункан, и это не могло не сыграть своей эпохальной роли в то время, когда затаившийся мир словно предчувствовал наступление эпохи войн и политических катаклизмов.

В академическом балетном театре на рубеже столетий шли свои поиски нового пластического стиля. В то время как Париж упивался ночными проделками Монмартра с его пикантным изобретением – танцем кан-кан, в России Михаил Фокин и Александр Горский создавали новаторские постановки, сделавшие существенный шаг к тому многообразному миру хореографического искусства, который во всей полноте явил XX век. Айседора Дункан стала основоположницей на-

правления «свободный танец», которое оказало сильное влияние на развитие танца модерн. Метод ее композиции заключался в том, чтобы не делать движение формальным, а вложить в него свой личный чувственный опыт. На этом пути она была первой.

«Истинный танец суть выражение безмятежности. Он контролируется глубоким ритмом человеческих эмоций... Грекам была понятна непрестанная красота движения, которое вздымалось, ширилось и заканчивалось обещанием нового движения. Танец суть ритм всего, что умирает, дабы снова жить. Он как вечный восход солнца», – говорила Дункан [1].

Техника Айседоры была основана на гибкости, а центром тяжести она считала солнечное сплетение. Отсюда специфика ее движения в сценическом пространстве – корпус наклонен вперед, а ноги как бы следуют за туловищем. Далее руки – движение начинается от плеч вниз к локтям, запястьям, пальцам. Подобный прием создает впечатление легкости, особенно в прыжках. Она была убеждена в том, что не стоит задумываться над движением тела, оно должно развиваться на подсознательном уровне. Неслучайно ее ученицы впоследствии говорили о том, что движения в танцах Дункан кажутся простыми, но исполнять их очень сложно.

Что такое «свободный танец» в творчестве Айседоры Дункан? Спонтанность или продуманная система движений? Профессиональный хореографический мир в своем большинстве считает, что Дункан всего лишь талантливая дилетантка, чьи танцы – плод сиюминутного проявления. Никто не отрицает ее увлечения искусством Древней Греции и системой Франсуа Дельсарта, стремления к созданию собственных пластических школ. Но ее танец был действительно свободен от всего: от канонов, академизма, от условностей и художественных парадигм. В нем были заложены лишь ее мысли и эмоции, выраженные собственным пластическим языком, повторить который пытались очень многие, но без того ошеломляющего успеха, который был у Дункан.

Айседора считала, что овладение искусством «свободного танца» развивает свободную личность. Ее главное открытие – это новый тип существования на сцене. Его суть – в импровизационной сущности создания танца-пляски. Это был своего рода танец-бытие, лишенный лицедейства, развивающийся, как стихия природы. В начале XX века эта мысль была поистине революционной. Когда Дункан впервые

посетила Россию в 1905 году, Петербург буквально «заболел» ее танцами. «Танцы Дункан привели меня в восторг, так как я нашел в них элементы того, что я сам проповедовал. Я нашел выразительность, простоту, естественность – именно то, чего я добивался от своих сотрудников. Однако оценки искусства Дункан и ее влияния на русский балет сильно преувеличены» [2]. Известно, что ее приглашала к себе в гости Анна Павлова, показала классический экзерсис, но для Дункан танец был не системой норм, а полным физическим раскрепощением. И это нашло своих последователей.

В 1905 – 1907 годах в Санкт-Петербурге сложилась студия «Гептахор», в которую входили студентки Бестужевских курсов: Стефанида Руднева, Юлия Тихомирова, Камилла Тревер, Наталья Энман, Наталья Педькова, Ильза Тревер, Катерина Цинзерлинг. Их главное открытие – это ситуация импровизации в заданной теме: человек и музыка, неожиданность встречи, пустое пространство и т.д. Они разработали свою методику, свою систему. Задача обучения – это непосредственная моторная реакция на музыку, процесс ее переживания, выраженный в движении. Своим телом, угадывая движение музыки, человек прикасается к ее глубинной сути. Можно сказать, в студии «Гептахор» была расширена теория Дункан о свободе духа и тела. От декларативных установок здесь перешли к практической стороне вопроса. Была создана система упражнений без музыки, развивающих мышечное чувство и владение расслаблением тела, дыханием, и упражнения музыкально-двигательные, дающие тем, кто присутствует на уроке, опыт двигательного целостного переживания музыки.

«Гептахор» приобрела статус государственной студии в 1924 году и просуществовала до 1934 года. Стефанида Руднева, переехав в Москву, начала заниматься проблемами дошкольного воспитания, разработав движения и методические рекомендации, актуальные и сегодня. Кабинетный, лабораторный метод, рассчитанный на физическое совершенствование личности, оказался более живучим, чем спонтанные, импровизационные сценические танцы, которые были хороши в условное время и в условном месте.

Айседора Дункан на протяжении всей своей творческой жизни стремилась к созданию школы. Это она считала своей главной целью. Система построения пластического урока и целая серия упражнений на отработку техники движений были разработаны Дункан со-

вместно с ее братом Раймондом и сестрой Элизабет. Это была своеобразная система преподавания нового танца, в основе которой лежали не только собственные взгляды и опыт, но и разработки современников.

Система Айседоры опиралась на изыскания французского певца, педагога и композитора *Франсуа Дельсарта* (1811 – 1871). Он научно обосновал роль телодвижений человека в создании художественной образности. Его система охватывала все стороны мастерства человека: умение владеть жестом, мимикой, движениями, позами, ходить, бегать, наклоняться, поворачиваться. Это дало возможность подготовки массовых гимнастических выступлений, исполняемых с музыкальным сопровождением. Так называемая «выразительная гимнастика» применялась с целью физического воспитания личности.

Значительный вклад в научное обоснование физического воспитания внес французский физиолог и педагог *Ж. Демени* (1850 – 1917), который доказал целесообразность применения динамических упражнений на растягивание и расслабление мышц, упражнений с предметами, танцевальных шагов, способствующих гибкости, ловкости, хорошей осанке, выработке умения двигаться плавно и грациозно.

Еще одним родоначальником современного танца можно назвать профессора Женевской консерватории *Эмиля Жак-Далькроза*. Именно он, занимаясь со студентами сольфеджио, заинтересовался феноменом ритма. Увлечение исследованием его выразительных возможностей привело к созданию ритмической гимнастики. Его шесть лекций, прочитанных на эту тему в Женеве в 1907 году, стали методической основой его учения, суть которого состояла в передаче движениями воспринимаемого слухом ритма и воспитание музыкальности. Это учение обрело огромную популярность и получило широкое распространение. В Хеллерау под Дрезденом был создан Институт ритма, который проводил летние Ритмические игры, собирая многочисленную и восторженную зрительскую аудиторию.

Все эти новации не могли пройти мимо Айседоры Дункан. Она, так же как и Далькроз, стремилась к гармоническому воспитанию учеников, но ее средством был не ритм, а танец. Она проповедовала воспитание эмоциональной восприимчивости к музыке и полную непосредственность воплощения ее в движении. В своей статье «Танцующие на красном стадионе» Дункан писала: «Движение есть язык, та-

кой же сильный и выразительный, как и слово. Я не могла объяснить этим детям мои уроки словами, но я разговаривала с ними на языке движений, и они своими ответными движениями показывали мне, что они меня поняли. «Дети, положите свои руки сюда, как делаю я, на свою грудь; почувствуйте, что вы живете. Это движение означает – Человек». Дети отвечают хором: «Человек». Теперь поднимите руки вверх и от себя к небу. Это означает – Вселенная». Дети отвечали: «Вселенная». Теперь дайте своим рукам упасть вниз к земле. И хор откликнулся: «Земля». «Теперь протяните руки мне с любовью, и это означает – Товарищ». Хор: «Товарищ» [3].

Россия всегда влекла Айседору. Она приезжала сюда и в 1905, и в 1908, и в 1913 годах. Эти гастрольные туры прервала лишь Первая мировая война, потом революционные события не располагали к путешествиям. Дункан уехала в Америку и там начала апробировать свои танцевальные идеи. Ее шесть учениц, «танцующих, как Айседора», показали первую программу в декабре 1914 года в Карнеги-холл в Нью-Йорке. В начале следующего года Дункан показала свою личную программу, но публика не испытывала большого восторга.

В 1921 году Айседора вновь приехала в Россию. Это тоже было своего рода вызовом – ехать в страну, где шла гражданская война. Асаф Мессерер вспоминал о ее выступлении в Большом театре: «Айседора сидела на коленях и раскачивалась из стороны в сторону. Она словно была прикована цепями и хотела их разорвать. Но в это время в зале поднялся шум. Публику шокировал вид Дункан: прозрачная туника, надетая на голое тело, и открытая грудь. Шум в зале нарастал. Дункан подняла руку, крикнув в зал: «Silence! Ecouter la musique!». Когда шум стих, она продолжала свое действие. Разорвав цепи, она танцевала под музыку «Интернационала» символический «Танец свободы» в окружении маленьких «дунканят» в красных хитончиках, среди которых была и приемная дочь Дункан – Ирма.

Впечатление от вечера было исключительно сильным, хотя и двойственным. Во мне жила неистребимая потребность следовать в искусстве каким-то четким принципам. В этом смысле классика была любима мною именно за ее абсолютно организованную технику и целомудренность. Как рулевой, она выводила из сумерек сомнений. И вместе с тем танец Айседоры Дункан захватил меня своей эмоциональностью, силой воображения, символизмом зрелища, тем его ме-

тафорическим могуществом, которое было присуще античному театру. С ее концерта я вышел необычайно взволнованным, думая о том, что талантливой личности дано находить самые неожиданные средства для самовыражения» [4].

С 1921 по 1924 годы Айседора Дункан жила в России с небольшими перерывами и гастролировала по всей стране, невзирая на голод, холод и тот факт, что подчас ей не платили денег за ее выступления. «Залы были набиты, но публика настаивала на свободном входе, говоря, что, будучи коммунисткой, я должна танцевать для всех товарищей, и это должно мне быть очень приятно. Результаты были такие, что мы сидели на мели почти в каждом городе без железнодорожных билетов, не имея возможности добраться до следующего» [5]. Это письмо Дункан отправила в Париж в сентябре 1924 года. Эйфория революционных лет уже сошла на нет, но для Дункан это уже не имело значения.

Ее танец стал частью бытия, в котором не должно быть регламентов и ограничений. Неслучайно она еще в Америке стремилась вести жизнь, «близкую к природе». Танцевать обнаженной – это тоже часть природного ритуала и желания танцевать так, как хочется, как видится. Ее довоенные выступления в Лондоне и Париже имели успех, но за ними шлейфом тянулись сплетни и слухи, которые создавали миф о Дункан – роковой женщине. Среди ее поклонников и довольно близких людей – великий Огюст Роден, румынский актер Оскар Бережи, гениальный Гордон Крэг, бизнесмен Парис Зингер, режиссер Константин Станиславский, нарком просвещения А. Луначарский, целый ряд молодых и не очень мужчин. Самый легендарный из них – Сергей Есенин, который станет ее единственным официальным мужем. И брак этот повлечет за собой немислимое количество пересудов, свидетельств, скандалов и рассуждений на тему «великой любви». А еще трагедия души, от которой уже не скрыться – смерть двух маленьких детей, как-то сразу по роковому стечению обстоятельств. И тут уже роковой миф обрел реальные очертания, которые подведут черту земному пути танцовщицы 14 сентября 1927 года. «Прощайте, друзья, я еду к своей славе!», – правда или миф последних слов Айседоры, севшей в спортивный автомобиль последний раз. Ее необычная и трагическая смерть еще более укрепила миф о ней как о необычной, роковой, таинственной и великой танцовщице. «Мое искусство было

цветом эпохи, но эпоха эта умерла...» [6]. «Удивительно, каким запоминающимся был ее танец, – вспоминал американский сценограф Роберт Эдмонд Джонс. – Кажется, он напоминает нам о красоте, которую мы знали всегда. Он рассказывает нам о высшем порядке и гармонии, часть которой составляем и мы» [7].

Вся первая половина XX века пройдет под знаком Дункан. Неформальный, стихийный танец в легких одеждах получит определение «дунканизм». Студии пластического движения и эстетической гимнастики станут создаваться по всей Европе и в России. В них будут преподавать ученицы и последовательницы Дункан. Где-то это будет преподноситься как движение за обновление души и тела, где-то будут явственнее попытки активизации концертной деятельности. Но обновление пластического языка началось, и процесс этот стал тем стремительнее, чем больше появилось тех, кто видел хореографическое искусство по-своему. «Айседора несомненно внесла много светлого в искусство, но дунканизм лишь один из этапов по пути к далекому прекрасному. Развитие балета пойдет далее по новому, еще неизведанному пути» [8]. Дункан совершила революцию в сознании тем, что вынесла тезис о всеобщей доступности танцевального искусства для каждого: так, как он это видит и как он это может сделать. «Она научила танец быть бедным, но счастливым» [9].

Феномен творчества Айседоры по своей сути так и остается неразгаданным. О ней писали современники, ей посвящено достаточное количество искусствоведческих исследований. В январе 1993 года в Москве прошла ретроспектива, посвященная творчеству Айседоры Дункан. В ней приняли участие ее последователи и поклонники из разных стран мира. Для подготовки программы была приглашена Гортензия Куларис – художественный руководитель танцевальной группы «Робато» из США, которая как манифест использует книгу Айседоры «Искусство танца» в своей работе. Ретроспектива в Москве стала знаковым событием, конец века в России стал временем громадного интереса к хореографическим новациям. А имя Айседоры всегда ассоциировалось с новым, свободным, не подвластным канонам духом танца. «Я ненавижу слово «танец», – сказала однажды Айседора. – Я – выразительница красоты. В качестве средства я использую свое тело точно так же, как писатель использует слова» [10].

§ 2. Неистовые американцы: модерн Марты Грэхем и чистое движение Мерса Каннингема

Искусство на американском континенте развивалось по своему собственному пути. Уже в начале XX века Америка была достаточно развитой индустриальной страной, но культурное развитие не достигло высот европейского искусства. Михаил Фокин, приехавший в Америку в 1920 году, начал говорить о создании национального американского балета. «Когда я говорю о желательности создания американского балета, я имею в виду не театр танца какого бы то ни было. Нет, я имею в виду перенесение в Америку громадного европейского искусства, именуемого «балетом», которое зародилось и развилось в Италии, пышно расцвело во Франции и достигло необычной высоты в России... Изменилось время, старые приемы отпали, заменяясь новыми, но все это на основе постоянно прогрессирующих знаний. О перенесении этого искусства в Америку для его дальнейшего цветения, для обогащения его новыми, здоровыми жизненными соками – вот о чем я говорю» [11].

Фокин организовал в Нью-Йорке школу в 1921 году, на ее основе он создал Fokine Ballet в 1922 году. Фокин работал как приглашенный балетмейстер в Метрополитен-опера, в шоу Зигфельда, но все же чаще всего он работал в Париже, Лондоне, Монте-Карло. А в его школе осталась преподавать жена – Вера Фокина, немного позднее и сын Виталий.

Русские многое сделали для развития классического балетного искусства в Америке. После смерти Дягилева сюда приехали Александра Данилова, Ольга Спесивцева, Леонид Мясин, Георгий Баланчивадзе. Последний стал отцом-основателем американского балета. Данилова создала небольшую труппу, с которой гастролировала по Америке с программой «Прекрасные мгновения балета». Такая массовая пропаганда явно пошла на пользу американской культуре. Балетным искусством «заболели» многие. Пока Айседора Дункан, увлеченная идеями «свободного танца», пропагандировала их в Старом Свете, в Америке рождалось новое хореографическое мышление, подкрепленное смешением этнических культур и традиций.

Марта Грэхем (Martha Graham) (1894 – 1991) – эта целая эпоха в развитии американского балетного искусства. Неслучайно Джозеф Х.

Мазо скажет: «После ее смерти история культуры этого века может считаться завершенной – началась новая эра» [12]. Грэхем начинала как классическая танцовщица, но стала центральной фигурой американского танца модерн. То, что она делала, было принципиально новым. Она утверждала, что движение нельзя изобрести, оно обнаруживается в тебе как часть самого себя. Это своеобразное внутреннее альтер эго, проявление своего «я» через движение, как следствие – движение выражает мысль. Грэхем была импульсивна и стремительна как в танце, так и в жизни. Неслучайно многие говорили, что когда она волновалась или сердилась, то напоминала ураган.

В 1926 году Марта Грэхем выступила с первым сольным концертом в Нью-Йорке. Это была программа «Лунный свет» на музыку Клода Дебюсси. Грэхем любила сольные танцы, сочиняла их для себя. Они не были спонтанными, как у Айседоры, в них была экспрессия и мысль, в них было композиционное зерно и постановочный элемент. Позднее, когда труппа стала многочисленной и сочинялись уже ансамблевые танцы, соло всегда оставалось главенствующим. Удивительно, но сценическая жизнь самой Марты была очень долгой: она закончила танцевать в 1969 году.

Формирование Грэхем как танцовщицы и хореографа началось в конце 1920-х годов. В 1927 году она создала в Нью-Йорке школу современного танца, которая и сегодня является крупнейшим мировым центром танца модерн. В 1929 году была создана «Грэхем данс групп», которая успешно гастролировала не только в Америке, но и в Европе.

Марта Грэхем творила свой театр танца. В его основе было ощущение своего тела как энергетического сгустка. Отсюда появляется идея танца как мгновения жизни. Она говорила: «Танец – это способность ощущать жизнь и передавать это ощущение другим людям» [13]. Она много экспериментировала с пространством сцены, разрабатывая новые пластические решения, обнажила механизм движения. Расслабление и усилие – именно это стало важнейшим элементом ее лексики.

А еще костюмы... Грэхем сочиняла их так же вдохновенно, как и танцы. Перл Ланг, танцовщица ее труппы, вспоминала: «Марта была хореографом своих танцев в ткани» [14]. Это она ввела новый кос-

твом, ставший теперь традиционным для танца модерн: длинная широкая юбка, узкий обтягивающий лиф платья с длинными узкими рукавами темного цвета. Двигающиеся декорации и символическая бутафория – тоже ее нововведения.

Грэхем отводила танцу особую драматическую роль: она считала, что в нем обязательно *должен присутствовать образ*. Неслучайно она считала, что ее танцоры обязательно должны изучать мастерство актера. Драматическая подготовка имела важное значение при исполнении репертуара Грэхем. Танец переставал быть «чистым» искусством, он становился мини-спектаклем, заставлял размышлять. Она ставила хореографические драмы и трагедии на основе библейских и античных источников, где в символической и аллегорической форме разрабатывались проблемы, волнующие современного человека. Это были первые шаги к тому *contemporary dance*, который будет нести серьезные философские размышления во второй половине XX века, когда мысль пойдет впереди хореографии и это станет отличительной чертой искусства постмодерна. Марта Грэхем шла в ногу со временем, ощущала его колебания и творила свое искусство нового хореографического мышления, поставив хореографию для 181 балета.

Другим выдающимся представителем американского танца модерн стал *Мерс Каннингем* (Merce Cunningham) (р. 1919). С 1939 по 1945 годы Каннингем был солистом труппы Марты Грэхем, и это оказало огромное влияние на его формирование как танцовщика и балетмейстера. В 1944 году он выступил со своей сольной программой, а в 1952 году создал собственную труппу «Мерс Каннингем данс компани». Его творчество как балетмейстера обширно. Он ставил спектакли и отдельные номера не только для своей труппы, но и для театров Бостона, Нью-Йорка, Стокгольма, Лондона, Парижа, в том числе и для Гранд-опера. Работы были разные – как классического плана, так и в стиле танца модерн. Многие постановки сделаны в содружестве с композитором Джоном Кейджем и при участии создателя поп-арта в живописи Роберта Раушенберга.

Танец в понимании Каннингема – это прежде всего эмоциональное начало, и начало это привносится зрителем. Утверждая уже найденное в эстетике танца модерн другими хореографами, он пытался изменить общепринятое представление о танце. Это был своего

рода театр абсурда в хореографии – направление, модное в середине XX века. Все случайное и непреднамеренное начинает играть особую роль. По мнению Каннингема, чтобы осмыслить движение, не надо вникать в его последовательность, его ценность в алогичности и прерывности. Он «восстал против психологической танцевальной драмы и пришел к чистому движению. Он решил, что танец может существовать независимо от музыки и декораций: движение обладает собственной ценностью и потому следует извлекать значение из контекста, в котором оно исполняется», – отмечала Анна Киссельгоф в журнале «Ballett international» [15].

Случайность и вероятность – вот два принципа движения, по мнению Каннингема, из них рождается поистине непредсказуемый танец. Внезапное начало движения без естественной логической подготовки, неожиданное изменение скорости или ритма тогда, когда это меньше всего ощущается, – вот, что является особенностями хореографической стилистики Каннингема. Эта новая эстетика стала той направляющей, которая способствует выявлению неизвестных ранее возможностей танца. Искусство может влиять на образ жизни, а это открывает такие возможности, о которых не подозревали ранее.

Каннингем разработал «явления» как особый вид театрального представления. По-новому он komponует фрагменты старых постановок. При сопоставлении разнородного пластического материала возникают самые неожиданные сценические парадоксы, авторские самопародии. Его постановки можно условно назвать «танцами случайного», которые исполняются на фоне работ художников-авангардистов и абсолютно лишены драматургии и музыкального сопровождения. Иногда на представлениях Каннингема музыка включается прямо во время действия и танцовщики с ней совсем не знакомы.

Каннингем глубоко интересовался философией дзен, изучал знаменитую китайскую Книгу перемен, и это не могло не оказать своего воздействия на внутренние ощущения и творческие порывы. Иногда это выливалось в оригинальный творческий ход, когда последовательность движений в постановке определяла подброшенная вверх монетка. Так был поставлен в 1953 году спектакль «Неназванное соло». Чуть позже, в те же 1950-е годы, европейский балетмейстер Морис Бежар решал свою дальнейшую творческую судьбу, согласуя под-

брошенную монетку с комментариями Книги перемен. И что самое занимательное – и в том и в другом случае все сложилось как нельзя более удачно: успех спектакля у одного и труппа мирового уровня – у другого.

Каннингем – автор двух книг по искусству хореографии: «Изменения. Записки по хореографии» (1986) и «Танцовщик и танец» – в форме интервью с Жаклин Лессчив (1980). В них он излагает свои взгляды на развитие современной хореографии и проблемы создания балетного спектакля. «Раз вы не связаны постоянным переходом одного положения в другое, то вы можете постоянно перемещать на сцене все и вся. Движение может быть длительным, бесчисленное множество раз трансформирующимся. Вы можете заставить танцовщиц исполнять одну и ту же танцевальную фразу. Или предложить им танцевать разные фразы. Или разделить их различным образом – по две, по три, по пять, по восемь или как вам угодно. Мы все – и зрители, и танцовщики – выросли, привыкнув к мысли о фиксированном пространстве в театре. Но если позволить себе представить его текущим, постоянно изменяющимся, то и артистку вы увидите не только с одной определенной стороны, но и со всех сторон» [16].

Каннингем не использует импровизации в танцевальном классе, считая, что на уроке все должно быть четко продумано и зафиксировано на бумаге. Предлагая танцовщикам определенные танцевальные задачи, он требует от них четкого их выполнения. Вместе с тем он предлагает присоединиться к нему в исследованиях движения в совершенно неожиданных контекстах. Чистое формотворчество – вот его цель.

Влияние Каннингема сильно ощущается в работах многих хореографов, которые преподают в школах и студиях, разрабатывая свой собственный метод постижения движения в рамках танца модерн.

§ 3. Три образа Джорджа Баланчина

Джордж Баланчин (1904 – 1983) внес немалый вклад в мировую хореографическую культуру, оставив после своей смерти огромное наследие – 425 сочинений. Его имя стоит в числе создателей американского балета. Этот балетмейстер воспитал многие поколения американских танцовщиков, опираясь на русскую школу классического

танца. Имя Баланчина в Америке – символ высокого искусства. Для России на протяжении почти всего столетия о Баланчине либо предпочитали молчать, либо ассоциировали с искусством бессодержательности, безыдейности и чрезмерной красоты.

Гастроли труппы Баланчина в СССР в 1962 и 1972 годы не стали триумфальным шествием хореографа в России, начинавшего свою творческую жизнь на подмостках Мариинского театра. Конец 1990-х годов ознаменовал интерес к творчеству «русского американца». Российские театры с разной степенью интенсивности стали ставить балеты «американского петербуржца». Юбилейные торжества, приуроченные к 100-летию со дня рождения Баланчина, прошли в Америке, Европе и России. Специальные программы подготовили «Нью-Йорк Сити Балле», Американский балетный театр, Балет Сан-Франциско, Балет Бостона, Балет Сьюзен Фэррел, Балет Майами, Парижская опера, Английская Королевская опера. На юбилейных торжествах в Петербурге, в рамках международной конференции, ушедший XX век был объявлен веком Баланчина.

Петербург

«Мне повезло, я родился в том Петербурге, по которому Чайковский ходил. Еще многое осталось от Петербурга старого, 80-х годов. Потом город стал быстро изменяться. И конечно, он стал совсем другим после революции. Так что можно сказать, что я жил в трех разных городах. И каждый из них был Петербургом – по-своему» [17]. В 1921 году Георгий Баланчивадзе закончил Петроградское театральное училище и стал артистом Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ), бывшей Мариинки. Проработал там до лета 1924 года. Молодого танцора интересовало все, что было связано с хореографическим искусством. Он знал репертуар Театра оперы и балета, в котором сохранялись постановки М. Петипа: «Баядерка», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и М. Фокина: «Шопениана», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Карнавал», «Арагонская хота».

В те годы стали интенсивно пересматриваться балеты классического наследия. Причина была в том, что труппа театра значительно сократилась и коррективы носили чисто практический характер. Но

это поставило важнейший вопрос, ответ на который не найден и сейчас, спустя десятилетия. Изменять или не изменять старые классические постановки? В те годы Федор Лопухов работал над «Спящей красавицей» и это был первый опыт бережного отношения к наследию. В 1922 году А. Бенуа писал, «что новшества Лопухова взволновали петроградский балетный мир, который на всех собраниях при всех встречах обсуждает вопрос о праве возобновителя что-то изменять в старых постановках». На протяжении двух сезонов (1922 / 23 и 1923 / 24 годов) почти все репертуарные спектакли прошлого были пересмотрены и доработаны.

В жизни Баланчивадзе была одна премьера, кардинально изменившая его взгляды на хореографическое искусство. 7 марта 1923 года на сцене ГАТОБ показали благотворительный спектакль «Лебединое озеро» в честь ветеранов кордебалета. Спектакль завершил одноактный балет Федора Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Людвиг ван Бетховена. Работа над танцевальной симфонией совпала с раздумьями Лопухова о соотношении танца и музыки, изложенными в его книге «Пути балетмейстера» в главе «Танец около музыки, под музыку, на музыку и в музыку». В танцевальной симфонии хореограф практически реализовал свой принцип создания танца «в музыку», который сегодня стал апробированной системой неоклассического стиля. Его главная отличительная черта – слияние слухового и зрительного восприятия, создающего впечатление, что движение рождено музыкой. Мысль шла дальше: музыкальная фраза должна иметь только ей присущую танцевальную комбинацию. Лопухов стремился организовать весь хореографический материал тематически, что приближало его к жанру симфонии.

«Балетмейстер Федор Лопухов, новый руководитель нашего балета, поставил свою знаменитую танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Бетховена, а я в ней танцевал. То, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно. Идею он брал в литературе и живописи, но это был, в общем, чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально! Другие тоже пытались выдумывать что-нибудь интересное, но получалась ерунда, только Лопухов был настоящий гений. Он хорошо ко мне относился, выдвигал. Другие стояли и Лопухова обсуждали – а я нет, я старался, работал с

ним, учился у него» [18]. Баланчин блистательно реализовал идеи Лопухова в своем творчестве. Его знаменитые симфонии танца впоследствии будут представлять единый сплав с музыкой до такой степени, что образ явит собой свет гармонии и счастья.

Но в 1923 году премьера танцсимфонии «Величие мироздания» была встречена прохладно. Критики объявили это провалом, говорили о никчемной претенциозности программы, находили пластические нелепости, обсуждали словесную программу. И больше всех был недоволен маститый и весьма уважаемый критик Аким Вольтинский. Премьера «Величия мироздания» станет единственным показом балета. Среди разгромных статей как-то затерялась единственная одобряющая публикация Петра Сторицына: «Это не ломка прекрасного искусства, а направление его в другое русло. Можно не соглашаться с отвлеченным и как бы бессюжетным замыслом Ф. Лопухова, можно расходиться в оценке многих деталей. Но самый этот сдвиг нельзя не приветствовать... Нужно отдать справедливость и исполнителям, особенно Баланчивадзе, с увлечением осуществляющим новый, свежий, не надоевший им род искусства» [19].

Премьера постановки «Величие мироздания» останется в памяти зрителей и критики. Известный балетовед Игорь Соллертинский пишет: «Танцсимфония в 1923 году – в своем роде замечательная попытка симфонизировать классический танец, создав большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем. Делению музыки на абсолютную и программную в танце может соответствовать деление на симфонический танец и сюжетный балет. Интереснейший опыт танцсимфонии до широкой публики не дошел: форма показалась слишком абстрактной, ученой; присочиненная к танцсимфонии туманная метафизика с космическими кругами и мировой иерархией окончательно спутала все карты» [20]. Тогда, в 1920-е годы, возник вопрос о новом. И возник он в России. Революционные изменения политического и экономического строя требовали иного подхода к культуре. Искусство сцены – живое искусство. Хореографический театр захлестнула волна новаторства. Балет испытывал на себе влияние театрального конструктивизма. Совместные движения людей, декораций и бутафории погружали зрителя в атмосферу напряженного труда или безудержного веселья. Появление

жанра танцсимфонии стало тем обобщенным образом, во имя которого и появились новые связи движения и музыки. Современность проникла в балет. Современной могли быть не тема и не фабула, а интонация, взгляд, мироощущение.

Танец физкультурный, акробатический постепенно проник и в балетный спектакль. Прозодежда, или купальник, максимально освобождая тело для движения, вытеснял пачку. Исполнительский стиль изменялся даже в пределах чисто классического танца, обретая энергию, широту, подчас резкость форм. Эти годы были годами ученичества для Баланчивадзе, периодом его становления как танцовщика.

Еще учась в школе, Баланчивадзе не ограничивал свои интересы одними танцами. Талантливый музыкант, он был одновременно студентом консерватории и не раз пробовал силы как постановщик номеров для ученических концертов. Первой такой работой Баланчивадзе был любовный дуэт на музыку А.Г. Рубинштейна «Ночь» (1920). Исполнительница О.П. Мунгалова вспоминала: «Впервые у нас в школе появились акробатические поддержки». Баланчин рассказывал позднее английскому критику А. Хаскеллу, что кое-кто из педагогов счел номер недостаточно академичным, а главное, нескромным. Неудовольствие педагогов не остановило шестнадцатилетнего постановщика, благо вокруг него стала группироваться сочувствующая его исканиям молодежь. Костюмы для всех номеров придумывал постановщик, а шили сами артисты. Сочинял Баланчивадзе и музыку: ему принадлежат «Адажио» и «Вальс», которые танцевали О.П. Мунгалова и П.А. Гусев. В памяти современников сохранился еще один романтический дуэт – «Поэма» в исполнении самого Баланчивадзе и А.Д. Даниловой на музыку З. Фибиха.

Тамара Жевержеева, первая жена Баланчина, вспоминала те годы: «Он был пять футов десять дюймов ростом. Достаточно сухощавый, но видно, что он обладал силой. У него были длинные волосы, а одна прядь падала постоянно на глаза... Все его движения были легкими и изящными. Голос мягким, а манеры очень изысканными – его присутствие в студии создавало ощущение доверительности. Этот обладатель орлиных повадок и по-байроновски длинных волос казался кем-то средним между генералом и поэтом. Мальчишки, очевидно, очень любили его. Они легко подчинялись всем его указаниям; у де-

вочек захватило дух – урок становился совершенно несерьезным. Мы скользили, делали прыжки, кружились – во всех возможных комбинациях, которые он тут же сочинял. Он, казалось, тоже был весьма доволен собой» [21]. Первые балетмейстерские опыты Баланчивадзе в школе поощрялись педагогами.

Как постановщик Баланчин попробовал себя в труппе «Молодой балет», созданной под впечатлениями от гастролей в Петрограде «Камерного балета» Касьяна Голейзовского. «Только увидев работы Голейзовского, я решил набраться смелости и искать что-то своё, не похожее на то, что делали другие», – рассказывал Баланчин своему американскому биографу Бернарду Тейперу [22].

«Искать что-то своё, непохожее» в ту пору порывались многие. Рядом с Баланчивадзе оказались молодые танцоры А.Д. Данилова, Л.А. Иванова, О.П. Мунгалова, П.А. Гусев, Н.П. Ефимов и другие, а также художники В.В. Дмитриев, Б.М. Эрбштейн, Т.Г. Бруни, искусствовед Ю.И. Слонимский. «Большие умы все были, разговоры шли до утра. Затевали мы много интересного, а что вышло? Денег у нас не было, времени не было – ничего не было. Ничего и не вышло. Ну, может быть, кое-что. Мы называли себя «Молодой балет». Я тогда для Шуры Даниловой сделал большое па-де-де на музыку из «Спящей красавицы». Сам с ней танцевал» [23].

Одно из первых выступлений «Молодого балета» состоялось 1 июня 1923 года в помещении Экспериментального театра. Балет, в частности постановка Баланчивадзе, вызвал противоречивые отклики. А.П. Волынский и Ю.Г. Бродерсен сразу выступили противниками «молодого поколения». Бродерсен назвал концерт, показанный 1 июня, «сплошным вечером сценической пошлости» [24].

В 1922 – 1924 годах Баланчивадзе был самой яркой фигурой, вдохновителем и инициатором всех экспериментов. С каждой новой работой талант хореографа выявлялся все более определенно, поставленные им произведения вызывали все больший интерес. Те, кто в начале 1920-х годов предсказывали юноше блестящее будущее, не ошиблись. Для Баланчивадзе главенствующим оказался принцип, заимствованный Лопуховым у Петипа в области построения выразительных хореографических ансамблей: танцевальная композиция как аналог музыкальной композиции, вне литературных сюжетов, драматической конкретизации, субъективных толкований.

Создание «Молодого балета» было обусловлено не только желанием экспериментировать и создавать что-то новое вдали от академической сцены, не позволявшей себе подобных вольностей. Революция закончилась, а гражданская война еще шла. Молодым артистам нужна была работа, чтобы прокормить себя. «Новых зрителей классический балет не очень интересовал. Приходили солдаты, матросы, курили в театре, щелкали семечки, стучали подкованными каблуками в такт музыке. Они сидели на барьерах лож, свесив ноги, это казалось им очень шикарным. Театр перестал, конечно, быть императорским... Из Москвы приехал комиссар с распоряжением: всех уволить и разогнать и оперу, и балет. Я тогда уже был в балетной труппе театра, страшно переживал. За нас заступился Анатолий Луначарский, народный комиссар просвещения... С его помощью театр оставили в покое, но платили очень мало. Чтобы как-то подзаработать и прокормиться, мы, артисты, составляли концертные труппы; кто-то пел, кто-то играл на скрипке, кто-то читал стихи, мы танцевали. Выступали где угодно, на разных площадках – в городе, за городом» [25]. Заплатить в то время могли не только деньгами, но и буханкой хлеба, или консервами.

Период 1921 – 1924 годов был началом карьеры для всех, кто вошел в состав коллектива. Одна из первых программ студии носила символическое название «От Петипа через Фокина к Баланчивадзе». Название действительно станет пророческим для Баланчивадзе, который своим творчеством определит новое направление для развития классики, а вместе с тем, станет «отцом» современного американского балета. Тогда, в начале 1920-х годов, все еще только начиналось, и горячая преданность классическому танцу смешивалась с бурным желанием перемен и открытиями нового. Репертуар «Молодого балета» состоял из произведений малой формы, которые носили экспериментальный характер. Большую часть этих произведений поставил Георгий Баланчивадзе. Программы «Молодого балета» оставались смешанными: в них были *pas de deux* Петипа и постановки Фокина. В собственных работах тех лет Баланчивадзе ориентировался на постановки Касьяна Голейзовского и обращался к той же музыке, что и этот балетмейстер.

Дягилев и «Русские сезоны»

4 июля 1924 года труппа «Молодого балета» уехала на гастроли в Германию, которые организовал певец Владимир Дмитриев. В ее составе были Г. Баланчивадзе, Т. Жевержеева, Н. Ефимов, А. Данилова. В Духов день утонула Лидия Иванова, которая тоже должна была уехать на гастроли. История странная и до сих пор не имеющая обоснованного утверждения, что же случилось на самом деле. Лодку, на которой каталась Иванова, вынесло в Финский залив, мотор заглох, и лодка попала под нос парохода, курсировавшего между Кронштадтом и Ленинградом. Утонула Лидия Иванова и попытавшийся ее спасти владелец лодки. Тела так и не нашли, а Ленинград наводнили разные слухи. И самый главный, что гибель Ивановой была спланирована как раз из-за предстоящих гастролей за границу. Вроде бы она знала много тайн ГПУ, потому и была подстроена эта история с моторной лодкой. Говорили даже, что водолазы видели ее труп под водой с простреленной головой. То, что этот несчастный случай подстроен намеренно, был уверен и Баланчивадзе. Молодые танцоры уехали с тягостным чувством.

Сама поездка планировалась как приятная гастроль с желанием «посмотреть мир». Баланчин вспоминал позднее: «Мне Берлин очень понравился, когда мы туда приехали в 1924 году прямо из России. В России жить было невозможно, ужас был – нечего есть, здесь люди даже не понимают, что это такое. Мы все время были голодные. Мы мечтали уехать куда бы то ни было, лишь бы убежать. Ехать или не ехать – у меня на этот счет никогда не было ни малейшего сомнения. Никакого! Никогда не сомневался. Всегда знал: если только будет возможность – уеду!» [26]. Это была первая труппа, которая легально уехала из России, из Советской России.

Выступления «Молодого балета» начались в Берлине, но спустя почти месяц, как танцоры туда приехали. Успеха не было. Те хореографические постановки, что исполнялись в России, в Берлине стали провалом. Бедные костюмы, вялый темп под аккомпанемент фортепиано, отсутствие сценического света – все это выглядело по-дилетантски. Хозяин зала отказал во втором выступлении. Поиски другого места не увенчались успехом и труппа переехал в Висбаден. Танцевали каждую неделю, иногда получалось чаще. Выступали в Висбадене, Эмсе,

Мозеле и других маленьких городках Рейнской провинции. Тамара Жевержеева вспоминала, что «танцевали в мрачных, плохо освещаемых залах. В летних театрах, на открытых сценах, в бальных комнатах на частных вечерах, в пивных садах и перед душевнобольными. Последнее выступление провалилось совершенно: перед нами сидели абсолютно безучастные ко всему лица; люди не аплодировали даже в самом конце выступления – только топот удаляющихся ног был нам ответом» [27].

Успеха и признания труппа не получила, срок визы заканчивался. Вернуться в Россию надо было в конце лета. Но все приняли решение – остаться. Имперский театр в Лондоне предоставил свою сцену артистам на две недели. Предполагалось, что контракт будет продлен еще на две, но этого не случилось. Артисты не смогли справиться с четким регламентом выходов в мюзик-холле. Подводил громоздкий костюм, не рассчитанный на быстрое переодевание. Из-за этого задерживались выходы, иногда оркестру приходилось играть вступление по несколько раз в ожидании артиста. Репертуар показался скучным и вялотекущим, феноменальным исполнительским мастерством труппа также не удивила чопорных лондонцев. Сразу же после законченного контракта британские власти попросили покинуть страну.

Труппа «Молодого балета» за границей стала прообразом небольших шоу-балетов, чье время пришло в конце XX века. Небольшой, мобильный коллектив мог работать на разных площадках и не требовал условий, без которых не может существовать солидная театральная труппа. Высокого искусства здесь не было, это был коммерческий проект, но в истории с танцорами из России успехом он не увенчался. Им пришлось жить в весьма стесненных обстоятельствах, снимая дешевые отели и имея, как вспоминал Баланчин, только чай на обед, завтрак и ужин. Но то, что позднее приобрело статус танца на эстраде, зарождалось именно тогда, в 1920-е годы, вне зависимости от границ и политических ситуаций. Век индустриализации требовал иных подходов и иных устремлений, чтобы не только творчески отвечать на культурные изменения, но иметь возможность комфортного существования.

Европейские страны требовали контракта на работу, чтобы дать визу на въезд. Приглашений «Молодой балет» больше не получил.

Единственная страна, которая принимала всех, – Франция. Так труппа «Молодого балета» оказалась в Париже. И это стало спасением. На них обратил внимание сам Сергей Дягилев и предложил работу в своей труппе. Александре Даниловой сразу же достались партии первого плана. Заинтересовал Дягилева и Георгий Баланчивадзе, но не как танцор, а как балетмейстер. Обоим дали самые высокие ставки в дягилевской труппе, на втором месте был Ефимов, а Тамаре Жевержеевой предложили место в кордебалете.

Сезон 1923 / 24 года для Дягилева был полон грандиозных планов. Он наметил устроить целый ряд фестивалей: один в Монте-Карло, другой в честь Игоря Стравинского, третий – итало-испанский, организовать ряд симфонических и камерных концертов, представить целый премьерный ряд оперных постановок и организовать несколько художественных выставок. Центром балетного сезона 1923 года были «Свадебка» Стравинского – Гончаровой-Нижинской и большой праздник в Версале. «Свадебка» отметала все условности классического танца. Неореализм Брониславы Нижинской пестрил джазовыми импровизациями, отличался спортивно-акробатическим стилем. Тогда это было новой хореографией.

Сезон 1924 года представил целый ряд балетов Нижинской: «Милочки» Пуленка – М. Лорансена, «Искушение пастушки» Монтеклера в оркестровке Казадезюса – Хуана Гри, «Голубой экспресс» Мийо-Шанель – Лорана и «Чимарозиана». Самым удачным был «Милочки», в которых воплотился юмор Нижинской, самым современным – «Голубой экспресс». Остальные балеты не удались так, как того хотел Дягилев.

Суровой была критика и по отношению к празднику в Версале. Балет, посвященный Людовику XIV, был «движущимися фресками русского Боттичелли, воплощением раннего итальянского Ренессанса в русском преломлении» [28]. Андрей Левинсон упрекнул балетмейстера в незнании хореографических традиций XVIII века и, следовательно, в бедности фантазии. Это совпало с мнением Дягилева, который сам умел очень образно и интересно воскрешать ушедшие эпохи. Но воплотить все чудеса фантазии Дягилева Брониславе Нижинской не удалось. Такая же история получилась и с «Голубым экспрессом». Дягилев видел в постановке новую эпоху современного неореализма с

претворением его в танце: кинематографические трюки типа «замедленной съемки», использование разных спортивных элементов и стилистики мюзик-холла – всего того, что станет отличительной чертой contemporary dance 1990-х годов.

Все пожелания Дягилева Нижинская постаралась выполнить, как могла. Но все эти хореографические новшества, видимо, мало привлекали Нижинскую как балетмейстера. Возможно, именно этот факт стал причиной ее ухода из «Русского балета». Дягилеву был нужен новый балетмейстер. Труппа не могла долго «простаивать» без новых постановок. И появление молодого и талантливого танцора с задатками балетмейстера из России было подарком судьбы. С легкой руки Дягилева Георгий Баланчивадзе стал Джорджем Баланчиным.

1923 – 1929 годы – последний, третий период в истории «Русского балета». Господствующими тенденциями этого времени были конструктивизм декораций, модернистское «упрощение» музыки, литературность, актуальность и акробатизм хореографии. В одной из своих статей Дягилев писал: «Наш век непрестанно занимается проблемой механического движения, но зато при каждом художественном движении люди больше боятся быть раздавленным им, чем автомобилем на улице. Двадцать пять лет я стараюсь отыскать в театре какое-то новое движение. Должно же общество, наконец, признать, что мои искания, кажущиеся ему сегодня опасными, станут необходимыми завтра» [29]. Так рассматривал Дягилев дальнейшую судьбу развития балета незадолго до своей кончины в 1929 году. Ему по-прежнему хотелось воплощать новые формы сценического искусства, искать их и давать им жизнь.

В этой новационной дягилевской концепции нашлось место Баланчину, который создавал это новое, неизменно опираясь на традиции классического искусства. И это идеально вписывалось в то, что делал Дягилев. Его первые сезоны были современной классикой, последующие работы также опирались на классический танец, но он был видоизменен и усовершенствован так, чтобы и заинтересовать публику, и шокировать ее одновременно. Скандал был не чужд Дягилеву. А Баланчин стал тем, кто мог выполнить любую его фантазию. Балеты, которые планировались к постановке, значительно различались по жанру и стилю, требовали иного хореографического языка. Балан-

чин с этим справлялся просто блистательно, несмотря на то, что выбор темы и музыки всегда принадлежал Дягилеву. «Талант Джорджа как хореографа тут же вызвал интерес Дягилева. Они в абсолютном взаимопонимании готовили проекты для его развития как художника» [30].

Для дягилевской труппы Баланчин поставил десять балетов: «Барабау» (1925), «Пастораль», «Jack-in-the-box», «Триумф Нептуна» (все в 1926 году), «Кошка» (1927), «Песнь соловья» (1927), «Аполлон Мусагет», «Боги-нищие» (1928), «Бал» (1929), «Блудный сын» (1929). Премьера первого балета Баланчина «Барабау» прошла в Лондоне и имела шумный успех. Акробатизм и комизм – модные тогда тенденции – стали отличительной чертой этого балета. Серж Лифарь не без ерничества отмечал, что новый «хореавтор был последователем московского фанатика К. Голейзовского, балетмейстера, культивировавшего акробатизм на академической основе» [31].

Богатая хореографическая фантазия Баланчина проявилась в балете «Кошка», поставленном в 1927 году. Сюжет балета основывался на басне Эзопа, в которой говорилось о юноше, полюбившем кошку. Балет ставили специально для Ольги Спесивцевой, которая начала работать у Дягилева. Все, кто писал об этом балете, отмечали, насколько интересно была поставлена хореография для Спесивцевой, особенно в сцене превращения кошки, насколько эффектны были пируэты с опусканием на глубокое plié. Эффектной была и партия Юноши, которого исполнял Серж Лифарь. Баланчин оценил все достоинства и недостатки артиста: его богатые технические возможности, особенно в элевации, выигрышную внешность со сложением, близким к античному идеалу. Туры Лифаря были стремительны, а сама манера исполнения роли близка повадкам хищников. Строя группировки танцоров, Баланчин использовал разновысотные элементы декораций, и это расширило возможности танцоров кордебалета.

Тяготение к модному тогда конструктивизму со всей полнотой отразилось на этом балете. Братья Наум и Натан Певзнер создали конструкцию из жесткого, но одновременно гибкого пластика, который напоминал стекло. Фоном и покрытием сцены служила черная блестящая клеенка. Она эффектно отражала световые блики. В таком же ключе были решены и костюмы. На фоне черного пола и задника,

среди мерцающих прозрачных конструкций хореографические построения Баланчина были особенно эффектны.

Балет «Кошка» стал данью моде, в нем идеи конструктивизма достигли своей высшей точки. Дягилев, чутко реагирующий на любые новые тенденции искусства, отражал их в своей антрепризе, но также умел предвидеть скорое увядание интереса к тому или иному направлению. И это касалось всего: и живописи, и музыки, и хореографии. Дягилев просвещал своих молодых танцоров, беседовал с ними об искусстве, водил на выставки, был непререкаемым авторитетом по многим вопросам. Баланчин утверждал позднее, что именно Дягилев открыл для него музыку Игоря Стравинского, считая его самым выдающимся композитором своего времени, научил понимать и ценить живопись, более того, искать в ней вдохновение и источник для творчества.

В 1928 году Баланчин ставит балет «Аполлон Мусагет» на музыку Игоря Стравинского. Балет рассказывал древнегреческий миф об Аполлоне и его музах. В этой постановке впервые проявились черты, которые станут отличительным баланчинским стилем. Это были сложные групповые поддержки – явное нововведение в классический танец. «Аполлон Мусагет» – классический па-де-катр, но необычный по форме. В нем участвовали три солистки и танцор. Три музы и бог. Он играл на лютне, музы группировались около него. Потом каждой он раздавал атрибуты, символизирующие их искусство: Каллиопе – дощечку и стилос для письма как музе поэзии и ритма, Полигимнии – маску, Терпсихоре – лиру. Каждая муза танцевала в своем стиле, но только Терпсихора больше всех нравилась Аполлону – то ли своими разными аттитюдами, то ли быстрым бегом на пуантах. Баланчин считал, что именно эта вариация наиболее удачна. Он сочинял ее для Александры Даниловой – своей тогдашней музы.

На премьерном показе случился скандал. Дягилев отдал партию Терпсихоры Алисе Никитиной – фаворитке лорда Ротермера, который спонсировал дягилевскую труппу. Удачная вариация на премьере оказалась самой провальной. Баланчин и Дягилев поссорились. Один говорил о том, что скучна танцовщица, другой – что скучна вариация. Баланчин настаивал на кандидатуре Даниловой, тогда Дягилев совсем исключил эту вариацию из балета. Зато обоим очень нравился Аполлон – Серж Лифарь.

Языком танца Баланчина была классика, прямо производная от классики Пети́па. И в то же время его лексика воспринималась как современная. Необычным было все: и ракурсы, и комбинации. То за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулежа опиралась балерина, раскидывались веером четыре вытянутые стройные женские ноги, причем две принадлежали партнерше, две – другим танцовщицам, стоящим сзади в арабесках разной высоты. Потом этот прием Баланчин будет применять достаточно часто, модифицируя его каждый раз по-своему. И всякий раз будет иметь успех в этих дивных, не надоедающих построениях. Из арабесков балерины словно создавали фон Аполлону, склоняясь к нему, по-лебединому вытягивая шею. Баланчинские находки меняли привычную картину классического танца. Привычные па и позы принимали огранку современности. Но в единстве создавали единое целое. «12 июля я дирижировал в Париже, в театре Сары Бернар, первым представлением «Аполлона Мусагета»... Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне хотелось, то есть в соответствии с классической школой. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей. И он явился первой попыткой воскресить академический танец в произведении, написанном специально для этой цели... Баланчин ... нашел для постановки танцев «Аполлона» группы, движения линий большого благородства и пластической элегантности, навеянной красотой классических форм» [32], – так постановку оценил автор музыки Игорь Стравинский. И это, наверное, было самой главной похвалой и одобрением молодому постановщику. Эта встреча положила начало союзу хореографа и композитора, который продлился более 40 лет. Но и после смерти композитора в 1971 году Баланчин обращался к его музыке в своем творчестве. Всего он поставил 20 балетов на музыку Стравинского. Это крупные произведения, а сколько было мелких, типа польки для молодой слони́хи в цирковом шоу?!

Искусствовед Е.Я. Суриц отмечала: «Баланчин (а может быть и Стравинский тоже?) обращались взором и к Пети́па, и шире – к балетному академизму XIX века, и еще шире – к тем формам и образам, что врезались с детства в сознание. Петербург, стройность его колоннад, прямизна его проспектов. Широкий простор Невы, ровный свет его летних ночей... «Аполлон Мусагет» – это некий синтез классиче-

ского искусства, преображенный современностью» [33]. Так родилось новое в искусстве. Неслучайно сам Баланчин считал «Аполлона» поворотным пунктом в своей карьере. На протяжении следующего десятилетия он поставил разные по стилю балеты, иногда следуя за требованием заказчика, иногда повинаясь обстоятельствам. Но когда его выбор был свободен, тогда он ставил то, что стало его индивидуальным стилем, – бессюжетные балеты с «чистым» танцем, когда каждая пластическая композиция становилась выражением музыкальной мысли и уже не могла быть от нее оторванной.

В «Хронике моей жизни» Стравинский написал: «Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода балете, в воображении моем вставал так называемый «белый балет», в котором, на мой взгляд, выявляется самая сущность танцевального искусства. Мне казалось, что освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру. Наиболее подходящей для этой цели показалось мне диатоническое письмо, а сдержанность этого стиля обусловила мой выбор инструментального ансамбля» [34].

Но следующая работа Баланчина в антрепризе Дягилева была абсолютно не похожа на «Аполлона». Иные принципы и традиции могут охарактеризовать «Блудного сына» Сергея Прокофьева.

«Блудный сын» – третий балет Прокофьева, написанный для Дягилева. Первые два – «Шут» (1921) и «Стальной скок» (1927) – открыли в музыке композитора острую эксцентрику и урбанистический конструктивизм. «Блудный сын» стал эмоциональной исповедью. Автор сценария Борис Кохно использовал знаменитую притчу из Евангелия от Луки, изложив события в трех картинах. Первая рисовала уход Блудного сына из отчего дома, вторая – его приключения на чужбине, третья – возвращение домой. Блудный сын Баланчина – это юноша, который неохотно взрослеет. Весь спектакль словно создан под впечатлением от искусства 1920-х годов.

Баланчин признавал, что работы К. Голейзовского – «Фавн», «Саломея» и танцы на музыку А. Скрябина и Н. Метнера оставили в его сознании неизгладимое впечатление. Эти спектакли были показаны в Петрограде Московским камерным балетом в 1922 году и экст-

равагантные, изломанные позы на фоне конструктивного оформления были отражением тех глобальных перемен, которые произошли в России. Это были первые попытки переосмысления стремительных политических процессов. Голейзовский требовал от своих танцовщиц «говорить ногами», того же принципа придерживался и Баланчин. Впитывать и воплощать – вот жизненный принцип молодого Баланчина. Неслучайно исследователи его творчества отмечают, что его хореография тех лет в чем-то неуловимо схожа с «танцами машин» Николая Фореггера, едва уловимы отголоски биомеханики Всеволода Мейерхольда, сыгравшей немаловажную роль в театральном искусстве 1920-х годов. Только «механичность» «Блудного сына» обрела смысл обезличенности человека, что делало еще большим контраст между атмосферой отчего дома и бесчеловечным миром.

Подводя итог дягилевскому периоду творчества Баланчина, можно обратиться к рассуждениям Сержа Лифаря: «Баланчин, ставя свои балеты, продолжал учиться на балетах своих предшественников, проникался их духом и сочетал свой советизм с главными течениями дягилевского балета – Баланчин прошел большой путь от первых комических балетов – очаровательного по своему непосредственному комизму «Барабау», «Пасторали», английско-фольклорного «Триумфа Нептуна» и случайного «Jack-in-the-box» с наивным преломлением «негритянства» до самого современного и самого «баланчинского» балета «Кошка» с его настоящим вдохновением, до значительного «Аполлона» и «Нищих богов», до трагической пантомимы – «Блудного сына» и безличного «Бала», который мог бы быть подписанный любым именем» [35]. Лифарь писал свои заметки через 10 лет после смерти Дягилева. Он располагал его архивом, но еще больше высказывал свое субъективное мнение. Может быть, поэтому именно «Кошку» с ее конструктивными идеями он называл «баланчинским» балетом, а «Аполлона» всего навсего «значительным». Многочисленные исследователи творчества Баланчина и в Европе, и в Америке будут придерживаться иных критериев оценки. Но мнение Лифаря интересно именно тем, что оно отражало их взаимоотношения тех лет. Тогда, в третьем периоде жизни «Русского балета», по мысли Лифаря, Дягилева не устраивали ни Бронислава Нижинская, ни Леонид Мясин, которые излишне приземляли свои работы и лишали их класси-

ческой элевации, ни Баланчин с его стилизованно-реалистическим, трюкаческим творчеством. Возможно, в этом мнении есть доля правды. Но, противореча себе, Лифарь отмечал, что именно последние работы Баланчина были наиболее интересны Дягилеву. А Дягилеву было важно сочетать творческие амбиции с кассовым успехом, и работы молодого хореографа тому способствовали.

Дягилев умер 19 августа 1929 года в Венеции. Труппа «Русского балета» перестала существовать. Баланчин работает как приглашенный балетмейстер в «Русском балете Монте-Карло», ставит танцы для лондонского мюзик-холла и парижской Гранд-опера, создает свою труппу «Балет 1933», делает ряд работ для Датского Королевского балета, работает в кинематографе. Это были трудные годы борьбы за выживание. Оттого его работы этого периода подчинены одной задаче – строгому требованию заказчика. Собственная труппа «Балет 1933» не просуществовала долго из-за финансовых трудностей. Европу в 1930-е годы больше интересовали политико-экономические катаклизмы, чем новые хореографические искания. Великая депрессия (мировой кризис перепроизводства), начавшийся в «черный четверг» 24 октября 1929 года с обвала акций на нью-йоркской бирже, до Франции докатилась с годовой задержкой. Стабилизирующими факторами оказались немецкие репарации и строительство «линии Мажино». К 1932 году уровень промышленного производства упал ниже уровня 1913 года. Пивной путч и приход к власти Адольфа Гитлера в Германии видоизменил все жизненные критерии Европы. Для Баланчина стало «счастливым лотерейным билетом» приглашение американского мецената и энтузиаста балета Л. Кернстайна приехать в Америку и там организовать национальную балетную труппу.

Америка

«Помню запахи порта, портовую жизнь. Нью-Йорк мне сразу понравился: люди бодрые, дома высокие. Мне Америка понравилась больше Европы. Во-первых, Европа по сравнению с Америкой маленькая. Потом, в Париже у меня все закончилось, никакой работы не было. И люди мне там не нравились – все одно и то же, одно и то же. В Англии тоже было невозможно устроиться. Захотелось в Америку, показалось – там интересней будет, что-то такое произойдет другое.

Появятся новые, невероятные какие-то знакомые. Русским всегда хочется увидеть Америку. Мы с детства читали про индейцев, про ковбоев. Я читал «Всадника без головы» Майн Рида, «Последнего из мопикан» Фенимора Купера. Мальчишки любили играть в индейцев. У Чехова есть рассказ о том, как гимназисты сговорились удрать в Америку и что из этого вышло. Потом, конечно, американские фильмы: Уильям Харт, Дуглас Фербенкс, которые лихо прыгали с моста на идущий поезд или перебирались бесстрашно по канату через пропасть. Жизнь в Америке, думал я, будет веселая. Так и оказалось» [36]. Спустя долгие годы, Баланчин вспоминал этот период с юношеским задором сложившегося человека. Для него трудности и тяготы быта остались лишь воспоминанием, причем без боли, сожалений и ностальгии. Просто воспоминания того, что было.

Но Америка, гостеприимно открывая двери русским танцорам вначале, потом подвергала их испытаниям и трудностям. Там было так же не просто найти себя, как и в Европе, с той лишь разницей, что возможностей было больше. Тамара Жевержеева уехала в Америку еще в 1927 году, порвав с антрепризой Дягилева. Ей понадобилось несколько лет упорного труда, чтобы стать звездой кабаре «Зигфельд – Фоли» нью-йоркского импресарио Флоренса Зигфельда и танцевать под музыку оркестра Пола Уайтмена. Но настоящий успех пришел к ней в мюзикле «Трое – это толпа», где Жевержеева танцевала, пела и выступала в роли комедийной актрисы. С классическим балетом было покончено. В Америке главенствовала культура мюзиклов, для местной публики джаз и свинг были частью мировоззрения.

Михаил Фокин, уехавший в Америку в 1921 году, назидательно и часто говорил о создании американского балета. «Когда я говорю о желательности создания американского балета, я имею в виду не театр танца какого бы то ни было. Нет, я имею в виду перенесение в Америку громадного европейского искусства, именуемого «балетом», которое зародилось и развилось в Италии, пышно расцвело во Франции и достигло необычайной высоты в России. Балет – это искусство, имеющее многовековую историю, преемственные традиции, свою теорию, свою науку» [37], – об этом Фокин говорил в интервью журналу «The dance» (№ 11, 1928). В другом интервью Фокин сказал: «Американский балет также должен подойти к мировому искусству и чер-

пать темы из самых разнообразных эпох. Американизм явится результатом не темы, а средством выражения. Если будет создан балет в Америке, подобный тому, какой был до революции в России, то к нему потянутся все талантливое, что есть в стране, – композиторы, поэты, художники, танцовщики. Талантливость американцев в нем отразится. Балет станет американским. Надо ли, чтобы создатель балета и его руководитель был бы американцем? Невозможно и не надо. Невозможно, потому что нет американца, знающего в совершенстве искусство балета, его теорию, технику, традицию, создания лучших мастеров балета таких, как Петипа, Сен-Леон, Перро, Тальони, Бурнонвиль и т.д., наконец, имеющего необходимый опыт в балетном искусстве» [38]. Фокин словно предчувствовал, что в американском искусстве честь создания национального балета будет принадлежать русским. Он сам создал в 1923 году в Нью-Йорке балетную студию. В ней занимались все, кому было интересно искусство балета. Подобные студии в огромном количестве будут открывать русские танцовщики, закончившие свою танцевальную карьеру, по всей Европе и это существенно повлияет на развитие европейского балетного искусства в XX веке. А вот студия Фокина не станет предтечей балета в Америке. Зато идеи будут подхвачены и реализованы – среди учеников студии был Линкольн Кернстайн. Он и пригласил Джорджа Баланчина в Америку, чтобы организовать школу американского балета и создать балетную труппу.

Биограф Баланчина, Б. Тейпер, опубликовал в своей книге фотографии репетиций того периода. Они были сделаны в загородном доме Кернстайна в саду в июне 1934 года. Тейпер был немало удивлен тем, как из неуклюжих, явно непрофессиональных девиц получилась одна из лучших трупп мира, более того, был поставлен спектакль, который стал программным для всего творчества Баланчина. Хотя, по рассказам самого Баланчина, его первый балет рождался из того, что было: из случайных элементов, из того количества учеников, которые были на данный момент в классе, из обычных жизненных эпизодов.

Школа американского балета, руководимая Баланчиным, открылась 1 января 1934 года в Нью-Йорке. В ней занимались дети и взрослые – всего 25 человек. В декабре 1934 года состоялось первое выступление. «Приближался день первого представления. Труппа была мо-

лодой и очень талантливой, но среди учеников ни у кого не было достаточного опыта, чтобы передать все то, что хотел сказать Джордж, и тогда он попросил меня появиться вместе с ним на сцене в качестве приглашенной звезды, – писала Тамара Жевержеева. – В ту первую ночь, ночь рождения Американского балета (теперь это Нью-Йоркский Городской балет), я танцевала удивительный по своей хореографической красоте танец. Поставленный Джорджем на фантазию Шуберта «Скиталец». Для американской публики это было откровение. Мы семнадцать раз выходили на поклон» [39]. Среди премьерных постановок была «Серенада» на музыку для струнных инструментов П. Чайковского.

Любимые композиторы хореографа – П. Чайковский и И. Стравинский. С последним Баланчин был знаком лично, ставил балеты на его музыку и получал одобрение автора по поводу хореографической интерпретации его музыки, иногда просил написать танцевальные пьески, просто обсуждал последние культурные новости. В честь Стравинского Баланчин провел в Нью-Йорке два грандиозных балетных фестивалей в 1972 и 1982 годах. Между ними был фестиваль, посвященный творчеству Мориса Равеля.

К П.И. Чайковскому отношение было несколько иным. Для Баланчина музыка Чайковского была мыслью, облаченной в звук, здесь был пристальный интерес не только к творчеству, но и к личности музыканта. Баланчин считал Чайковского очень современным композитором, «русским европейцем» – как он его называл.

Неслучайно для своей первой постановки в Америке Баланчин выбрал «Серенаду» для струнных инструментов Петра Ильича. Это произведение очень любил сам автор, знал его с детства и Баланчин. «Серенада» была поставлена в 1934 году. Это единственный белотюниковый балет хореографа. Барбара Карински создала костюм, внешне напоминающий виллис из «Жизели», но юбки в пол сшиты так, что словно затвердевают на ходу, прыжок уже завершен, но след от него остался. Сценический эффект в данном случае стал еще одним хореографическим откровением и философским осмыслением того, что след всегда остается в делах, душе, мгновениях.

Сьюзен Шорер, бывшая солистка труппы «Нью-Йорк Сити Балле», а ныне педагог-репетитор баланчинского репертуара, перенося

«Серенаду» в Большой театр, рассказывала: «При желании можно обнаружить некую любовную историю, особенно в конце. В балете есть герои – мужчина, женщина и персонаж, которого называют «темным ангелом». Он приводит мужчину к женщине, но потом уводит его, и любовь исчезает. В конце балета женщина как бы всходит на небеса. «Серенада», как и многие другие балеты Баланчина, – танец любви и потери. Хотя Баланчин нам этого никогда не говорил. Он требовал просто танцевать.

В начале постановки «Серенады» у него было 17 девушек. Под них Баланчин поставил фрагмент. На следующую репетицию пришли только 7 человек. Баланчин сказал «Ну что же...» и поставил следующий танец для семи. У одной девушки было свидание, и она ушла прямо посреди репетиции. Баланчин спокойно вставил это в хореографию. В другой день балерина на репетиции упала, а одна девушка опоздала, вбежала в класс и заметалась, не зная, куда ей встать. Баланчин и это использовал в «Серенаде»! [40].

Баланчин избегал «олитературирования» танца, сведения танцевального спектакля к разновидности драматического спектакля. Для него балет никогда не являлся хрестоматийным изображением событий. По мнению Баланчина, танцу незачем занимать у литературы свойственные ей средства художественной выразительности. «В балете фабула так же необязательна, как и для музыкального произведения» [41], – любил повторять он. Если основа музыки – звук, то основа балета – танец. Балет уже сам по себе обладает достаточно богатыми средствами эмоционального воздействия, заложенными в ритмическом движении танцующих, в перемещениях отдельных танцовщиков и групп.

«Серенада» – балет, не только наиболее близкий к русскому романтическому театру, но одно из немногих эмоциональных произведений Баланчина. Спектакль был поставлен в тот момент, когда Россия и Европа вдруг стали прошлым, начиналась новая жизнь в Америке. Вознесение одинокой души человека к вершинам творчества или славы – такова еще одна трактовка «Серенады». В финале выстраивается композиция из трех тел, трех поз и совершенно необычных поддержек. Руки бывших партнеров тянутся друг к другу, но рука музы описывает над ними зловещий полукруг, мерным шагом

группа исчезает за кулисами. По мнению исследователей творчества Баланчина, это самая безжалостная сцена современного балетного репертуара. Сцена вынужденного разрыва, сцена насильственного прощания. Парадокс бессюжетности вдруг обретает смысл и становится осязаем.

К Чайковскому у Баланчина всю жизнь было отношение почти мистическое. Он поставил не менее 20 балетов на его музыку и признавался Соломону Волкову: «Когда я работал и видел – что-то получается, я чувствовал, что это Чайковский мне помог. Или же он говорил – «не надо!»...Один, без помощи Чайковского, я бы не справился [42].

В 1933 году была поставлена «Моцартиана». В 1941 году Баланчин поставил «Балле Эмпериаль» на музыку Второго фортепианного концерта, в 1945 году – па-де-де на музыку из «Спящей красавицы», в 1947 году – «Тему и вариации» на музыку Третьей сюиты, в 1951 году поставил свою версию «Лебединого озера», в 1954 году возникла рождественская сказка о Щелкунчике. В 1956 году Баланчин поставил «Аллегро Бриллиант» на музыку Третьего фортепианного концерта. В 1958 году с большим успехом прошла премьера балета «Вальс-скерцо» по музыкальным произведениям Чайковского. В 1960 году – новое решение белого па-де-де из «Лебединого озера». В 1963 году Баланчин объединил в единое хореографическое произведение «Движения» Игоря Стравинского и «Размышления» Петра Чайковского. В 1970 году появился балет «Третья сюита Чайковского». В 1981 году Баланчин провел грандиозный фестиваль музыки Чайковского, финалом которого стала хореографическая интерпретация Шестой симфонии, носящей еще одно название – «Патетическая».

Фестиваль памяти Чайковского словно подытожил творческую жизнь хореографа. Последняя часть симфонии – реквием, как понимал ее Баланчин, – была музыкой расставания, музыкой ухода. На сцене необычный для Баланчина кордебалет – 12 белоснежных ангелов с огромными ребристыми крыльями, почти точная копия ангелов с надгробия Чайковского, установленного в Александро-Невской лавре в Петербурге.

Музыкальные произведения Чайковского, ставшие для хореографа отправной точкой для творчества, не предназначены для танца.

В содружестве с Петипа Чайковский аккуратно выполнял все просьбы балетмейстера: здесь столько тактов для вариации, здесь столько – для сцены. Баланчину была важна сама музыка и те образы, которые она вызывала в его воображении. Он считал ее не только очень современной, но и утоляющей духовную жажду. Неоднократно говорил о просветленности творчества Чайковского и свято был уверен в том, что, чтобы знать композитора, надо слушать его музыку. Может быть, этой мыслью был обусловлен выбор балетмейстером произведений редко исполняемых, знакомых подчас только специалистам. Но прозвучав в хореографической интерпретации Баланчина, эти произведения становились популярны. Критики, правда, ругали Баланчина за то, что он мог поменять местами части музыкального произведения или позволить себе тот темп, который был ему нужен. Сам мастер на критику подобного рода внимания не обращал: ему была важна сама хореографическая мысль, которая довлела над музыкальной.

В Америке стала чаще звучать музыка П.И. Чайковского – не только известная и популярная, но и та, что традиционно считалась «мало исполняемой». А вот проблема компилятивности музыки, ее так называемая «подгонка» под себя, произвольное изменение темпов и ритмов, перестановка и прочее так и остались нерешенной задачей. Можно или нельзя? Сторонники и противники делятся поровну. Зато современные балетмейстеры и хореографы стали выбирать музыку ту, которая им по душе. Ее самодостаточность уже не стала препятствием на пути претворения в жизнь хореографической идеи.

Труппа при школе Баланчина просуществовала недолго. На это повлиял непрофессионализм танцоров, с одной стороны, с другой – вкусы американской публики. Джаз, свинг, мюзикл – вот, что будоражило воображение американцев. Огромной популярностью пользовалось шоу Зигфельда «Выставка девушек», когда девицы дефилировали по подиуму в обнаженном виде, что стало предтечей программ стриптиза во многих клубах. Был и еще пример: в те годы пользовались большим успехом балеты А. Тюдора. Публике они нравились своей стилистикой, рассказывающей про ковбоев и индейцев. Баланчин их критиковал за отсутствие академической хореографической школы как в постановках, так и в выученности танцоров. Строго говоря, танец в них был, балета – не было.

Для того чтобы воспринимать искусство балета, нужна определенная степень культуры, определенное знание темы. Ситуацию несколько изменил приезд в Америку в 1939 году «Русского балета Монте-Карло». Часть труппы осталась в Европе, другая приехала в Америку. Прямой-балериной этого коллектива была Александра Данилова. Она протанцевала в этой труппе до 1962 года, а в 1954-м году создала маленькую труппу из четырех человек под названием «Великие мгновения балета». Танцоры ездили из штата в штат, останавливались в небольших городках, которые никогда не посещали балетные коллективы. Репертуар включал па-де-де и вариации из классических балетов и постановок Баланчина. Данилова была уверена, что только знакомство с высокохудожественным искусством поможет понять и полюбить его. Только полюбив балет, люди станут учить своих детей танцу. Именно труппе Даниловой обязаны своим появлением многочисленные балетные школы в США, Канаде, Латинской Америке и ряде других стран, которые посетила балерина со своей маленькой труппой. Это медленно, но верно меняло культурную ситуацию, зарождало интерес публики к балету.

Многие советовали Баланчину идти по пути Тюдора, ставить балеты на американскую тему, что-то типа «Хижина дяди Тома», но это противоречило внутренней сути хореографа, воспитанного на петербургской академической школе и проработавшего пять лет в труппе Дягилева с ее вкусом, чувством стиля и культурой подачи новомодных тенденций. Баланчин видел будущее американского хореографического театра по-своему и пользовался любой возможностью ставить балеты в той манере, которая отвечала его представлениям о балетном театре будущего.

Школа, созданная Баланчиным, продолжала работать, а вот он сам остался без балетного коллектива. Американская балетная труппа, лишенная финансирования, прекратила свое существование. Во второй половине 1930-х годов он работал там, куда приглашали – в Метрополитен-опера, в кино, на Бродвее, в мюзиклах. Одна из самых известных постановок, где Баланчин был балетмейстером – мюзикл Ричарда Роджерса и Дуайта Уимана «На цыпочках». Именно эта работа изменила весь формат мюзиклов, создав схему, которая станет традиционной: танец стал частью повествования, а не вставным но-

мером. А хор отныне будет составной частью действия, а не статичным субъектом.

Американская балетная труппа была возрождена на короткое время Кернстайном для гастролей по Латинской Америке. Это случилось в 1941 году, в Европе шла Вторая мировая война, а американский меценат решил реализовать не сбывшиеся планы Дягилева гастролей в Америку «Русского балета». В «Америкен балле» Баланчин поставил два своих балета – «Балле Эмпериаль» и «Концерто барокко».

«Балле Эмпериаль» поставлен на музыку Второго концерта для фортепиано с оркестром Чайковского. Он был задуман как дань уважения Чайковскому, Петипа, петербургскому императорскому балету. Величие, импозантность, виртуозные па и несравненные лирические эпизоды – здесь все напоминало балет Мариинского театра и императорский бал одновременно. Е.Я. Суриц делилась своим впечатлением от увиденного: «Вы смотрите «Балле Эмпериаль» с тем же восхищенным удивлением, какое испытывали, вероятно, наши прадеды 90-х годов, когда эти балеты наследия были новинками. «Балле Эмпериаль» не имеет фабулы, он также великолепно непостижим, как были старые балеты» [43].

«Концерто барокко» – второй балет, который Баланчин поставил в 1941 году для труппы «Балле караван» на музыку Концерта для двух скрипок и оркестра И.С. Баха. «Концерто барокко» – инструментальный концерт для двух солирующих инструментов. Состязательная идея искусства проявилась здесь наиболее ярко и была близка хореографу. Одна партия солистки более светлая, легкая, полетная, вторая – более приземленная. Объединяет их тонкая и виртуозная работа ног и стоп танцовщиц. В адажио второй части поддержки совпадают со взлетами мелодии первой скрипки. Здесь впервые возникает тема «перетекания» движений солистов в движения и позы кордебалета, когда одна поза вырастает из другой. Кордебалет таким образом становится не фоном, а равноправным элементом хореографии, внутри которого присутствует абсолютное единство. Это первый «черно-белый» балет хореографа, который открыл страницу необычных интерпретаций Баланчиным музыки Моцарта, Бизе, Равеля, Стравинского, Веберна.

Биограф Баланчина Бернард Тейпер считает, что на «Концерто барокко» оказала огромное влияние «Шопениана». Этот балет был

поставлен Фокиным для Американского балетного театра в 1940 году и был едва ли не единственным спектаклем, который Баланчин высоко оценивал. Бессюжетная канва «Шопенианы» побудила Баланчина полностью отказаться от драматического начала в «Концерто барокко». Так постепенно формировался неоклассический стиль хореографа.

Американские исследователи ведут отсчет «баланчинской американы» со спектакля «Четыре темперамента». Он был поставлен в 1946 году на музыку Хиндемита, написанную по заказу Баланчина, хотя тему определил сам композитор. Печальная задумчивость, энергичная самоуверенность, пассивное безразличие и бурный гнев – все передано в музыке. Баланчин выстраивал свою танцевальную кантилену – отдельный дуэт для каждой музыкальной части. «Четыре темперамента» раскрыли умение Баланчина открывать новые возможности движений человеческого тела, базируясь на классике и расширяя ее возможности. Он по-новому использовал возможности повторов: исполнение большой группой танцоров одного движения в разных направлениях заканчивалось массовым экспрессивным танцем. Менялся темп, менялась окраска, смещались акценты, но фантазия балетмейстера шла дальше, расширяя границы привычного классического танца. Новые элементы, неведомые раньше эмоциональные возможности были следствием творческих поисков хореографа. Это отмечали все критики. Итогом стало появление новой стилистики в классическом танце, которая в корне отличалась от академической. И в этой связи «Четыре темперамента» рассматриваются как начало нового этапа в творчестве Баланчина. До этого он работал, развивая принципы русского балета для американцев, теперь он стал создавать американские балеты с точки зрения их стилистики.

В 1948 году Баланчин наконец-то организовал собственную труппу «Нью-Йорк Сити Балле». Эту труппу Баланчин возглавлял до самой своей смерти 30 апреля 1983 года. Здесь во всей полноте выразились художественные устремления хореографа. Школа американского балета, существующая при труппе, помогла ему воспитать того танцовщика, который будет способен стать идеальным инструментом в руках хореографа. Много лет спустя, когда балеты Баланчина будут переноситься сначала в европейские страны, потом в Россию, именно статус танцовщика, имеющего за плечами школу Баланчина, станет высшим мерилom и выражением стиля великого мастера неоклассики.

В 1940 – 1950-е годы возник новый тип спектакля – бессюжетный балет, построенный на симфонической музыке и классическом танце, который эту музыку интерпретирует. На тот момент над этим работал Джордж Баланчин – русский американец или, может быть, уже американец русского происхождения. Он уже более 10 лет прожил в Америке и научился понимать и воспринимать эту страну без налета романтической игры в ковбоев и охоты за индейцами. Дикий Запад должен был воспринять иное искусство, балетное, и так, как его видел и понимал Джордж Баланчин. Занимателен тот факт, что в эти годы именно в Америке собрались все те, кто создавал современное хореографическое искусство в Европе. Почти все члены труппы «Молодой балет» оказались волею судьбы на американском континенте: Тамара Жевержеева была звездой мюзиклов и снималась в кино, Александра Данилова танцевала в «Русском балете Монте-Карло» и имела свою небольшую танцевальную труппу, «Городской балетный театр в Нью-Йорке» появился у Джорджа Баланчина, и там же, в Нью-Йорке, была студия балета Михаила Фокина – знаменитого скандального балетмейстера первых «Русских сезонов» Дягилева. Другой участник сезонов, только уже последнего периода, – Леонид Мясин – тоже имел свою студию и тоже работал как балетмейстер. Он вообще был самым востребованным балетмейстером в те годы, и его влияние на развитие хореографического искусства в Америке было огромным и бесспорным. Имело ли это влияние на американскую публику? Безусловно, имело и формировало вкусы, чуть подкорректированные под культурные тенденции Америки.

В эти годы в Европе начинают свою творческую деятельность два будущих знаменитых балетмейстера Европы – Ролан Пети уже имеет свою маленькую труппу, Морис Бежар посещает уроки классического танца в студиях мадам Рузанн и Любви Егоровой. Рубеж 1940 – 1950-х годов окончательно изменил отношение к новшествам в классической хореографии, заставив их принимать и оценивать по достоинству. В Америке это произошло в те годы, в Европе немного позднее. Но факт рождения нового был налицо, новое поколение хореографов смогло апробировать эти тенденции в своем творчестве. Обнажилась суть современного искусства – удивлять, поражать, оспаривать ценности, но при этом с момента создания становясь классическим произведением.

Морис Бежар отзывался о своем великом современнике: «Вечно вне моды, всегда – в авангарде, Баланчин остается отправной точкой для раздумий каждого жаждущего странствий по стране движения и жеста, времени и пространства. Единственный в своем роде, не имеющий последователей (его эпигоны – не более чем копировальщики), безупречный, блестящий и загадочный, он стоит перед нами, как зеркало, которое одновременно отражает и задает вопросы» [44].

К 1950-м годам Баланчин поставил уже такие балеты, как «Squeere Dance» с его сложными, многократно повторяющимися шагами, «Агон», который требовал повышенной музыкальности от всех артистов. Танцовщики здесь должны были соответствовать необычным синкопам балета. На протяжении всей своей карьеры, особенно в период становления «Нью-Йорк Сити Балле», Баланчин добивался высокой степени совершенства в работе на пуантах не только от солисток, но и от танцовщиц кордебалета. В его труппе профессионально четкая работа на пуантах уже в 1960-е годы перестала быть привилегией лишь ограниченного количества ведущих танцовщиц, а стала обязательной для всех артисток театра. Это был «баланчинский» стиль, который породил новый тип исполнительницы, которую тоже назовут «баланчинской».

Этому немало способствовала и школа, развивая и оттачивая особенности стиля танца, созданного Баланчиным. Техника танца на пуантах была отличительной особенностью школьной программы. Американский историк балета Уолтер Терри писал об особой любви Баланчина к пуантам, приводя слова самого балетмейстера о том, что именно они сделали его хореографом. Магия движения на них действовала завораживающе на юного Георгия Баланчивадзе еще в его бытность жизни в Петербурге. Подъем на кончик пальца удлиняет не только стопу, но и всю ногу, делает грациозным всю линию тела. «Когда я был маленьким, в России ценились маленькие ножки. Однако я люблю длинную стопу. Она не только еще больше удлиняет линию ноги, но и придает необычайно интересную визуальную форму подъему на пуант и спуску с него. Когда у девушки длинная стопа, ее подъем на пуант и спуск с него явно более впечатляющ. Чем больше стопа, тем крупнее движение. Я бы назвал это более сочным шагом» [45].

Сьюки Шорер, бывшая балерина «Нью-Йорк Сити Балле», много работала с Баланчиным и как педагог. Следствием этого длитель-

ного сотрудничества стала книга «Balanchine pointe work» в серии «Studies in dance history», No.11. В ней она подробно рассказала об особенностях пальцевой техники Баланчина, которая в немалой степени сформировала своеобразие его творческого стиля. Основы методики были заложены технической школой, на которой учились будущие примы Мариинской труппы. Но при этом Баланчин разработал и постоянно совершенствовал новую «артикуляцию» стопы при подъеме на пуант и последующем возвращении ее в обычное положение. Это была так называемая *техника «переката»*, при которой танцовщица встает на пуант и опускается с него посредством перекачивания вверх и вниз через плюсовые суставы и суставы кончиков пальца ноги. Тем самым он отказался от «пружинного» подъема, когда танцовщица встает на пуант с небольшого прыжка или подскока. В результате такого метода танцовщица быстро вставала на пуант и так же быстро с него приземлялась на пятку. Это делало движение более стремительным, а «перекат» давал более плавный переход и визуально удлинял все тело танцовщицы. Исполнительницы должны были обратить внимание на кончики пальцев, на сами пальцы, ощутить внутренний свод стопы, четко опуститься на пятку. Такая «дотошная» методическая система распространялась не только на стопы, но и руки. Ощущение своего тела в мельчайших подробностях давало своеобразный индивидуальный подход к исполнительской манере. Неслучайно при более позднем переносе баланчинских балетов на сцены Европы и России, говорили о том, что в них при всей выдержанности хореографии отсутствует главное – баланчинский исполнитель, не прошедший его школы.

Увлечение Баланчина работой на пуантах и многообразное использование этой техники в его балетах придало танцам виртуозность просто феноменальную. На рубеже XIX – XX веков возник спор о том, можно ли считать исполнение на пуантах трюком или оставить за ними прерогативу танцевального искусства, но в несколько усложненной форме. По мнению всех очевидцев, 36 фуэте Пьерины Леньяни были трюком. Многие балерины-солистки Мариинского театра отвергали это новшество, считая его ничем иным, как акробатикой. Великая Анна Павлова до конца своих дней не принимала фуэте. Баланчин стремился к виртуозности, но так, чтобы искусственная по своей

природе техника была естественной, воспринималась как органичный элемент сценического действия.

Баланчин подчеркивал важность работы на пуантах как в классе, так и на сцене. Его технические новинки, самой важной из которых является подъем посредством «переката», и его тщательная их отделка способствовали формированию танцовщиц, умеющих легко подниматься на пуант и спускаться с него, независимо от темпа танца, придавая при этом движению огромное разнообразие эмоциональных оттенков – мягкость, силу, драматизм, нежность. С такими артистками он мог вплетать паутину шагов на пуантах в ткань классического танца, поставленного на любую выбранную им музыку. Танец на пуантах получил новую возможность адаптации. Исчезла необходимость использовать этот прием только в виртуозных партиях, как это делал Михаил Фокин и другие, современные ему балетмейстеры. Таким образом, Джордж Баланчин – первый и единственный из хореографов XX века, кто сосредоточил свое внимание на развитии и использовании пуантовой техники, при этом переведя классический танец в разряд новой хореографии, определенной как неоклассический стиль данной эпохи. Критик А. Кроче писал: «Танцовщица, стоя то на одном, то на другом носке, поворачивается из стороны в сторону ... поднимает и опускает свободную ногу, охватывает ею опорную, медленно подгибает ступню, прежде чем вытянуть ее до полного «пуанта». Мы видим, как «ступня» становится «пуантами», как искусственное берет верх над естественным» [46]. Об этой методической особенности пальцевой техники Баланчина говорили еще в конце 1960-х годов – много раньше, чем об этом подробно в своей книге написала Сьюки Шорер.

Изобретательность Баланчина в сочинении па, комбинаций – неисчерпаема. Он требовал быстроты исполнения от артистов не только на сцене, но и в классе. Неслучайно так много утренних часов было проведено им в школе. Получился современный классический танец, точнее, американский классический танец. Баланчин исходил из идеала женской красоты, который сложился в Америке с ее темпераментом и особенным телосложением. Их увлечением был спорт, отсюда узкие бедра, длинные шеи, длинные ноги и большая любовь к акробатике. Интересен тот факт, что в баланчинских балетах танцов-

щицы стаптывали вдвое больше туфель, чем в традиционных классических. Это объяснялось быстротой исполнения па. И это касалось не только солистов, но и кордебалета. Вместо плавной текучести и величия – энергичное движение. К этому побуждала и новая музыка, которую выбирал Баланчин, со сложным ритмическим рисунком и стремительными темпами. Их нужно было почувствовать и донести до зрителя.

Так сформировался тип *«баланчинской» балерины*: стройной, с удлиненными руками и ногами с красивым подъемом. Длинная шея, аккуратная головка и умение выполнять любые технические сложности, которые все изобретал и изобретал Баланчин. Важна эмоция, которая идет не извне, а из самой комбинации или ритмического рисунка. В одном Баланчин был прав бесспорно: школа обязательна как необходимое условие для формирования национальной балетной труппы. Возможно, к этой идее его подтолкнула работа у Дягилева, ведь уровень труппы на момент работы в ней Баланчина был далек от совершенства. Все артисты были приглашенными, и часто кордебалет не имел той профессиональной основы, которая была необходима для выполнения задач высокого исполнительского искусства. Факт необходимости школы был настолько очевиден, что многие балетмейстеры начинали свою деятельность именно с создания школ – и Морис Бежар, и Джон Ноймайер, и Марта Грэхем, и Пина Бауш и многие другие.

«Агон» (1957) – балет в технике классического танца, той технике, которая направлена на завоевание времени, а не пространства. Ученики школы Баланчина – солисты его труппы – демонстрировали в этом балете феноменальное чувство ритма и поразительную работоспособность ног. Это и была виртуозность школы Баланчина – изощренная, музыкально ориентированная, когда техника является неотъемлемой частью артистичности и интеллекта артиста. Необычна была и музыка «Агона». Здесь Стравинский впервые использовал технику импульсов и бесконечно подвижных ритмических контрастов. По мнению исследователей, «Агон» – балет для блистательной, но анонимной труппы. Здесь нет сюжета, нет героев, есть ситуация эстетической действительности. Когда-то, вслед за Ницше, XX век был назван веком умершего бога. «Агон» – это умерший миф, а по

форме – сюита номеров, четверки, двойки, тройки, и сам балет полон пластически-телесных образов. В этом есть что-то от Бродвея, но все в конечном итоге сводится к одному – к техническому совершенству и безукоризненному владению телом.

В движении Баланчина от «Аполлона Мусагета» к «Серенаде», от «Серенады» к «Агону» можно усмотреть закономерную последовательность. В «Аполлоне» есть спектакль – балет, «Серенада» – бессюжетный балет, «Агон» – спектакль, в котором танцовщики решают чисто профессиональные задачи. Он классичен в самого начала и потому его инструмент – язык модернизированного классического танца. За почти два десятилетия произошло освобождение от дягилевской традиции зрелищности и синтетического театра, утонченной чувственности «Мира искусства». Неоклассический танец стал главной темой Баланчина.

Поздний Баланчин – это опыт апсихологического экспрессионизма. Он был самостоятелен в Америке как творческая личность: сам выбирал музыку, сам решал, что будет ставить, и не делал ставку на художника, как это было у Дягилева в последнем, третьем, периоде работы его антрепризы. Не всегда время благоволило Баланчину, были трудности, но тем не менее работа в Америке носила планомерный продуманный характер, что в полной мере отразилось на деятельности балетмейстера. «Русский американец» стал национальным героем, а классический балет XX века будет вести отсчет от «американского петербуржца».

В Америке Баланчин стал Мистером Би, осознав эту страну как свою вторую Родину. Странствия закончились, теперь здесь, в Нью-Йорке, он был у себя дома. Здесь была его школа, здесь был его хореографический театр, здесь постоянно шли его балеты, здесь был маленький уютный дом в пригороде, а рядом друзья – известные и популярные композиторы Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит. И любимые женщины, ради которых, по признанию самого Баланчина, он создал самые лучшие балеты. Но под конец жизни Баланчин жил один. Его биограф Б. Тейпер писал, что так хотел сам Мистер Би. У себя дома он не держал музыки, «никаких следов балета», все было в его офисе в театре. В свободное время Баланчин как истинный грузин любил готовить, покупал мясо, всякие приправы и фантазировал на

кухне. Его каждодневная работа была отдана «Нью-Йорк Сити Балле» с его неповторимым стилем легкости и одновременной замкнутости, объясняемой постоянной погруженностью в материал.

При жизни Баланчин в Россию так и не вернулся. Были гастролы «Нью-Йорк Сити Балле» в 1962 и 1972 году в Советском Союзе. Профессионалы испытывали изумление и пытались понять суть необычного, вроде бы классического балета. Пресса была скупа и немногословна. К тому времени Баланчин был признан не только в Америке, но и в Европе, его балеты шли во многих труппах, но в России Баланчина не ставили. Впервые это произошло в 1984 году, через год после смерти хореографа, когда в Тбилисском государственном театре оперы и балета имени Палиашвили поставили «Серенаду». В Петербурге Баланчина стали изучать на рубеже XX – XXI веков, возник пристальный интерес к его наследию и достижениям школы. Франсия Рассел, Мерилл Эшли, Лурдес Лопес – ученицы Баланчина приехали в Мариинский театр и щедро делились своими знаниями.

«Серенада», ознаменовавшая рождение нового балетмейстера XX века, теперь есть в репертуаре Большого и Мариинского театров, ее танцуют в Пермском театре оперы и балета. Пермь и Петербург оспаривают пальму первенства в названии «Баланчинский город». Один из лучших балетов мастера, «Серенада» на музыку Петра Ильича Чайковского, стал первой неоклассической постановкой в американском балете.

В 2004 году Петербург отметил 100-летие со дня рождения Баланчина. Со 2 по 7 июня Мариинский театр провел фестиваль, международную конференцию и выставку. Годом раньше на третьих гастролях «Нью-Йорк Сити Балле» в России официальный преемник Баланчина Питер Мартинс признал Мариинский театр Домом Баланчина.

Творчество Баланчина поражает обилием и многообразием жанров, форм, стилей. Наиболее популярным оказался *неоклассический стиль хореографа*, в котором соединились богатые возможности классического танца и особое умение балетмейстера делать его современным. Ни сюжет, ни декорации, ни костюмы не должны отвлекать внимания от самого главного в балете – танца. Его главная черта – синтез движения и музыки. Идея – от музыки, танец – средство ее пе-

редачи. Хореограф обогатил танец новой техникой, новыми приемами и сделал его значительно более изысканным.

Горячий поклонник чистых форм, Баланчин и от своих танцовщиков в первую очередь требовал физически чистых движений. Он не боялся обезличения индивидуальности своих танцовщиков, умышленно направляя их на путь творческой анонимности, сдержанности в выражении эмоций, сводя мимику к нескольким легким штрихам. Для Баланчина артисты балета – это инструменты, с помощью которых он добивался задуманных построений и динамики. Посредством одних поз и ритма он умел добиться выразительных эффектов и тончайших нюансов.

Больше всего Баланчин терпеть не мог рассказывать, о чем его балеты. Себя и своих коллег он называл «молчаливым меньшинством», которое танцует, а на вопросы балерин, что значит тот или иной жест, отвечал: «Не думай, зачем ты это делаешь. Просто исполняй движения» [47]. Возможно, отсюда его *тяготение к бессюжетности*, когда танец сам по себе история пластического выражения духа, а зритель волен воспринимать увиденное сообразно со своими ощущениями. Бессюжетные балеты стали отличительной чертой творчества «американского петербуржца» и в них использовалась музыка, часто не предназначенная для танца: сюиты, концерты, инструментальные ансамбли, реже симфонии. Содержание созданного Баланчиным нового типа балета составляет не изложение событий, не переживания героев и не сценическое зрелище (декорации и костюмы играют подчиненную хореографии роль), а танцевальный образ, стилистически соответствующий музыке, вырастающий из музыкального образа и взаимодействующий с ним. Неизменно опираясь на классическую школу, Баланчин обнаружил новые возможности, заключенные в этой системе, развил и обогатил ее. Модерн Баланчина – это, собственно, та же классика Петипа, только очищенная от академической шелухи, сюжетности, характерности, костюмности и прочих неперемных атрибутов «классического» балетного спектакля.

Жизнь Баланчина четко поделена на три части: Петербург, балетное училище и Мариинский театр; Франция, Дягилев и первые серьезные постановки; Америка, Манхэттен, «Нью-Йорк Сити Балле», успех и всемирная слава. Мистер Би привил классический балет

Америке, которая до него знала только ирландские танцы и негритянский степ. Баланчин всю жизнь помнил волшебные балеты Петипа, в которых танцевал еще мальчиком, но при этом всячески чурался «романтизма» – сказочных историй о принцах и принцессах. Он считал, что появление мужчины и женщины на сцене уже достаточно для того, чтобы началась история.

Несмотря на то, что в его труппе «Нью-Йорк Сити Балле» танцевали такие выдающиеся танцовщики, как Верди, Леклерк, Мария Толчиф, Патриция Макбрайд, Адамс, Монсион, Тарас Робинс, Артур Митчел, Ж. д'Амбуаз, Виллела и многие другие, у Баланчина не было системы звезд. Он считал, что любой танцовщик должен уметь воплощать любые формы, порожденные фантазией балетмейстера.

Большинство своих танцевальных находок Баланчин сделал в музыке. Тот или иной поворот музыкальной фразы, элементы ритмической структуры порождали в его фантазии новые сложные танцевальные рисунки. В отношении к музыкальному материалу, в необычно умном прочтении его, пожалуй, и состоит основная особенность хореографии Баланчина. Музыкальные произведения он анализировал не только как хореограф, но и как музыкант, переводя на язык танца конструктивные элементы, характер изложения и развития мелодии, особенности ритма, фактуры, гармонии, многообразия оркестрового звучания.

Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его представление о самодостаточности танца, не нуждающегося в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, его убеждение, что первостепенную роль играет взаимодействие музыки и танца, – выделили его из круга современников и явились причиной его огромного влияния на хореографов следующего поколения. Балеты Баланчина повсеместно заняли ведущее положение в репертуаре и, равно как и балеты Петипа, задавали критерии исполнительства. Танцовщики его труппы возглавили большинство балетных коллективов в США.

В 1986 году был основан Фонд Джорджа Баланчина (George Balanchine Trust), задача которого – наблюдать за тем, чтобы произведения Баланчина исполнялись без искажений. Имя Баланчина осталось в истории. Другой маститый балетмейстер ушедшего столетия – Морис Бежар – так отозвался о нем: «Человек контрастов, по внешне-

сти – барин. На деле он был зверски трудолюбив, аскет и бонвиван, рационалист и человек чувства, открытый и предельно замкнутый, математик и мелодист, вершивший тяжкий труд с невероятной легкостью... И в этом он соединил две эпохи – он перенес в эру межпланетных путешествий аромат куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II» [48].

§ 4. Постмодерн Пола Тейлора и Триши Браун

«Я ездил по миру, чтобы посмотреть, как танцуют и что танцуют. И мне нравятся американцы. У них есть свобода творчества. На них не давит европейское прошлое», – заметил Нуреев, еще в 1974 году утверждавший, что «американский modern dance не менее важен в истории искусства, чем грамматика Петипа» [49]. Пол Тейлор (Paul Taylor, 1930) и Триша Браун (Trisha Brown, 1936) – два самых признанных американских хореографа, выдвинутых эпохой постмодернизма.

Пол Тейлор учился танцу модерн в Нью-Йорке, увлекшись им в возрасте, достаточно критичном для периода обучения танцам. Его окружение – Мерс Каннингем, Марта Грэхем, Хосе Лимон, Энтони Тюдор – сыграло свою роль: сначала в становлении Тейлора как танцовщика, потом Тейлора как хореографа. В 1954 году он работал с Каннингемом, а с 1955 по 1962 годы стал солистом труппы Марты Грэхем. В 1954 году Пол Тейлор собрал небольшую труппу единомышленников и вполне успешно начал гастролировать. Вскоре эта труппа стала одной из лучших танцевальных трупп Америки.

Стиль современной хореографии, в котором работает Пол Тейлор, в среде профессионалов так и называется – «*стиль Тейлора*». Его самые известные постановки – четырехминутная миниатюра «Duet» (1957), «Three Epitaphs» (1956), «Aureole» (1962), «Orbs» (1966), «The Book of Beasts» (1971), «Airs» (1978). Рудольф Нуреев танцевал в четырех постановках Тейлора: «Big Bertha», «Aureole», «The Book of Beasts», «From Sea to Shining Sea». В этих работах отчетливо проявился стиль Тейлора, когда прыжки следовали один за другим без всякой предварительной подготовки, когда темпоритм сменялся очень быстро, переходя от очень медленного к стремительному. Тейлор предос-

тавлял возможность Нурееву танцевать в его балетах, но специально для него не создал ни одного балета. «...Классический балет и современный танец зиждятся на различных подходах, мне не удалось по-настоящему научить его танцевать в той манере, которая устроила бы нас обоих. Я думаю, если бы он мог взять годичный отпуск и не давать спектакли, а только учиться современной технике, он бы достиг большего» [50].

Сотрудничество Пола Тейлора и Рудольфа Нуреева не ограничилось только выступлениями последнего в спектаклях хореографа. Нуреев приглашал Тейлора в Парижскую оперу для постановок «Весны священной» и «Speaking for tongues».

Триша Браун впервые привлекла внимание публики, когда показала свои работы в «Джэдсон Данс Тиэтр» в 1960-е годы. Вместе с артистами-единомышленниками, такими как Стив Пакстон и Ивонн Райнер, она отвергла многие условности, что оказалось в тот момент плодотворным для хореографии и дало импульс современному танцу на будущее. Основав собственную компанию в 1970 году, Браун создавала свои ранние танцы в альтернативных пространствах, таких как крыши и стены, то используя гравитацию, то, наоборот, её игнорируя. «Человек, спускающийся по стене» предвосхитил не только ее собственную новацию в постановке «Орфея» Монтеверди в 1998 году, но также многие работы хореографов и театральных режиссеров, кто также занимался поиском неожиданных аспектов движения тела человека. Вскоре она воплотила свою идею комплексного движения по разным направлениям в нескольких танцах, собранных в цикл. «Установка и переустановка», «Неустойчивые молекулярные структуры» – спектакли с названиями из учебника химии представляли собой текучий, непредсказуемый стиль, ставший отличительной чертой стиля Триши. В 1983 году она привлекла к сотрудничеству художника Роберта Раушенберга и композитора Лори Андерсона. Безжалостно атлетическая «Доблестная свита» последовала, возможно, как сокращенный вариант властного «Ньюарка», в котором она заставляла танцовщиков до предела выявлять их физические возможности и впервые использовала различие движения мужчины и женщины.

Затем появился элегантный и загадочный цикл «Возвращение к нулю», в котором Браун отступила от внешней виртуозности, чтобы исследовать бессознательное движение. «Установка и переустановка»

включена в учебный план французских студентов для получения степени бакалавра в изучении танца.

Вдохновленная собственным хореографическим опытом в постановке оперы «Кармен» режиссера Лины Вертмюллер, Браун переключила свое внимание на классическую музыку. Она начала сама режиссировать музыкальные спектакли. «Орфей» Монтеверди был поставлен в Брюсселе в 1998 году, позднее опера была показана при переполненных залах в Лондоне, Париже, Экс-ан-Провансе и Нью-Йорке.

Далее в творчестве Триши Браун начался новый этап – увлечение джазовой музыкой. Браун сотрудничала с двумя новыми единомышленниками – художником Терри Винтером и композитором Дэйвом Дугласом, создав танцевальную трилогию, основанную на структуре и звучании современной джазовой музыки. Работая со знаменитым дизайнером по свету Дженифером Типтоном, их команда создала полнометражный спектакль, очень своеобразный и чувственный. Завершенная в 2000 году «Трилогия» перешагнула в новое тысячелетие.

В 2001 году Браун возвратилась на оперную сцену, чтобы создать новую постановку «Luci Mie Traditrici» Сальваторе Скьярино. Основанная на истории жизни графа Карло Дездемально, композитора начала XVII века, в опере есть и любовь, и предательство, и убийство. Браун была режиссером спектакля «Зимний путь» Шуберта для английского баритона Симона Кинлисайда и трех танцовщиков, показанного впервые в декабре 2002 года в Линкольн-центре в серии «Новое видение». Загадочная «Геометрия тишины» также была представлена в декабре 2002 года. Через год – еще одна премьера в Каннах спектакля «Настоящее время».

Театр Триши Браун – это мир свободного танца, в котором ценится непосредственность исполнителя, его способность к полной пластической раскованности. Она культивирует и исследует чистое движение, потенциальные возможности человеческого тела. Для нее танцовщик – «фигура танца», «элемент танца», внеличностная форма. У нее своя теория танца, своя система обучения, в которой многое взято от теории Мерса Каннингема (одно время Браун училась у него).

Путь Триши Браун в танцевальном искусстве был не простым. Пройдя дорогой экспериментаторства, она пришла к зрелищному театру, в котором работают профессиональные танцоры постмодерна. В

ее работах присутствует *принцип релаксации*, когда тело расслаблено, а позу помогает сохранить внутренний импульс. Этот метод заимствован из восточных танцевальных систем, но при постановке Браун больше полагается на интуицию. Вместе с тем окончательный хореографический вариант не допускает актерской импровизации. То, что делает в искусстве современной хореографии Триша Браун, можно назвать *свободным воображением*. Но эта игра основана на анализе возможностей тела при изменении его веса в воздухе или на воде. Отсюда такие необычные сценографические решения, которые появляются в ее спектаклях.

В России труппа Триши Браун первый раз гастролировала в 1989 году. Два вечера хореографических миниатюр представили разные грани творчества хореографа. На тот момент публика была больше разочарована таким необычным пластическим решением. Но уже тогда Браун представила все то, что станет нормой в contemporary dance. Ее «Ледяная ловушка» шла без музыкального сопровождения, на заднике сцены менялись четыре черно-белых диапозитива, а танцы девушек ассоциировались с ледяными узорами на окнах, как «случайная драматургия природы».

Триша Браун – первая из женщин-хореографов, получившая почетную стипендию Фонда Макатура. В 1994 году она стала обладателем премии Самуэля Скриппса Американского фестиваля танца, была названа «Гранд-дамой Вдовы Клико» и по приглашению президента Билла Клинтона входила в Национальный совет по искусству в 1994 – 1997 годах. Она также отмечена многими другими почетными наградами, включая медаль Деятеля искусств танца университета Брандеиса и двумя наградами Фонда Джона Саймона Гугенхэйма, а в 2003 году – Национальной медалью искусств. В 1998 году она была удостоена звания рыцаря ордена искусств и литературы Франции. Затем, в 2000 году, она получила звание офицера этого же ордена, а в 2004 – командора.

Библиографические ссылки*

1. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. М., 2002. С. 33.
2. Фокин М. Против течения. Л. – М. : Искусство, 1962. С. 520.

* Здесь и далее приводятся в авторской редакции.

3. Беляева-Челомбитько Г. В. Балет: Эпоха sovietica (1917 – 1991). М. : Ун-т Натальи Нестеровой, 2005. С. 20.
4. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М. : Искусство, 1990. С. 48.
5. Ончурова Н. Незнакомая Айседора // Балет. 1992. № 3. С. 26.
6. Там же. С. 29.
7. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни ... С. 8.
8. Фокин М. Против течения ... С. 339.
9. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. М. : Новое лит. обозрение, 2005. С. 47.
10. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни ... С. 6.
11. Фокин М. Против течения ... С. 377 – 378.
12. Специальный выпуск: памяти Марты Грэхем // Балет. 1992. № 3. С. 46.
13. Там же. С. 47.
14. Там же. С. 46.
15. Киссельгоф А. Преклоняясь перед Мерсом Каннингемом // Балет. 1990. № 6. С. 49.
16. Там же. С. 46.
17. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М. : ЭКСМО, 2004. С. 62.
18. Там же. С. 85 – 86.
19. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л. : Искусство, 1976. С. 110.
20. Соллертинский И. Статьи о балете. Л. : Искусство, 1973. С. 110 – 111.
21. Жевержеева Т. Воспоминания. М. : Сканрус, 2007. С. 224.
22. Tарег В. Balanchine. N. Y., 1960. P. 66.
23. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 210.
24. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М. : Искусство, 1979. С. 67.
25. Волков С. Страсти по Чайковскому ... С. 82 – 83.
26. Там же. С. 122.
27. Жевержеева Т. Воспоминания ... С. 269.
28. Лифарь С. Дягилев. СПб. : Композитор, 1993. С. 298.
29. Там же. С. 311.

30. Жевержеева Т. Воспоминания ... С. 273.
31. Лифарь С. Дягилев ... С. 319.
32. Суриц Е. Джордж Баланчин – истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Л. : Музыка, 1987. Вып. 5. С. 81.
33. Там же. С. 84.
34. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. : Музыка, 1963. С.197 – 198.
35. Лифарь С. Дягилев ... С. 319.
36. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 136 – 137.
37. Фокин М. Против течения ... С. 377.
38. Там же. С. 382 – 383.
39. Жевержеева Т. Воспоминания ... С. 292.
40. Крылова М. В Большом театре появится еще один балет Баланчина // Культура. 2007. № 1. С. 29.
41. Tарer B. Balanchine. N. Y., 1960. P. 122.
42. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 19.
43. Суриц Е. Джордж Баланчин – истоки творчества ... С. 99.
44. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 9 – 10.
45. Уолтер Т. На пуанте! История танцовщиков и танца на кончике пальца. Нью-Йорк, 1962. С. 99 – 100.
46. Суриц Е. Джордж Баланчин – истоки творчества ... С. 101.
47. Tарer B. Balanchine. N. Y., 1960. P. 128.
48. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 10.
49. Дольфюс А. Непокоренный Нуреев. Миф, который останется в веках. М. : РИПОЛ классик, 2010. С.181.
50. Там же. С.185.

Глава 2

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: ОТКРЫТИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СТОЛЕТИЯ

§ 1. Вацлав Нижинский: предчувствие новых хореографических открытий

День 29 мая 1913 года – дата премьеры «Весны священной» – стал поворотным для балетного театра XX века. Премьера этого знакового балета открыла новые перспективы развития, ставшие отличительной чертой всего танцевального искусства наступившего века. Тамара Карсавина образно сравнила хореографию «Весны священной» В. Нижинского с прощальной перчаткой, брошенной романтике века XIX. Эта перчатка стала вызовом балетмейстерам века XX, заставив их пересмотреть и трансформировать танцевальное искусство под натиском новых тенденций, новых идей и шокирующих открытий.

На протяжении всех лет работы в Европе антреприза Сергея Дягилева ежегодно давала что-то необычное. С одной стороны, это было необходимо для коммерческого успеха работы труппы, с другой – Дягилев интуитивно чувствовал тот путь, который все больше расширял перспективы развития искусства в целом. И касалось это не только балета. Художественные выставки, оперные спектакли, музыкальные концерты в неожиданных сочетаниях живописи, моды, танца, музыки.

Сначала успех «Русским сезонам» принесли *балеты Михаила Фокина*. Камерные, живописно-изобразительные постановки имели особую танцевальную стилистику. Его классические па имели окрас некой легкости, только что сочиненного необычного движения. Сам Фокин педантично относился к своим творениям, но со временем они потускнели, и их воспроизведение и показ в конце XX века выглядел как музейный экспонат, интересный, но в быту уже не пригодный.

Но свое дело в начале века Фокин сделал. В.Я. Светлов писал: «Фокин отверг всю схоластику традиционного балетного катехизиса, требовавшего для выделения «балерины» в известном месте балета большого *pas d'action* с неизменными *adagio*, вариациями и кодой, в другом месте обязательного *pas de deux*, а в третьем – вариации со-

листов, а в четвертом – кордебалетного ballabile. Фокин не заботился обо всех этих штампах и шаблонах «классического» балета. Он берет произведение и ставит его в духе музыки, в духе смысла его, в духе его художественного ритма. Ему все равно, придется ли вариация на том или ином месте, или ее вовсе не будет, если она не вызывается хореографической необходимостью произведения. Ему вовсе не интересно, что «балерина» уравнена в правах с остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли, если это не вызывается логической необходимостью сюжета или музыки. Прежде к классическому ансамблю подгонялся сюжет. В балетах Фокина нет этого классического ансамбля в его прежней трактовке, если он не вызывается хореографической необходимостью. Хореографический рисунок и хореографические краски – вот, что интересует Фокина, и надо отдать ему должное, этот рисунок всегда у него строг и изящен, а краски – блестящи; в его группах много свежести и новизны» [1].

Светлов четко обозначил те черты, которые позднее, уже в середине XX века, будут определять *неоклассический стиль хореографического искусства*.

1. Главенствующая роль музыки при создании балета, ее драматургическая составляющая.

2. Балерина уже не имеет той главенствующей роли, которая отводилась ей в классических балетах. Она уравнена в правах с кордебалетом или, скорее, кордебалет уравнен в правах с балериной.

3. Фокин изменил традиционную установку «классический танец – характерный танец – пантомима». Он считал, что спектакли не должны походить друг на друга, как братья-близнецы. Они должны быть разными, с разной сюжетной канвой и разным хореографическим рисунком.

4. Именно Фокину принадлежит право утверждения на сцене не полномасштабного многоактового действия, а одноактного балета. Именно эта форма станет любимой у всех последующих поколений хореографов.

5. Самое главное: в основе всего – классический танец, но его традиционные границы должны быть расширены и в первую очередь за счет совершенствования техники, во вторую – при помощи актерского мастерства. Необходимой стилистической составляющей всего действия становится сценография.

Появление на музыкальном небосклоне такой знаковой фигуры, как *Игорь Стравинский* (1882 – 1971) многое изменило в хореографическом театре. Его творчество открыло новые пути взаимодействия музыки и хореографических образов, их гибкого и тонкого согласования, в котором главную роль стал играть ритм. Стройность, композиционный смысл, классические черты, помпезность и широта замыслов танцевального искусства XIX века сменились ломанностью движений, музыкой, казалось бы, не предназначенной для хореографии, камерностью постановок и уже не сказочными, а философскими сюжетами, интерпретированными в музыкально-пластической кантилене XX века.

Для Игоря Стравинского все началось с «Петрушки» – мировое признание и парадоксальные воплощения его музыкальной фантазии. Стравинский не был безоговорочно признанным композитором, о его работах спорили, и число сторонников было равно тем, кто не принимал его творчества. Но именно Игорь Стравинский определил музыкальный стиль XX века. Неслучайно на протяжении всего столетия хореографы обращались к его музыкальным произведениям и каждый давал свою версию, свое видение или «слышание» того или иного творения. Например, в конце XX века только в одной Германии насчитывалось около 10 танцевальных коллективов, в репертуаре которых была оригинальная версия балета «Весна священная». При беглом взгляде на европейское хореографическое искусство XX века можно заметить, что «Весна священная» стала наиболее популярным в среде хореографов произведением. И объяснение этому только одно – каждый раз хореографы открывают в «Весне священной» новые оттенки и новые нюансы, которые дают возможность создать оригинальные пластические формы, позволяющие синтезировать новые идеи. И так на протяжении почти ста лет, с премьеры 29 мая 1913 года в театре на Елисейских полях. «Пластика, открытая в «Весне», не отцвела. Она дала всходы, хотя бы даже хореографы и не ведали, что корни их искусства – в зеленой рассаде «Весны» Нижинского» [2].

Вацлав Нижинский долго и трудно работал над «Весной священной». Его пугала музыка Стравинского, пугала тем, что не было в ней психологизма, а лишь какая-то особая гипнотическая непрерывность. Он по тактам разбирал партитуру, и Стравинский мог наблю-

дать, как обретают плоть образы его балета. Но работу не принимали ни труппа, ни музыканты. Одних раздражала пульсация музыкальных ритмов, другим не нравились прыжки, очень быстрые, на вытянутых ногах с носками, завернутыми вовнутрь. «Он насыщал движения таким бешенством, что, казалось, танцевала целая нация, вызывая плодородие земли» [3].

Сюжет балета был прост, а вернее, его не было совсем. Старейшины выбирали по ходу языческого обряда жертву во имя будущего урожая земли. Так появлялась Избранница, чей танец обрывала смерть. Сама идея принадлежала Рериху, «картина языческой Руси» по его представлению была вариантом «Половецких плясок», имевших оглушительный успех в постановке Михаила Фокина в 1910 году.

Дикая природа властвовала и в работе Нижинского – в безумном танце старейшин, в девичьем хороводе, из которого вдруг выталкивают Избранницу. Она застывает в позе, сохранившейся на фотографиях: носки и колени завернуты внутрь, кисти рук собраны в кулаки. Еще мгновение – и она подпрыгнет, упадет на колени и забьет поклоны, ударяя кулаками в пол. Партию Избранницы должна была танцевать сестра Нижинского Бронислава. Она за три репетиции сделала пляску из движений-заклятий, но танцевать эту партию не стала, признавшись брату, что ждет ребенка. На помощь пришел Дягилев, и партия Избранницы досталась молодой танцовщице труппы Марии Пильц. С трудной задачей она справилась. Своеобразную грацию в новых формах танца Избранницы заметил Жак Ривьер: «Грация – в резких и срывающихся прыжках, сотрясающих ее тело, в ее смятении, в жутких остановках, в неверной и затрудненной поступи и в этой руке, воздетой к небу, которой она поводит над головой в мольбе, угрозе, поиске защиты. Раскалывая движение и возвращая его к простому жесту, Нижинский вводит в танец экспрессию. Все углы и сломы его хореографии мешают чувству улетучиться... тело стягивается вокруг души ... Есть нечто чрезвычайно глубокое и сгущенное в этом закованном танце. Все, что потеряно в живости, причудливости, шике, дает выигрыш в значительности» [4].

Постановка очень нравилась и Стравинскому, который называл хореографию «бесподобной» и выражал уверенность в успехе балета. И никак не ожидал того, что уже первые такты увертюры вызовут не-

довольство зрителей во время премьерного показа. «Зал начал свистеть, а потом перешел к рукопашной схватке. Одна дама покинула свое место со словами, что «из нее сделали дуру», другая плюнула в лицо протестующему зрителю. Дягилев крикнул из своей ложи: «Позвольте закончить спектакль» [5]. Зал затих, но ненадолго. На протяжении всего спектакля публика гудела так, что артисты даже не слышали оркестр.

Такой прием «Весны священной» стал беспрецедентным в истории хореографического театра. Мало спектаклей могли бы похвастать такой скандальной историей. Разве что предыдущая постановка Нижинского на музыку Клода Дебюсси «Игры», в котором участвовал он сам, Людмила Шоллар и Тамара Карсавина. «Игры» были показаны 15 мая 1913 года, через две недели прошла премьера «Весны священной». И там, и там публика была холодна, увидев оригинальничание и отсутствие танца вообще. Так непривычна была разложенная на элементы пластика «Игр», так эпатировали костюмы, да и сама идея стилизованной игры с мотивами соперничества и странно пробуждающихся чувств. Дебюсси демонстративно вышел из зала, выразив свое неудовольствие по поводу увиденного. Публика пошла следом, почти не аплодируя. Традиция Фокина оказалась разрушена, вновь пришедшее было преждевременно.

Потребуется почти полвека, чтобы первые пробы Нижинского нашли свое выражение в работах Мориса Бежара и Ролана Пети, где пластика станет выражением духовного мира современника, обнажив дисгармоничность жестов и поз в гармонии целого. А пока на премьере «Весны священной», слыша свист публики, Ромола Пульски увидела лицо своего будущего мужа, которое «подергивалось от волнения. Мне было его жаль, ведь я знала – этот балет – великое создание. Единственно спокойный момент наступил, когда пришло время танца Избранницы. Исполненный такой неопишуемой силы и красоты, он обезоружил даже неукротимую аудиторию. Эту партию, требующую от балерины невероятных усилий, превосходно станцевала Мария Пильц. Идея «Весны священной» содержится уже в названии балета. Перед зрителем предстает дикая природа, увиденная глазами первобытного человека, еще не отчленившегося от нее и ей подчиненного. Царствует зима. Природа погружена в глубокий сон. Но при-

ходит весна, и присущее всему живому стремление к росту и цветению неудержимо прорывается наружу.

Хореографический балет представляет наивысшую и наичистейшую форму современного танца. Жесты танцовщиков передают страх, радость, религиозный экстаз. Сначала это чисто ритуальные простые движения – персонажи дрожат и трепещут при виде пророка. Но в пляске Избранницы проявляются более сложные эмоции. В противовес классической технике Нижинский развернул носки ног вовнутрь, а не в стороны. Хореография удивительно точно передавала зрительные образы, рожденные музыкой: казалось, даже цвета костюмов созвучны партитуре. Несомненно, в «Весне священной» Нижинский наиболее ясно выразил свое кредо художника. Танцовщики и оркестр – особенно Мария Пильц и Монте – выполнили гигантскую задачу. И по хореографии, и по музыке «Весна священная» далеко опередила время. Даже в наши дни танцевать ее трудно, но тогда исполнение требовало почти сверхъестественного напряжения» [6]. Это было написано в 1934 году, когда Ромола Нижинская опубликовала в Нью-Йорке свои воспоминания, связанные с ее знаменитым мужем.

В истории хореографического искусства Вацлав Нижинский остался танцовщиком легендарной славы и трагической судьбы. Возможно, усиленные репетиции «Весны священной» с ее мистическим смыслом, а может быть, разрыв с Мариинским театром или место премьеры дягилевской антрепризы с постоянными выступлениями, а может быть, и то, и другое, и третье – все это тяжело отразилось на психическом состоянии танцовщика и сократило его триумфальное шествие по миру.

Вопрос о том, был ли Нижинский талантливым балетмейстером, также имеет не один ответ. Странная, мало понятная пластика постановок Нижинского вызывала споры и неоднозначную реакцию. Советские искусствоведы не видели в них ничего интересного и этим объясняли неудачи премьер его балетов. Но есть другие точки зрения. В беседах с Соломоном Волковым Джордж Баланчин заметил: «Спорят о том, был ли Нижинский хорошим балетмейстером. В том, что я видел, было обещание. Я бы сказал, что он смог бы стать настоящим балетмейстером, если бы ему дали возможность. Нижинский умел выдумывать интересные вещи. Надо было заказывать ему больше но-

вых балетов, чаще его ангажировать. Нижинский ставил свои вещи на сложную музыку, ему было трудно» [7]. Другой известный балетмейстер второй половины XX века Джон Ноймайер считает Вацлава Нижинского «революционным хореографом» своего времени.

«Весна священная» была сочинена и отрепетирована за 120 репетиций. Прошло шесть представлений и все: балет был снят с репертуара антрепризы Дягилева. Но возникшая на стыке двух эпох «Весна священная» определила новое время – время перемен, став весной для развития современного хореографического искусства и в прямом, и переносном смысле.

§ 2. Леонид Мясин: универсал любых танцевальных форм и жанров

Леонид Мясин (1895 – 1979) был самым востребованным хореографом мира в начале XX века. Его карьера сложилась благодаря Сергею Дягилеву, который в 1914 году предложил характерному танцовщику московского Большого театра контракт и возможность попробовать себя в амплу балетмейстера. Его спектакли оформляли П. Пикассо, Л. Бакст, Дерен, Н. Гончарова. В 1917 году Мясин стал главным балетмейстером «Русского балета» Сергея Дягилева. С 1915 по 1920 годы Мясин поставил 11 балетов, завершив его постановкой «Весны священной».

«Весну священную» Мясин ставил несколько раз, не принимая во внимание то, что первая его постановка этого балета в 1920 году вызвала ожесточенные споры. По замыслу Мясина Избранница была уже изначально обречена. Она неподвижно стояла добрую половину балета с первых тактов, лишь в конце исполняя свой танец-исступление. Лондонская публика назвала спектакль бездушным, тоскливым и неэмоциональным, признав постановку Нижинского как единственно возможную. А Париж принял хореографическую версию Мясина, оценив пространственные концепции его танца. Роль Избранницы в этой постановке исполняла Лидия Соколова.

За 1924 – 1928 годы Мясин поставил шесть балетов в антрепризе Дягилева, пройдя путь от гротеска и поисков «чистого ритма» через театрализацию народно-характерного танца к балетам, где классический танец будет возникать на основе симфонической музыки.

В 1930 году Мясин вновь обратился к постановке «Весны священной». Он поставил балет в Филадельфии, отдав главную партию

Марте Грэхем. Америка увидит еще одну версию «Весны» в постановке балетмейстера Л. Хортонa, но признает пальму первенства за Мясиным. Американская публика абсолютно иначе оценила работу, отметив ее авангардный характер. Десятью годами ранее ни Лондон, ни Париж не увидели в работе Мясина никаких революционных новаций.

А Мясин еще не раз возвращался к «Весне священной»: в 1956 году он поставил этот балет для Шведского Королевского балета, а в 1962 году прошла премьера в миланском «Ла Скала». Европа словно «заболела» «Весной священной», пытаясь постичь музыкальную философию музыки Стравинского, требуя все нового и нового ее пластического решения. Неслучайно Стравинского так ценил Сергей Дягилев и, беря к постановке «Весну священную», словно предчувствовал новые пути развития мирового искусства.

Мясину принадлежит заслуга привнесения на западноевропейскую балетную сцену народно-характерного танца. Его так называемый фольклорный балет «Треуголка» по мотивам пьесы д'Аларкона на музыку Мануэля де Фальи была поставлена в 1919 году в Испании. Фанданго, фарукка, болеро, хотя были изящно трансформированы на балетной сцене. А главная героиня Мельничиха вопреки традициям танцевала на каблуках, а не на пуантах. Первая исполнительница этой партии Тамара Карсавина справилась с задачей блистательно. Позднее хранитель балетов Мясина, его сын Лорка, скажет: «Балеты Мясина – это наука, в основе их – колоссальная культура» [8].

Достоинство Мясина-хореографа было в том, что он чутко улавливал веяние времени и мог ставить в абсолютно любых формах и жанрах – классику и абстракцию, джаз и модерн. Это привело к тому, что с конца 1910 – до начала 1950-х годов Мясин был самым востребованным хореографом в Старом и Новом Свете. Он поставил более 70 балетов и считался самым авторитетным балетмейстером.

Но тема «Весны священной» не давала покоя европейцам. Аурель Милош, мало известный постановщик, дал свою версию «Весны священной». Постановка была осуществлена в Риме в 1941 году, но особого успеха не имела. В 1949-м году балетмейстер Р. Келлинг поставил балет в Мюнхене для Баварской государственной оперы. В 1962 году сразу три европейских города представили премьеры «Вес-

ны священной»: Милан, Варшава и Лондон. Публика на все эти постановки откликнулась без особого рвения. Но в том, что музыка Стравинского и тема обновления жизни будут актуальны в европейском искусстве десятилетие за десятилетием, стало очевидно. Начинает проступать некая символичность самого произведения, его метафоричная сущность в развитии эстетических концепций хореографического искусства XX века.

В 1957 году *Мэри Вигман* поставила свою «Весну священную» в Западном Берлине в Германии. Пожалуй, это была первая из многих постановок балета Стравинского, имевшая успех и положительные отзывы коллег и прессы. Возвысив плоскость сцены, Вигман одела своих танцовщиц в черные платья, из склоненных к земле поз вырисовывался черный треугольник молитвы и покаяния. Он считывался с подиума-сцены, лишенной декораций. Вся постановка была проникнута неким мистическим духом, таким близким постановкам Мэри Вигман.

Спектакль особенно понравился *Марте Грэхем*, которая спустя почти 25 лет сама обратится к партитуре Стравинского. Эта музыка прошла через всю жизнь Грэхем незримой нитью. Сначала она выступала как Избранница в постановке Леонида Мясина, потом как зритель на спектакле у Мэри Вигман, потом возникла собственная пластическая версия.

В понятии Грэхем весна – это цветение женского тела, некий символ, ритуал во имя рождения, что и есть смысл жизни. Танец Избранницы был выражением этого смысла, избранности во имя спасения и продолжения рода человеческого. Ритуал свершился, жертвенность, окрашенная женственностью, стала главным в постановке Марты Грэхем. Балет был поставлен в 1984 году, спустя полвека тема «Весны священной» стала интересна и Америке. Самой Марте Грэхем было 90 лет, когда прошла премьера. На пресс-конференции она сказала, что только достигнув такого солидного возраста приблизилась к пониманию сущностных глубин «Весны священной».

Интересен тот факт, что ни для кого из хореографов, работавших над «Весной священной», постановка не была легкой. Она требовала много времени, изнурительной работы и психологического напряжения: смятение и страх для одних, трагедия и террор для других,

сарказм и неприятие для третьих. В этом был скрытый смысл трудности поиска того пути, которым следовало идти.

§ 3. Спонтанный порыв «Весны священной» Мориса Бежара

Первым, кому постановка «Весны священной» досталась легко в порыве вдохновения, был Морис Бежар. Но его танцовщики и здесь, как в истории с Нижинским, были недовольны и выражали полное неприятие того, что им предстояло исполнить. «“Весна” – балет одурманенного. Я одурманил себя музыкой Стравинского, слушая ее на предельной громкости, чтобы она расплющила меня между молотом и наковальней. Я одурманивал себя в студии бесконечным, снова и снова возобновляемым счетом ... Я одурманивал себя, чтобы ни на волосок не отклониться от первоначального замысла, чтобы не поддаться по ходу дела искушению сделать что-нибудь по красивее. Я работал только с образами, отложившимися в моем бессознательном... Я брал жизнь и швырял ее на сцену» [9].

Три недели репетиций – и на брюссельской сцене был показан настоящий шедевр, ознаменовавший своим появлением рождение новой труппы «Балет XX века». Символичность названия станет понятной и метафоричной много позднее, когда последующие постановки труппы ярче и убедительнее докажут право на название современного танцевального искусства двадцатого века.

Бежаровский танец – спонтанный порыв в жестко организованном пространстве. В его прыжках и позах природный инстинкт и священный экстаз дополняют и направляют друг друга, поэтому «Весна священная» – «его» балет, его художественная идея стала зримым воплощением музыки Стравинского, абсолютно иным, самостоятельным и отсюда гениальным и лучшим из современного танцевального искусства XX века. Стравинский был близок Бежару своими музыкальными ритмами. Неслучайно за «Весной священной» появились другие знаменитые постановки Бежара, ставшие «золотым» фондом его хореографической фантазии, явившей миру новатора танцевально-пластических комбинаций: «Свадебка», «Жар-птица», «Байка про лису», «Петрушка» (с участием Владимира Васильева), «История солдата», «Concerto en re» – все на музыку Игоря Стравинского.

«Весна священная» Бежара *основана на умножении жеста*, на его триумфе как выразительной возможности танца. В этом балете поразительные композиционные и пластические находки – диагональ, по которой движутся мужчины в странных, угловатых, неистовых прыжках-подскоках. И эти сложные технические движения создают впечатление первобытной изначальности, стихийной первозданности, бешеной, полудикой стремительности бега и прыжков. Бежар ушел от либретто Рериха, не языческая Русь его интересовала, а некий брачный ритуал. Отсюда возникает мужской танец – образный, настороженный, движимый энергией Избранника. Иной образ у женского танца – чувственный, лиричный, нежный, но по сценарию Бежара именно Избранница выбирает Избранника. И это таинство вдоха, близости, очерченное кругом как центром языческого ритуала. Десятки рук, взметнувшихся к небу, к Избраннице и Избраннику, выглядят как явление человеческого единства. Бежар продолжил идеи В. Нижинского, когда темп и ритм задаются солистами, но он пошел дальше в своем постижении музыки Игоря Стравинского. Динамически-монументальный стиль партитуры Стравинского был выражен главной художественной идеей – *идеей нарастания звука*, когда рождается и развивается *жест-слово*.

Успех был ошеломляющий – и в день премьеры в Брюсселе 8 декабря 1959 года, и потом, когда спектакль показывали на гастролях. «Важно было «очистить» публику, танцевать не для любителей танца (каких любителей и какого танца?), а для живых людей, – таких, как мы сами. С тех пор мы показывали «Весну» повсюду. В Нью-Йорке – с музыкой, записанной на магнитофонную ленту, и в Париже – с оркестром, которым дирижировал Булез. Перед японскими студентами и на празднике «Юманите» в Куренев. В Тюильрийских садах и под мостом Авиньона, дипломатическому корпусу, аккредитованному в Дакаре, и Лилиан Гиш или Жаку Брелю, или доктору Лакану, который сказал: «Это безумно напоминает Иеронима Босха». Аргентинским машинистам «Театро Колон», которые тянули свою матэ (это было в 1963), русским, которые приехали в Брюссель посмотреть и решили (это было в 1973), что некоторые позы недостаточно пристойны для Москвы» [10].

В 1965 году Бежар поставил «Весну священную» для труппы Парижской оперы. И это знаменовало собой европейское признание

балетмейстера, которого до этого считали провинциальным. Брюссель был еще на пути своего признания как мирового центра современной хореографии. А вслед за ним это право будут пытаться отстоять и другие европейские города вроде тихого немецкого Вупперталя. В 1973 году Бежар перенес свою «Весну священную» в Будапештский театр оперы и балета.

Как-то в разговоре с Морисом Бежаром Джордж Баланчин заметил: «Думаю, что «Весну священную» хореографически поставить невозможно, но если бы мне пришлось ставить ее у себя в театре – я выбрал бы вашу «Весну» ... хотя сомневаюсь, что мои ребята смогли бы с нею справиться, как ваши» [11]. Баланчин – единственный хореограф современности, который не ставил «Весну священную» при всей своей любви к творчеству Игоря Стравинского. На его музыку он поставил около 20 балетов, но только не «Весну священную». Ее мистика и магическая сила не затронули творческого потенциала Баланчина, никак не связывалась с той тенденцией бессюжетности в строгих классических рамках, которые исповедовал балетмейстер в своей работе. Зато одной из исполнительниц «Весны священной» Бежара была муза Баланчина Сьюзен Фэррел. Ее работа была подобна пламени, который обжигал и оставался в воспоминаниях. «Именно благодаря ей я смог по-настоящему понять и осознать величие гения Баланчина, основанного на строгости, о которой известно всем, но и на свободе, энергии и индивидуальной интерпретации, о которых известно гораздо меньше [12].

Впервые в России «Весна священная» была поставлена в том же 1965 году в Большом театре. Свою версию представили Наталия Касаткина и Владимир Васильев. Здесь были четыре главных героя: Избранницу исполняла Нина Сорокина, Пастуха – Юрий Владимиров, Старейшего-мудрейшего – А. Симачев, а роль Бесноватой исполняла сама Наталия Касаткина. В двух картинах балета была представлена история в духе советского времени. На весенние игры собираются девушки, чтобы отпраздновать весну священную. Из них Бесноватая выберет жертву во имя бога. А пока веселится народ, исполняя обрядовое умыкание жен. Среди толпы Пастух и его избранница – Девушка.

Во второй картине Пастух и Девушка – у подножия языческого идола Дажбога. Их любовный дуэт – как предчувствие скорого рас-

ставания, трагического избрания судьбы. Девушки собираются в круг на торжественное избрание великой жертвы. Бесноватая подкидывает плат, и он накрывает Девушку. Она становится избранницей бога. Теперь каждый стремится прикоснуться к ней, получить благословение. Бесноватая уже готова принести в жертву Девушку, Пастух пытается воспрепятствовать этому. Но Девушка сама бросается на жертвенный нож. В Пастухе закипает ненависть к богу, которому он поклонялся так же, как и его предки. Он вонзает нож в деревянного идола. Люди в ужасе бросаются на землю, и только девушки с надеждой протягивают руки Пастуху. Таков финал балета, такова идея – восстание против религиозного догмата ценою жертвы. Либретто только в одном напоминало то, которое когда-то написал Николай Рерих: картины языческой Руси и здесь владели умами постановщиков. Хотя в работе главенствовал классический танец – чистый, выверенный с точностью академической школы, но музыка Стравинского звала к неистовству, и только беснующаяся толпа была яростным отображением безумства ритма.

В 1969 году Н. Касаткина и В. Васильев перенесли свою постановку в Ленинград в Малый театр оперы и балета (Театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского). Но музыка «Весны священной», собственное видение спектакля не отпустили постановщиков. Они обратились к этому балету дважды – в 1979 и в 1989 году – поставив его в своем Театре классического балета в Москве. В 1979-м году свою версию показал главный балетмейстер Минского театра оперы и балета Валентин Елизарьев.

Россию не обошла магия «Весны священной» Игоря Стравинского. Правда, постановки не были брутальными и эротичными, как у европейцев, но то, что было показано, стало своеобразным поиском нового, попыткой раздвинуть академические рамки, давая волю новому видению и иным сюжетам.

§ 4. «Весна священная» Пины Бауш

Семидесятые годы XX века не ослабили интерес к «Весне священной». Мода на этот балет не проходила, а наоборот, открывала новые, неведомые возможности пластических решений. Работа Пины Бауш стала самым ярким художественным явлением этого времени.

Ее «Весна священная» была практически лишена света. Это был ритуал, во время которого танцовщики бродили по сцене, усыпанной землей. Красное платье, которое передавалось от одной танцовщицы к другой, стало символом жертвенности и повторения весны. Здесь все словно балансировало между расцветом жизни и неизбежностью смерти. Танец Избранницы стал танцем самобичевания.

Постановка, осуществленная в Вуппертале в 1975 году, имела широкий резонанс и своих последователей. Необычность сценографических решений вроде рассыпанной по сцене земли была принята как некое ноу-хау. Например, в хореографии Рихарда Верлока в Базеле появится бассейн, в который в финале ныряет Избранница. Босоногая «Весна священная» бразильского хореографа Антонио Гомеса, поставленная на сцене театра Маннхайма в Германии, отличается множеством технических эффектов, видео и теневыми проекциями на тему «от любви до ненависти». Нигилистический взгляд Пины Бауш на жизнь и выбранные ею средства выражения этого взгляда используются сотнями мелких трупп по всей Европе.

Постановки Пины Бауш – это своего рода европейский феминизм, когда чувства, жесты, движения обнажены максимально. В «Весне священной» ведущий жест – *пульсация скрещенных рук*, наносящих удары по бедрам. Это наиболее «танцевальная» постановка. В ней сохранена музыкальная драматургия, определяющая сквозное драматически-хореографическое действие. В отличие от бежаровской поэтики у Бауш сцена на протяжении всего спектакля покрывалась грязью, а к концу представления превращалась в подобие сточной ямы, а актеры, измазанные грязью, исполняли танец первобытных людей. Этот спектакль утвердил репутацию Танцевального театра Пины Бауш и вот уже более 30 лет сохраняется в репертуаре театра.

Удивителен сам факт того, что карьера Пины Бауш – блистательного хореографа современности, точно так же, как и карьера другого знаменитого балетмейстера XX века Мориса Бежара, началась с «Весны священной» Игоря Стравинского. Это была одна из ее первых работ, после формирования труппы Вуппертальского театра в 1975 году. С тех пор «Весна священная» стала визитной карточкой театра. «Каждый раз после «Весны священной» Пины Бауш остается привкус перехваченного дыхания, как будто взлетел на какую-то вы-

соту. Эта небольшая 35-минутная вещь сотворена на одном дыхании и танцуется одним взлетом крещендо. В ней нет этнографических русских примет или черт шаманства, то есть стиля, заданного знаменитой и не признанной в свое время постановкой «Весны священной» Вацлава Нижинского. От обрядового действия Пина Бауш берет сырую землю, первородную силу чувства и мизансцену хоровода» [13].

В 1970-е годы не только Пина Бауш обратилась к сакральной музыке Стравинского. В Дюссельдорф-Дуйсбург в театре «Дойче опер ам Рейн» балетмейстер Э. Вальтер поставил «Весну священную» в 1970 году, в 1972 году во Франкфурте свою постановку осуществил тогда еще начинающий балетмейстер Джон Ноймайер, в Мюнхене в Баварской государственной опере прошла премьера балетмейстера Гленна Тетли в 1974 году. В 1977 году этот же спектакль «переплыл» океан, и Тетли поставил его в «Американ балле тиэтр», где партию Юноши исполнил Михаил Барышников. Валерий Панов, бывший солист Кировского театра оперы и балета, покинув Россию, в Европе пробовал себя как балетмейстер. В Берлине в «Дойче опер» он поставил «Весну священную» в 1978 году, а потом в труппе Королевского балета Фландрии в Антверпене в 1985 году. По популярности мало что могло сравниться с партитурой Игоря Стравинского в среде хореографов и балетмейстеров.

§ 5. Символичность «Весны священной» на излете XX века

Место культуры конца XX века – между логосом и мифом, наукой и искусством. «Дополняя друг друга, они позволяют познать себя и других, сопротивляться тоталитарной власти, вытесняя ее с исторической сцены с помощью культуры. Полюбить, узнать и покорить других можно только путем полилога культур, признания их равенства на основе различия. Синтезу всего лучшего, что накоплено мировыми культурами Запада и Востока, Севера и Юга, способствует развитие искусством и эстетикой импровизационно-адаптационных возможностей человека» [14]. Необычность эстетики постмодернизма, смешение идеологий Востока и Запада проявились и в новых постановках «Весны священной». В 1984 году голландский хореограф *Матс Эк* поставил спектакль с труппой «Кульберг-балет». Его виде-

ние «Весны священной» – это синтез западной хореографии и восточного танца, в которые вплетены мотивы фильмов Акиро Курасава.

Интерес к Японии ярко проявился в конце XX века. По-видимому, когда уходит одно время, а на смену ему приходит другое, нужна некая философская система или культурная среда, наполненная неизведанным мироощущением, чтобы переход от одного времени к другому был наиболее комфортен. Конец века XIX тоже ознаменовался интересом к восточным культурам и это вылилось в блистательные постановки ориентальных «японских» оперы «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан») Джакомо Пуччини и оперетты Джойса «Гейша», а хореографов-стилизаторов манили темы балетной Индии и балетного Египта, не только манили, но и находили весьма интересное воплощение. «Баядерка» Л. Минкуса – гениальное произведение Мариуса Петипа тому яркое подтверждение.

Матс Эк, так же как и Бежар, был увлечен японской культурой. Его «Весна священная» стала постижением культур Востока и Запада – тема, увиденная через призму японской философии. «Весна священная» стала в его интерпретации размышлением об обреченности и одиночестве жертвы через философские раздумья о месте и роли семьи, о параллелях между прошлым и будущим. Белое платье, которое мать надевает на дочь, служит символом жертвы или невинности – кому как угодно. В финале дочь убивает своих родителей и остается со своим возлюбленным. Эдипов комплекс в реализации босоногих тинейджеров – один из популярнейших мотивов современного западного искусства – был затронут и в творчестве Матса Эка. По его мнению, соединение восточной философии и современного танца оказалось задачей не простой, и решение было неоднозначным, как и восприятие публики.

1987 год стал годом возврата к постановке 1913 года. Труппа «Джоффри-балле» представила спектакль, приближенный к оригинальной хореографии Вацлава Нижинского и сценографическому оформлению Николая Рериха. За многие годы прочтения «Весны священной» вновь возникла тема языческой Руси, перекинувшая мостик между началом века и его концом. Постановщики *Миллисент Хадсон* и *Кеннет Арчер* долгое время занимались сбором материалов, связанных с первой постановкой «Весны священной», изучали воспо-

минания и описания участников и зрителей, использовали архивные материалы. Эта версия считается искусствоведами наиболее достоверной и близкой к той работе, которая стоила титанических усилий ее постановщику Вацлаву Нижинскому.

У современных версий «Весны священной» в европейских балетных театрах мало общего с философией Рериха, с языческими ритуалами Древней Руси. Эти русские мотивы отсутствуют полностью, а текст танца становится мультикультурным, все более интенсивным и полифоничным. Ритм и пульсация внешней формы выходят на первый план, а сюжет либо становится минимальным, либо абсолютно иным, чем был в либретто И. Стравинского и Н. Рериха. «Весна священная» словно двоятся на равные части: с одной стороны, эффектные и эпатазирующие сценические решения, с другой – поиск новой хореографической пластики. Возможно, именно в этом кроется столь длительный секрет популярности «Весны священной» у балетмейстеров XX века. И каждый, не повторяя друг друга, находит в партитуре что-то свое.

Есть и другой аспект восприятия – эмоционально-содержательный. Когда элементы созидания присутствуют с одной стороны, а конфронтация – с другой. Как яркий пример – пластические откровения Мориса Бежара и танцевальный скепсис Пины Бауш в европейском искусстве. В американском – агрессивность танца модерн. Объединенные в одно целое, эти направления создают новые композиционные формы, способные к дальнейшему развитию.

Идея жертвенности, которая подразумевалась в либретто Стравинского – Рериха, носила пророческий характер. Ушедший XX век стал временем многих трагических явлений в политической и экономической жизни не только Европы, но и Америки. Менялись политические ситуации, менялись взгляды балетмейстеров в «Весне священной», но однозначно одно – именно этот *балет стал предчувствием нового* в хореографическом искусстве. Приблизившись к рубежу XX – XXI веков, «Весна священная» обрела уже символическое значение. От нее впадали «то в ад, то в рай», по мнению Марты Грэхем, многие балетмейстеры XX века. Будет ли она интересна хореографам нового столетия, покажет время. Но соблазн прикоснуться к «Весне священной» обладал некой мистической силой и пророчеством великих творческих открытий.

Библиографические ссылки

1. Светлов В. Я. Современный балет. СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. С. 99 – 100.
2. Красовская В. Нижинский. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 154.
3. Там же. С. 137.
4. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. Л., 1971. С. 442.
5. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. М. : Рус. Кн., 1996. С. 83.
6. Там же. С. 84.
7. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 265.
8. Кузнецова Т. Хроники Большого балета. М. : РИПОЛ классик, 2011. С. 210.
9. Бежар М. Мгновения в жизни другого. М. : В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989. С. 104 – 105.
10. Там же. С. 105 – 106.
11. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным ... С. 12.
12. Там же. С. 13.
13. Ратобыльская Т. Пина Бауш «дерзкого» десятилетия // Балет. 2004. № 6. С. 26.
14. Маньковская Н. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М. – СПб. : Центр гуманитар. инициатив : Унив. кн., 2009. С. 43.

Глава 3

ФРАНЦИЯ И ЕЕ ВКЛАД В СТАНОВЛЕНИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ XX ВЕКА

§ 1. Баловень судьбы – Ролан Пети

«Самый французский из французских балетмейстеров» – так называют Ролана Пети (1924 – 2010). Он снискал себе славу хореографа, который всегда делал то, что хотел. Способность создавать пластические образы на основе художественной литературы, его стремление переосмыслить классический танец в контексте современного искусства способствовали его славе балетмейстера-новатора во французском хореографическом искусстве второй половины XX века. Сам Пети считал себя автором 180 балетов и хореографических композиций. Большинство из них базировались на классической хореографии, знание которой балетмейстер считал обязательным.

Ролан Пети родился 13 января 1924 года в Париже, в семье владельца небольшого бистро и с детства проявлял интерес к искусству, увлекался декламацией, рисованием, кино. Его отец, Эдмон Пети, по совету одного из посетителей своего заведения, отдал Ролана в балетную школу Парижской оперы. Пети учился у известного педагога Гюстава Рико (Gustave Ricaux). Вместе с ним учились Жан Бабиле (Jean Babilée) и Роже Фенонжуа (Roger Fenonjois). Пети также посещал частные уроки русских педагогов Любови Егоровой, Ольги Преображенской, мадам Рузанн. В 1940 году Ролан Пети закончил учебу и был принят в кордебалет Парижской оперы. Об этом периоде своей жизни Пети говорил с юмором, что «в сороковых годах единственным известным мне местом, где имелась горячая вода, были душевые Оперы» [1].

Свою творческую деятельность Пети начал тогда, когда Франция находилась под оккупацией Германии, но жизнь не остановилась. Известная танцовщица Марсель Бурга пригласила Пети выступить вместе с ней на концерте в зале Плейль 3 мая 1941 года. В 1942 – 1944 годах он работал с Жанин Шарра (Janine Charrat), в будущем известной танцовщицей и хореографом. Их репертуар состоял из небольших балетов, концертных миниатюр и па-де-де в хореографии С. Лифаря, а

также совместных постановок. «Во время оккупации, в возрасте примерно шестнадцати лет, я поставил для себя и одной своей соученицы по школе Оперы танцевальный номер, стилистически близкий к американской комедии. Я сам сочинил для него музыку и сделал эскизы костюмов, которые сшила мать партнерши» [2]. Это был концертный номер «Прыжок с трамплина».

В начале 1943 года, когда Пети был еще танцовщиком кордебалета, директор Парижской оперы Серж Лифарь поручил ему большую сольную партию в балете «Любовь-волшебница» на музыку М. де Фальи. В конце 1944 года администрация театра Сары Бернар решила организовать еженедельные вечера балета и предложила Ролану Пети организовать и возглавить труппу. Предложение заинтересовало Пети, и он расстался с Парижской оперой. В состав труппы вошли: Жан Бабиле, Жанин Шарра, Нина Вырубова, Колетт Маршан (Colette Marchand), Рене Жанмер (Renée Jeanmaire), впоследствии ставшая женой хореографа (она более известна под псевдонимом Зизи Жанмер) и др. Репертуар состоял как из фрагментов классических спектаклей, так и из новых постановок.

Первым крупным успехом Пети стал балет «*Комедианты*» на музыку Анри Соге, премьера которого прошла 2 марта 1945 года в Театре Елисейских полей. Пети записал в своем дневнике 1 марта: «Я был ужасно смущен, когда на генеральной репетиции моего первого балета «Ярмарочные комедианты» в «Театре Елисейских полей» появились танцоры английского балета, приехавшие выступить в Париже. Все они носили мундиры, которые актерам выдавали для выступлений, и выглядели просто великолепно. По окончании балета Нинет де Валуа пришла за кулисы и объявила во всеуслышанье, с кошмарным акцентом: «You are a choreographer, my dear!». Ее сопровождала молодая балерина, которую она мне представила: Марго Фонтейн. Это стало началом нашего артистического сотрудничества и долгой, нежной дружбы» [3].

В том же 1945 году Ролан Пети создал собственную труппу «*Балет Елисейских полей*». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов (Шарра, Фенонжуа и др.) и классические постановки (фрагменты балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида» в

редакции В. Гзовского). Труппа работала не только в Париже, но и выезжала со спектаклями в Канны и Лондон. В тот период был создан балет, который составил славу Пети-хореографу. 25 июня 1946 года в Театре Елисейских полей состоялась премьера балета Ролана Пети «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И.-С. Баха. В конце 1947 года «Балет Елисейских полей» закончил свое существование из-за разногласий, возникших между хореографом и администрацией Театра Елисейских полей.

Влияние американской субкультуры в те годы на европейские страны было огромным. Этому немало способствовали голливудские фильмы, особенно музыкальные, которые стали появляться на европейском кинорынке с конца 1920-х годов. Миллионы зрителей устремились в кино, где шли фильмы с участием Эла Джолсона. По воспоминаниям известной писательницы Симоны де Бовуар: «В «Поющем дураке» Эл Джолсон пел песню «Сонни – бой» с таким завораживающим чувством, что я, когда включили свет, увидела в глазах Сартра слезы» [4]. Такое впечатление произвела кинолента на известного французского философа Жана-Поля Сартра. Молодых же европейских танцоров интересовала та абсолютно новая система хореографического искусства, где синкопированный ритм удачно сочетался с виртуозной работой ног. Неслучайно период с 1935 по 1945 годы называют эрой свинга.

В мае 1948 года Пети создал новую труппу «*Балет Парижа*», в которую вошли, кроме прочих, Жанин Шарра и Рене Жанмер, а также звезда английского балета Марго Фонтейн (Margot Fonteyn). 21 мая 1948 года в помещении театра Мариньи был показан балет Пети «Девушки ночи» на музыку Ж. Франсе с Фонтейн и Пети в главных ролях. Спектакль имел успех и в 1951 году был перенесен в Американский театр балета, где главную партию исполняла Колетт Маршан. В середине 1960-х годов спектакль шел на сцене «Ла Скала» с Карлой Фраччи (Carla Fracci) и Паоло Бартолуцци в главных ролях. 21 февраля 1949 года, в лондонском театре «Princess Theatre» состоялась премьера балета «Кармен» на музыку Ж. Бизе с Роланом Пети и Зизи Жанмер в главных ролях. Спектакль исполнялся без перерыва четыре месяца в Лондоне, два в Париже и три месяца в США, позже неоднократно возобновлялся на разных сценах мира. В 1960 году ба-

лет был перенесен на сцену Датского Королевского балета, где главные партии исполнили Кирстен Симоне и Флеминг Флиндт, а позднее роль Хосе исполнял Эрик Брун (Erik Bruhn). «Кармен» Пети до сих пор сохранила аромат оригинальности и новизны хореографического решения.

В 1950 году Пети удостоился первого в жизни приглашения на зарубежную сцену. В Англии для труппы «Балет Сэдлерс Уэллс» он поставил спектакль «Балабиль» на музыку Э. Шабрие. 25 сентября 1950 года состоялась премьера балета Пети «Пожирательница бриллиантов» на музыку Ж.-М. Дамаза, где Ролан Пети и Зизи Жанмер не только танцевали, но и пели. 17 марта 1953 года в Париже, на сцене Театра Империи, состоялась премьера балета Ролана Пети «Волк». «Я ставлю спектакли большого театрального сезона в Париже. В программе – постановка балета «Волк» по замыслу Жана Ануя на музыку Анри Дютийе. Огромный успех. Сразу по окончании сезона увожу новый «культовый» балет в Нью-Йорк. Мы танцуем в одном из крупных театров на Бродвее...» [5]. Большинство критиков считают исполнение партии Волка лучшей актерской работой Пети. В 1950-е годы Пети больше работал в жанре мюзик-холльных представлений, ставил развлекательные программы. В 1954 году Ролан Пети женился на Зизи Жанмер. Ее дар «певицы-танцовщицы» во многом определил творческие устремления Пети. В 1955 году Пети поставил для Жанмер танцы в фильме Р.Э. Долана «Все сойдет». Год спустя он работал с А. Дэкуэном над фильмом «Фоли-Бержер», где также снималась Жанмер.

В 1956 году Пети показал «Ревю Балета Парижа», состоящее из балетных сцен, мюзик-холльных номеров и песенных скетчей с Жанмер в главной роли. В 1957 году он поставил для Жанмер ревю «Зизи в мюзик-холле». И в этом же году проходит турне семейной пары по странам Европы с песенно-балетным шоу.

Через два года в Театре Сары Бернар был поставлен мюзикл «Патрон». Этот жанр все больше увлекает Пети, но многоликость хореографа проявилась не только в этом. 17 апреля 1959 года Пети показал на сцене театра «Альгамбра» свой первый большой балет – «Сирано де Бержерак». Он сам танцевал заглавную партию. В 1961 году этот спектакль был перенесен в Датский Королевский балет.

11 декабря 1965 года Ролан Пети поставил в Парижской опере балет «Собор Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»). Тогда же его пригласили на должность руководителя Оперы, но этот пост Пети занимал не долго. В 1978 году он перенес свой «Собор Парижской Богоматери» в Ленинград, в театр им. Кирова, где роль Эсмеральды исполнила Галина Мезенцева, Квазимодо – Николай Ковмир, Фролло – Ю. Гумба. 15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери». Премьеру танцевали Светлана Лунькина (Эсмеральда), Николай Цискаридзе (Квазимодо), Александр Волчков (Феб), Ян Годовский (Фролло).

Балеты на основе художественной литературы, рассказанные языком танца, снискали всемирную славу Пети-хореографу. Им были пластически решены и переосмыслены произведения А. Пушкина («Пиковая дама»), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»), П. Мериме («Кармен»), Э. Ростана («Сирано де Бержерак»), Д. Мильтона («Потерянный рай»), Э. Золя («Нана»), Э. Бронте («Грозовой перевал»), М. Пруста («В поисках утраченного времени») и многие другие.

В репертуаре, который Пети создавал для себя, был балет «Голубой ангел» по Генриху Манну – история немецкого «человека в футляре», который влюбился в артистку варьете Розу и стал вынужденной жертвой этой губительной страсти. Позже Пети передал роли Унрата и Розы В. Васильеву и Е. Максимовой, которые с огромным успехом исполнили их в Париже в 1987 году, во время гастролей Марсельской труппы. В дневнике Пети записал: «Репетирую «Голубого ангела» с Васильевым и Максимовой. Они будут танцевать этот балет поочередно у меня и у Кальфуни в Париже. Он безумно талантлив. Но я никак не могу понять, почему все русские танцовщики...не способны отнестись к своим ролям как к легкой импровизации, и это при том, что они обладают хорошо развитым чувством юмора. Все, что они делают, чересчур серьезно, чересчур прилежно» [6].

23 февраля 1967 года Пети поставил на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден» балет «Потерянный рай», где главные партии исполнили Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев. Работа шла трудно, и первой причиной было не частое появление на репетициях Нуреева. Пети решил сломать романтический образ исполнителей главных ролей. В этом балете было необычно все: электронная музыка Мариуса

Констана, декорации в стиле поп-арт, новый пластический язык. «На премьерe, в конце первого акта, после долгой разминки, состоящей из очень простых па, которые он ускоряет с каждой секундой, Нуреев буквально ныряет в огромный портрет Марго, причем не куда попало, а прямо в рот, для чего ему пришлось хорошенько прицелиться. Две-три бесконечные секунды спустя после этого пируэта весь зал поднялся аплодировать своему идолу. Успех несомненный» [7]. В 1972 году Ролан Пети стал руководителем Балета Марселя. Труппе было предоставлено помещение спортивного зала на три тысячи мест. Для премьеры был поставлен спектакль-балет о Маяковском «Зажгите звезды!». Неслучайно после него коллектив в шутку называли «красным балетом Марселя». Так начался *марсельский период* в творчестве Пети. В 1978 году Пети поставил для Михаила Барышникова «Пиковую даму». Успех огромный. После Марселя Барышников танцевал этот балет в Париже и Нью-Йорке. Пети читал повесть Пушкина в переводе А. Жида. В спектакле на фоне игры в карты разворачивается настоящая человеческая драма. Невозможность иметь все и сразу становится целой личной трагедией для Германа. В 2001 году Ролан Пети поставил «Пиковую даму» в Большом театре. Спектакль вошел в программу, состоящую из двух постановок, вторая – «Пассакалия» на музыку А. фон Веберна, поставленная для Парижской оперы в 1994 году. «Особый успех в России выпал на долю новой версии «Пиковой дамы». Заинтриговало все: и вольная трактовка знаменитого пушкинского сюжета, и куртуазность самого метра, и то, что вместо музыки одноименной оперы была взята Шестая (Патетическая) симфония Чайковского. И самое главное – части симфонии Пети переставил по своему усмотрению. «Пиковая дама» оказалась балетом-дуэтом не по форме, а по существу. Массовые сцены самостоятельной ценности не имели: слишком много известных по прошлым работам приемов и комбинаций набросал в них Ролан Пети. Кордебалетные танцы забавляли детальками, способными шокировать ревнителей балетного правдоподобия: на балу пушкинские дамы не вальсировали вовсе, зато едва не становились на четвереньки, перекидывая ноги через сцепленные с кавалерами руки. Макабрический танец лакеев был поставлен на виртуозном обыгрывании стульев – излюбленного Роланом Пети предмета интерьера. В финальной сцене карточной игры обое-

полые игроки бодро маршировали и лупили кабриоли, опираясь на столешницу исполинского стола. Впрочем, свобода хореографа от драмбалетной достоверности скорее воодушевляла, чем раздражала: беззаботному Ролану Пети охотно простили почти армейский лаконизм хореографического текста» [8]. В первом спектакле главные партии исполнили Светлана Лунькина и Ян Годовский, во втором – Николай Цискаридзе, Илзе Лиела и Светлана Лунькина. За «Пиковую даму» Пети был награжден Государственной премией Российской Федерации и стал первым иностранцем, удостоенным высокой награды России.

С Россией у Пети сложились плодотворные взаимоотношения. Его спектакли шли в главных театрах страны. В 1998 году Пети перенес на сцену Мариинского театра свои балеты «Юноша и смерть» и «Кармен». Для премьеры «Кармен» театр подготовил два дуэта: Алтынай Асылмуратова – Ислам Баймурадов и Диана Вишнева – Фарух Рузиматов. В Большом театре были поставлены балеты «Гибель розы» (1973), «Сирано де Бержерак» (1988), «Пиковая дама» (2001), «Пассакалия» (2001), «Собор Парижской Богоматери» (2003). 30, 31 октября 2004 года в Москве, на Новой сцене Большого театра, была показана программа «Ролан Пети рассказывает». Пети рассказывал о своей жизни, а участники труппы «Сюрен Жан Вилар», Лючия Лакарра, Николай Цискаридзе и Илзе Лиела танцевали отрывки из его произведений.

В 1980-е годы ведущей балериной марсельской труппы стала бывшая этуаль Парижской оперы Доминик Кальфуни (Dominique Khalfouni), для которой Пети в 1986 году поставил балет «Моя Павлова». В начале 1990-х годов Ролан Пети пригласил в театр звезду Кировского театра Алтынай Асылмуратову, для которой он в 1997 году поставил новую версию балета «Лебединое озеро». У Пети нет того трепетного отношения к балетам П.И. Чайковского, какое есть по традиции в России. В «Лебедином озере» он впервые вывел на балетную сцену лебедей-мужчин. В партитуру «Щелкунчика» неожиданно включил малоизвестную музыку писателя Э.Т.А. Гофмана, на сюжет которого и было написано либретто балета, а также сочинил джазовую импровизацию на тему Чайковского с использованием чечетки. Оригинальна и его версия «Спящей красавицы». Пети перенес дейст-

вие в начало XX века, решая образ Короля в манере Чарли Чаплина, а роль феи Карабосс поручил Зизи Жанмер.

В 1997 году из-за разногласий с администрацией Пети покинул пост руководителя «Балета Марселя». Его преемницей стала бывшая этуаль Парижской оперы Мари-Клод Пьетрагала (Marie-Claude Pietragalla).

В истории хореографии XX века Ролан Пети останется как балетмейстер, который создал свой собственный индивидуальный танцевальный язык. Его не интересовали традиционные танцевальные па, он смешивал классический танец с новациями современной хореографической мысли, добавляя в сложившийся коктейль чувственность и некий внутренний психологизм. Известные сюжеты он тоже трактовал по-своему, да и музыку использовал так, как считал нужным для своих хореографических творений. Его стиль четко и афористично был охарактеризован балетным обозревателем газеты «Коммерсантъ-daily» Татьяной Кузнецовой. Она назвала Пети «парижский гамен в лохмотьях академизма». Стиль Пети стал ярким выражением умонастроений и культурных тенденций второй половины XX века. «Чтобы стать хореографом, нужно сначала овладеть знанием танца, таким же основательным и прочным, каким бывает рабочий инструмент в руках мастера. Затем следует превратить его в скрипку Страдивари, которая позволяет вам создавать произведения искусства. И наконец, попытайтесь добиться славы, то есть божественной мудрости», – записал в своем дневнике Ролан Пети [9].

Заслуги балетмейстера были отмечены на его родине, во Франции. В 1965 году он стал офицером национального ордена «За заслуги в области литературы и искусства», в 1974 году – кавалером ордена Почетного легиона. В 1975 году получил главную Национальную премию Франции в области литературы и искусства. В 1981 году в Дании Пети был удостоен премии Августа Бурнонвиля.

Пети много сделал для проникновения искусства балета в широкие массы. «Я много раз сражался за культуру – не за ту, которой занимаются в министерствах, а за ту, что способствует дружбе артистов всех видов искусства. Я сражался за нее также, создавая свои балеты и привлекая публику всех видов, всех цветов кожи и всех вероисповеданий с помощью универсального языка, каким является искусство танца» [10].

§ 2. Морис Бежар – возмутитель балетного классицизма

Морис Бежар (1927 – 2007) – одна из сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. То, что делал Бежар, было созвучно эстетике и вкусам XX века. Название его труппы «Балет XX века» казалось претенциозным. Но, как показала жизнь, название стало символичным, оправдав себя. 23 ноября 2007 года министр культуры Франции Кристин Альбанель в официальном заявлении по случаю смерти Бежара говорила о том, что «не только Франция, но и весь мир потерял великого художника и артиста в лице Мориса Бежара. Мы потеряли одного из величайших хореографов нашего времени, одного из самых известных и наиболее уважаемых...».

Творческое кредо Бежара – это раскрытие неких универсальных первооснов танцевального искусства всех стран и различных народов. Отсюда его интерес к хореографическим культурам народов Востока и Африки, который позднее вылился в ряд интереснейших постановок на балетной сцене. По мнению Бежара, танец должен выражать всю сложность духовной жизни времени, его надо насытить мыслью, привлекая этим самую разную аудиторию. Именно Бежар стал проводить балетные представления на стадионах, привлекая молодежную аудиторию. Вместе с тем Бежар был способен создать «зашифрованный» спектакль, полный мистики и закодированной информации, понятной избранным. Ипостась «двуликого Януса» всегда привлекала маэстро и неслучайно проявилась в его последнем балете «Искусство быть Дедом». Его последние планы были связаны с работой над постановкой балета по произведениям Льва Толстого.

«Возмутитель балетного классицизма» родился 1 января 1927 года в Марселе в семье известного французского философа Гастона Берже. Берже был основателем общества философских исследований, в его доме бывали известные писатели и философы, встречи с которыми стали частью детства Мориса. Он много времени проводил в огромной библиотеке отца, интересовался изданием философского журнала и читал, читал, читал. Все это наложило отпечаток на всю последующую жизнь хореографа.

В творчестве Мориса Бежара всегда было уважение к человеческой мысли, некий философский подтекст пластической мысли. Он

был увлечен философскими системами Востока, его творчество в какой-то мере стало *синтезом европейской и восточной мысли*. И это было открытием новых страниц в развитии хореографического искусства в целом. Интересен и тот факт, что среди родственников Бежара есть дальние предки из Сенегала. «Я и сегодня продолжаю гордиться своим африканским происхождением. Уверен, что африканская кровь сыграла определяющую роль в тот момент, когда я начал танцевать...» [11]. Возможно, это сыграло определяющую роль не только в занятиях танцами, но и в том стиле, который был избран балетмейстером, – *эkleктике*, пронизывающей классический танец. «Основным оружием, с помощью которого он ринулся на завоевание нового зрителя, является, пожалуй, *эkleктика*, – считает Азарий Плисецкий – репетитор труппы Бежара. – То, к чему раньше относились с пренебрежением, Бежар поставил на службу искусству. «Ничто не чуждо искусству балета» – стало его лозунгом. Если необходимо привлечь в союзники кинематограф – пожалуйста, если на сцене должны появиться мотоциклы – почему бы нет. Эта *эkleктика* характерна для современного мира. Бежар намного раньше других не только почувствовал эту тенденцию, но и сумел придать ей сценическую форму. Но «проголосовав» за *эkleктику*, он при этом ясно осознавал, что для прочности балетной труппы нужны основы. И этой основой он безоговорочно избрал классическую подготовку танцовщиков» [12].

Бежар начал заниматься танцами в 13 лет, но еще раньше был увлечен драматическим театром. «Едва научившись грамоте, я стал читать. Все подряд. Главное – пьесы. Они читались быстрее. Были только имена персонажей и реплики. Никаких описаний, – я все воображал по своему вкусу» [13]. Отсюда появились первые режиссерские опысы с участием родных и двоюродных братьев и сестер. Даже выбор псевдонима – Бежар, – стал данью любви к великому французскому драматургу Мольеру. Мадлен и Арманда Бежар сыграли большую роль в жизни и творчестве Мольера. Позднее сам Бежар скажет, что в детстве мечтал стать режиссером. Ранние режиссерские опыты и последующее увлечение танцем дадут миру одного из самых загадочных и гениальных балетмейстеров XX века.

В 1944 году Бежар дебютировал как танцовщик в труппе марсельской Оперы. В 1945 году в Париже он брал уроки классического

танца у Лео Статса, Л.Н. Егоровой, мадам Рузанн. Его первая балетмейстерская постановка – классическая композиция на музыку С. Рахманинова и Ф. Шопена под названием «Маленький паж» для концерта Жана Лорана в Руане в 1946 году.

Конец 40 – начало 50-х годов – это работа в труппе Ролана Пети (1948), совместные выступления с известными балеринами – Соланж Шварц, Иветт Шовире, Жанин Шарра, Эльзой-Марианной фон Розен, ангажемент в английскую труппу «Интернейшенл балле Инглсби» (1949), работа с Биргит Кульбе в Стокгольме (1950 – 1952), потом год военной службы (1952). В 1953 году Бежар создал свою собственную труппу «Романтический балет», которая чуть позже была переименована в «Балле де л'Этуаль».

В 1955 году Бежар поставил балет «Симфония для одинокого человека» на музыку П. Шеффера и А. Анри. Эта постановка не только провозгласила новый подход к танцу, но и стала отправной точкой карьеры Бежара как хореографа. Одиночество, загнанность человека, трудность общения, непонимание – вот суть спектакля. Тогда же впервые был брошен вызов традициям сценографии – на сцене не было ничего, кроме нескольких свисающих с колосников канатов. Позднее появился черный задник и свет, многое решающий в сценографическом оформлении. Никакой помпезности, рисованных задников, великолепия роскоши, как в эпоху барокко. Несмотря на то, что зрительный зал театра «Балле де л'Этуаль» вмещал небольшое количество человек, о балете заговорили и интерес к нему был так велик, что спектакль продержался в репертуаре Бежара до 1964 года. Сам мэтр выступил в нем более 800 раз. А в 1984 году балет был специально восстановлен для солиста Парижской оперы Патрика Дюпона. Неординарность и оригинальность постановки несколько не потускнели со временем.

«Балле де л'Этуаль» просуществовала до 1957 года. За четыре года Бежар поставил «Сон в летнюю ночь» на музыку Шопена (1953), «Укрощение строптивой» на музыку Скарлатти (1954), «Красавицу в боа» на музыку Россини (1955), «Путешествие к сердцу ребенка» Анри (1955), «Тайнство» Анри (1955), «Танит, или сумерки богов» Оана (1956), «Прометей» Оана (1956). Были заказы для других трупп – «Тектона» Маллигана и Пуэнте, «Высокое напряжение» Констанана и

Анри, «Соната для троих» на музыку Бартока по пьесе Ж.-П. Сартра «За закрытой дверью». В эти годы Бежар выступал не только как постановщик, но и как танцор. Особым успехом пользовался «Прометей». За этот спектакль Бежар получил премию критики. О нем заговорили в профессиональных кругах, его работы заинтересовали зрителей, последовали приглашения из других стран на гастроли.

В конце 1957 года на смену «Балле де л'Этуаль» пришла труппа «Балле-театр де Пари». Коллектив был представлен премьерными работами – «Чужой» Вилла Лобоса, «Пульчинелла» Мийо и «Концерт» Мийо. В следующем году последовали еще две премьеры – «Круг» на музыку Баха и Анри и «Орфей» Анри. Два-три премьерных балета в год. Для Бежара такой ритм был привычен и естественен. Заканчивая одну постановку, он уже думал о другой. «Я всегда отдаю предпочтение балету, который станет следующим... Некоторые мои балеты вызревали годами, другие приходили сразу. Иногда я вдохновлялся определенной традицией, музыкальной или религиозной – отдавался течению. Иногда отправной точкой было просто увиденное мною: похоронная процессия, с которой я столкнулся на пустынной дороге в самом сердце Испании, или смех друзей в коридоре поезда, или девушка, выходящая из воды в августовский полдень. Иногда – желание дать роль определенному исполнителю, от которого я зажигался. Человек как человек. Стремления. Восторги. Разочарования. Долгие романы, недолгие романы. Как мастеровой» [14].

Все последующие годы Бежар работал «как мастеровой», ставя спектакль за спектаклем и получая самые разные отзывы на них. Но в одном он останется неизменен – он будет интересен всегда. Луиза Моффет, театральный критик, напишет о нем: «Бежар проложил путь к новому прочтению классического балета и к новым современным экспериментальным формам танца, изобретенным хореографами-новаторами. Завистники утверждают, что в его чересчур театрализованных представлениях публику привлекает лишь зрелищность, а не сама хореография, «вполне заурядная и воплощающая поверхностные идеи». Сторонники же Бежара уверены: даже если чистая театральность (танец, актерская игра, диалоги, броское оформление сцены) порой интересовали его больше, чем сама хореография, он все равно заслуживает уважения – хотя бы за то, что сделал балет воистину популярным жанром искусства» [15].

Те работы, что Бежар делал и в «Балле-театр де Пари», и в «Балле де л'Этуаль» были пробными шагами на подступах к большому, что позднее поразит публику новизной идеи и откровениями в поисках души и жеста. «Равновесие» Брилла, «Море» Бинера, «Знаки» Анри были поставлены в 1959 году. «Весна священная» – постановка этого же года – открыла новую страницу в жизни Бежара.

8 декабря 1959 года на сцене брюссельского театра «Де ла Монне» прошла премьера «Весны священной» Игоря Стравинского. Морис Гюисман, назначенный директором театра, решил этим спектаклем ознаменовать свое вступление в должность. Постановка балета была предложена тогда никому не известному хореографу Морису Бежару. Выбор «Весны священной» для постановки вызывал у него сомнения. «У «Весны священной», на мой взгляд, есть один недостаток – она написана в 1913 году. Дебютировав Шопеном, я в последние годы работал только с современной музыкой. Вплоть до «Орфея», где Пьер Анри, мой одногодок, дал мне музыку «по росту». Я предпочел бы продолжать в том же направлении. А с «Весной» я боялся сделать шаг назад» [16]. Но работа пошла быстро, и спектакль был поставлен за три недели.

Спектакль был принят настолько восторженно, что сразу же поставил имя Бежара в ряд балетмейстеров, чье творчество заслуживает пристального внимания. «Весна священная» стала символом нового в современной хореографии. Владимир Васильев, известный советский танцовщик, отмечал, что спектакль Бежара – «лучшее выражение музыки Стравинского в балете. Не узко национальное, русопятое решение, а глобальное, космическое... Разговор о зарождении жизни, инстинктах и чувствах». Премьера «Весны священной» стала своеобразным символом, открывшим миру хореографа, чей творческий путь явил много нового в мире хореографического искусства, снискав Бежару всемирную славу.

В 1960 году Морис Бежар принял предложение директора брюссельского Театра де ла Монне Мориса Гюисмана обосноваться в Бельгии. Хореографу предоставлялась возможность создать свою балетную труппу и быть при этом на полном муниципальном обеспечении. Во Франции не нашлось никого, кто бы предоставил Бежару подобные условия работы. Молодой хореограф переехал в Бельгию, в

Брюссель, здесь и появился на свет «Балет XX века». Будучи интернациональной по составу исполнителей, труппа Бежара на протяжении двадцати семи лет оставалась представителем бельгийского искусства. Ее создание было подготовлено самим временем, и первые выступления проходили с таким же аншлагом, с каким проходят и сегодня. Тогда Бежар сумел ответить на ожидания зрителей 1960-х годов.

В Брюсселе появились *спектакли, которые снискали Бежару мировую славу*: «Весна священная», «Свадебка», «Жар-птица», «Байка про лису», «Петрушка» (с участием Владимира Васильева), «История солдата», «Concerto en re» – все на музыку Игоря Стравинского, «Болеро» Мориса Равеля, «Зеленая королева» Пьера Анри, «Девятая симфония» Людвиг ван Бетховена, «Ромео и Джульетта» Гектора Берлиоза, «Песня странствующего подмастерья» Густава Малера (с участием Рудольфа Нуреева), «Нижинский, клоун Божий» на музыку Пьера Анри и Петра Чайковского (с участием Хорхе Донна), «Айседора» (с участием Майи Плисецкой), «Жизнь» на музыку Иоганна Себастьяна Баха (с участием Жана Бабиле), «Саломея» Рихарда Штрауса, «Мальро, или Метаморфоза богов» на музыку Бетховена и Хьюго Ле Бара, «Кабуки» (при участии токийского балета).

Ведущим танцовщиком труппы Бежара был аргентинец *Хорхе Донн* (1947 – 1992). Он танцевал главные партии почти во всех постановках маэстро. Бежар считал, что Хорхе Донн устанавливает истинные мистический контакт с публикой, неся в своих выступлениях сильнейший энергетический заряд. Бежар говорил, что хореография – дело двоих, как в любви, что произведение существует благодаря танцовщику. Хорхе Донн рано ушел из жизни, его памяти маэстро посвятил балеты «Дом священника», «Балет ради жизни», «Танго, или Роза для Хорхе Донна».

«Балет XX века» с гениальным танцовщиком Хорхе Донном перевернул сознание российских профессионалов танца и балетоманов. «В свой первый приезд Бежар, – пишет театровед Вадим Гаевский, – ошеломил необычным пластическим языком, абстрактно-геометричным и одновременно изобразительно-зооморфным. Танцующий геометр и вместе с тем танцующая птица или танцующий леопард. Неотразимая комбинация, неотвязный образ. Он западал в сознание, подчинял фантазию, давил на психику, стеснял душу. Семиотическое мышление

Бежара позволяло ему находить конфигурацию жестов и поз, конфигурацию пластических символов, обладавшую невероятной суггестивной, то есть впечатляющей, экспрессией. Это напоминало и наскальные рисунки, и архитектурные чертежи» [17].

Труппа Бежара гастролеровала в *России* первый раз в 1978 году в Москве по приглашению Министерства культуры СССР. Бежар приезжал лично на прием к министру культуры П.Н. Демичеву договариваться о гастролях, купив специально для встречи представительный костюм. Были выбраны для показа: «Весна священная», «Петрушка», «Жар-птица», «Ромео и Юлия» и «Девятая симфония» Бетховена. Особый успех сопутствовал «Весне священной». Ее особый пластический ритм, иное, чем у Стравинского, прочтение либретто были похожи на пластическую революцию, эквивалентную музыке.

Влияние этих гастролей Бежара было столь сильным, что в России появились его последователи. Насколько удачны или не удачны были работы в «стиле Бежара» тех лет – судить достаточно сложно. В эпоху «тотальности классического танца» любая новая, необычная постановка уже была революционным достижением. Проблемы авторства и темы «что есть красота?» в данном случае отходили на второй план.

В июне 1987 года Бежар приехал в Ленинград со своей прославленной труппой. В гастрольном графике еще был заявлен Вильнюс. Это был достаточно сложный период в жизни «Балета XX века». Контракт с Театром де ла Монне в Брюсселе не был продлен. Труппа находилась в промежуточном состоянии, когда закончился один период жизни, а другой еще только предстояло начать. В этой ситуации гастролеры в Ленинграде были некой эмоциональной терапией. Причем как для труппы Бежара, так и для русской публики и профессионалов танца. Эти гастролеры открыли глаза на современное искусство и заставили признать, что консерватизм русского балета, уже тогда отставшего от всего мира, – не единственно возможное решение.

Успех гастролей был огромным. Балет «Мальро» пользовался особым интересом. «Балет «Мальро» стал «разорвавшейся бомбой» для наших театральных деятелей и зрителей! Он имел в Ленинграде сенсационный успех», – писал главный балетмейстер Кировского театра Олег Виноградов [18]. Виноградов и Бежар вместе сделали теле-

визионный фильм «Гран-па в белую ночь». Фильм снимали совместно ленинградское и французское телевидение на открытых площадках Ленинграда с видами на дворцы и парки в период белых ночей. В программе фильма были фрагменты из «Лебединого озера», «Шопенианы», «Баядерки», «Щелкунчика» и «Тщетной предосторожности». Артисты бежаровской труппы исполнили «Греческую сюиту», «Элиогабаль» и фрагмент из балета «Наш Фауст». В съемках принимали участие звезды Большого театра Екатерина Максимова и Владимир Васильев, исполнившие фрагмент из балета Бежара «Ромео и Юлия».

Следующие гастроли труппы Бежара – теперь уже «Балле де Лозанн» – прошли в 1998 году в Москве и Петербурге. Бежар привез балеты «Мальро, или Метаморфозы богов» и «Дом священника не потерял своего очарования, а сад – своего великолепия...». Последний спектакль был посвящен знаменитому певцу Фредди Меркьюри и другу Бежара – танцовщику Хорхе Донну, умершим от СПИДа. Костюмы к спектаклю создал Джанни Версаче. Это была одна из последних театральных работ известного кутюрье. «Этот балет связан со многими чувствами, – говорил Бежар. – Я его себе представляю не роковым. Не пораженческим, а радостным. Не нужно думать, что это балет о смерти. В нем я говорю не о СПИДе, а о людях, которые умерли молодыми» [19].

«Метаморфозы богов» были показаны в Москве в Большом театре 15 и 16 апреля, в Кремлевском дворце 17 и 18 апреля прошел «Дом священника». Гастроли в Санкт-Петербурге состоялись в Мариинском театре: 21, 22 апреля были представлены «Метаморфозы», 23, 24 – «Дом священника...». Спектакли вновь удивили искушенную российскую публику, были интересны профессионалам. Можно было поразмышлять над необычностью соединения различных стилей, где с легкостью соседствовали классика и авангард, и удивиться режиссерской и хореографической изобретательности. Современность Бежара будоражила фантазию, но по-прежнему его творчество было доступно столичному зрителю.

В декабре 2002 года Морис Бежар вновь приезжал в Россию. Пресс-конференция, посвященная гастролям в Москве балетной труппы Мориса Бежара Bejart Ballet Lausanne с программой «Морис Бежар – The Best Of», прошла в гостинице Marriott Grand Hotel 6 декабря. В

ней участвовал лишь сам маэстро, ограничив время общения с журналистами 30 минутами. В приветственном слове Морис Бежар заявил, что приезд в Москву для него – большое счастье. «Этот город много значит для меня: здесь ценят искусство танца и дружбу, – поделился балетмейстер. – Россия всегда была и остается центром мировой танцевальной культуры, и у меня здесь очень много друзей».

7-8 декабря в Кремле были показаны балеты на музыку Игоря Стравинского («Концерт для скрипки» и «Жар-птица»), балет «Брель и Барбара» на музыку французских шансонье и «Болеро» Мориса Равеля. Комментируя программу, Бежар обратил особое внимание на два балета на музыку Стравинского. «Сила русской души» – вот, что двигало им при работе над этими балетами.

«Брель и Барбара» – новая постановка, посвященная друзьям Бежара, певцам-шансонье Жаку Брелю и Барбаре. А вот «Болеро», которое завершало программу и известно московским балетоманам, было представлено в новой интерпретации мастера. По его мнению, в этом балете центральной фигурой может быть как мужчина, так и женщина, но хореография при этом не изменится. Балетоманы увидели обе версии: в один из вечеров «Болеро» танцевал Октавиус Стенли, танцор из Аргентины, женский вариант постановки представила испанка Элизабет Росс (она же исполняла партию Барбары).

У Мориса Бежара был удивительный дар искусного сплетения двух танцевальных культур – классического и танца модерн. Его композиции изысканы, в них блистательно сочетаются нежные адажио, строгие дуэты, камерные трио. Приехав в Москву осенью 2006 года, Бежар представил изумительную программу, состоящую из трех новых балетов и известной постановки «Адажиетто» под общим названием «Избранное».

Главным героем одного из спектаклей – «Искусство быть Дедом» (музыка Хьюго Ле Бара) – стал сам хореограф. В сюжетной канве поединок «балетмейстер – танцовщик» словно отголосок темы «отцы и дети». Дети-танцовщики не слушаются своего балетмейстера-отца. Невоспитанных учеников, стреляющих из автоматов и орущих на всю сцену, умиряет балетный станок, который и разрешает все проблемы. По Бежару, искусство быть Дедом – священный дар научить танцевать. Изысканность дуэтов выдает мастера своего дела,

пластическая фантазия Бежара не иссякла с годами. Образ балетмейстера-педагога становится необходимой двуликостью, которую подчеркивает и маска на затылке главного героя. В финале в черной вуали появлялась прекрасная дама – образ Матери. Она садится в кресло мэтра, усыпанное белыми розами, и любуется вуалевому миражу, уводящему его за собой...

Другой спектакль – «Неужели это смерть?» – был поставлен еще в 1970 году на музыку Рихарда Штрауса. Это реквием для одного танцовщика и четырех танцовщиц. На ступенях царства мертвых мужчине (Жюльен Фавро) дана возможность собрать вместе всех возлюбленных женщин (Карлин Марион, Элизабет Росс, Катрин Зюаснабар и Катерина Шалкина). Красивые дуэты с каждой, изысканные трио, квартеты и квинтеты с переплетением тел и судеб... Трое из них напоминали муз Баланчина, другая, одетая в белое, словно символизировала загадку и безмолвие. Дуэт с дамой в белом шел без музыки.

Финальный спектакль программы – «Вена, Вена – ты единственная...» (1982) на музыку Иоганна Штрауса, Арнольда Шенберга и Албана Берга был решен в чисто бежаровском ключе: беспечный вальс – символ города – обрывается рваной пластикой, а дальше тишина.

Как символичны были эти спектакли, показанные в Москве за год до смерти маэстро. В одной рецензии на эти гастроли было написано: «Беспечность и тревога, праздник и катастрофа. Любовь и ненависть, жизнь и смерть – все, что составляет смысл человеческого существования, берется в эту «избранную» программу, чтобы еще раз убедить: он, Бежар – Избранник божий» [20].

Бежар был слишком западным балетмейстером в те годы, которые теперь именуется «периодом застоя», предшествовавшим перестройке. И Бежар стал тем, о ком уже тогда в России говорили с интересом и уважением. Поработать с ним было равносильно большому творческому подарку. Но и Бежару посчастливилось – он ставил тогда для звезд советского балета. И звезды эти ярко светили на мировом хореографическом небосклоне.

«Я счастлив, что мне удалось с ним поработать. Он ставил на меня «Петрушку» в конце 70-х. Раньше я танцевал этот балет в хореографии Фокина и у меня были вполне традиционные представления о «Петрушке». Морис открыл иной мир. Главное в нем, на мой взгляд, философский подход к любой теме», – сказал Владимир Васильев.

«Для меня Бежар – величайший балетмейстер XX века, вернее, второй половины века. Широко образованный человек, феноменально одаренный, личность уникальная! Бежар всегда нарушает все правила, соединяет несоединяемое, всегда предлагает такой вариант, который никому другому в голову не придет, с музыкой обращается весьма вольно – а получается нечто совершенно потрясающее! Его творчество всегда интересно, потому что непредсказуемо!», – пишет о нем Екатерина Максимова [21].

«То, что я работаю с Бежаром, будоражило балетную Москву. Я не упускаю случая – интервью ли, телевизионная передача – рассказать о великом хореографе из Брюсселя, открывателе новых миров», – говорила Майя Плисецкая [22].

Это строки трех известнейших танцовщиков Большого театра о Бежаре. Для каждого из них сотрудничество с хореографом стало своеобразным «подарком судьбы». Максимова станцевала Юлию в сложный возрастно-творческий период своей жизни. Необычность хореографического языка открыла новые грани дарования Васильева. На свои торжественные юбилейные спектакли Плисецкая танцевала «что-то из Бежара». Ее «Куразука», станцованная в 1995 году на 70-летнем юбилее, стала ярчайшим впечатлением пластического откровения в аромате вялотекущего времени, традиционного в японской культуре. Шлейф этого аромата тянется все эти годы, нисколько не потускнев.

Морис Бежар сказал: «Работа с прославленными артистами, известными всему миру своими достижениями в области классического балета, явилась для меня настоящим откровением. Мне очень редко встречались исполнители с такими великолепными физическими и духовными возможностями. Но главное, они были куда более готовы принять совершенно новый хореографический язык, чем так называемые современные танцовщики. Еще раз я оказываюсь перед констатацией того факта, что танец един, он возвышается над стилями, школами, и для него нет границ. Большой мастер всегда останется таковым, в каком бы стиле он ни выступал» [23].

Дружба Плисецкой и Бежара началась с письма балерины, в котором она просила возможности станцевать «Болеро» Равеля, которое видела на фестивале в Дубровнике в 1974 году. Через год после-

довало предложение представителя парижского агентства ALAP Андре Томазо о съемках в бежаровском «Болеро» для телевидения. Перед съемками должны были пройти четыре спектакля, на репетиции была отведена неделя. В Брюсселе «мы встречаемся, как знакомые. Хотя вижу его я вблизи в первый раз. В меня впиваются белесо-голубые зрачки пронзительных глаз, окантованные черной каймой. Взгляд испытующ и холоден. Его надо выдержать... Всматриваемся друг в друга. Если Мефистофель существовал, то походил он на Бежара, думаю. Или Бежар на Мефистофеля?...» [24].

«Болеро» Бежар поставил в 1960 году. Существует интересная легенда, что Равель специально повторял одну и ту же испанскую мелодию, лишь меняя ее оркестровку, потому что для создания музыки у него было мало времени. «Болеро» было написано по заказу актрисы и танцовщицы Иды Рубинштейн (первой исполнительницы роли Шехерезады в одноименном балете Фокина) для ее только что организованной труппы. «Болеро» и «Вальс» были исполнены в один вечер – 22 ноября 1928 года. Хореография принадлежала Брониславе Нижинской, декорации – Александру Бенуа. По сюжету в дешевом трактире Барселоны на огромном столе танцует женщина (сама Ида Рубинштейн), а вокруг теснятся мужчины.

Сам Морис Равель «Болеро» интерпретировал несколько иначе: в повторяющейся мелодии ему виделся конвейер завода. А еще бой быков, тайная любовь и ревнивец с ножом, такой некий парафраз популярной оперы «Кармен» Жоржа Бизе. У постановщиков было свое видение музыкального материала. Спектакль был поставлен, но успех был весьма скромным.

Интересно, что к «Болеро» обращался еще один балетмейстер. В 1941 году Серж Лифарь поставил балет в Гранд-опера, учтя все пожелания композитора. Задник оформил Леон Лейритц, используя фабрично-заводские мотивы, за постановкой пристально следил брат композитора Эдуард. По воспоминаниям современников, постановка даже имела успех. Но бежаровское «Болеро» стало поистине балетным шлягером, пользующимся невероятным успехом уже почти пятьдесят лет.

Сам Бежар вспоминал, что, «занимаясь не столько Испанией, вынесенной в заглавие, сколько Востоком, сокрытым в партитуре», он

«постарался выделить мелодию, которая просачивается через эту вещь и неумолимо обвивается вокруг самой себя. Ритм идет на приманку этой мелодии. Дает завлечь себя, заигрывает с ней, становясь все мощнее и напряженнее. Все завершается, когда ритм, наконец, пожирает мелодию» [25]. Так появился балет, основная тема которого – своеобразная история желаний – несла мощный эротический заряд. Таким образом, основная идея страсти, которую определила в своей постановке еще Бронислава Нижинская, была сохранена. Она же придумала и огромный красный стол во всю сцену. Вокруг него сначала сидели матросы и грузчики портового кабака, потом просто танцоры, одетые в белое и черное.

Долгое время «Болеро» было именно таким – женщина на столе, мужчины вокруг. Желание, страсть, эротика – вот главное. Но лет через двадцать Бежар сместил акценты, и Париж увидел другое «Болеро»: на столе Хорхе Донн, вокруг 40 девушек в широких черных юбках. После премьеры в январе 1979 года парижские критики назвали этот вариант парафразом на тему Диониса и вакханок. «Хорхе Донн унаследовал место Душанки и Бари. «Унаследовал» не то слово – изменил смысл балета. Пространство, занятое вокруг стола сорока девушками, стало святилищем...» [26].

Любовь к своему творению и постоянное желание обновления подвели Бежара к новым решениям. Так вокруг стола с Юношей появились девушки и парни, а потом только парни. В последней постановке критики усмотрели некую декларацию в защиту прав геев, но Бежар от комментариев воздержался. На все провокационные вопросы дотошной прессы он не отвечал. В этой, последней версии «Болеро», танцовщик Октавио Стэнли вел свой чувственный танец, напоминая древнее божество. А Бежар оставил за собой право самому менять свою же постановку так, как подсказывает творческая мысль и анализ музыкального материала.

Все исполнительницы партии Мелодии вносили в нее свои индивидуальные черты, и каждый раз «Болеро» было расцвечено новыми психологическими красками. Первая исполнительница – Душанка Сифниос – танцевала эротично и страстно. Абсолютно иные трактовки были позднее у Тани Бари, Анжелы Альбрехт, Сьюзен Фэрелл, Сильви Гиллем. Своя Мелодия получилась и у Плисецкой. «Передо

мною прошли в разные сезоны и в разных турне Душанка Сифниос, великолепная и роскошная, неосторожно выставлявшая напоказ свой детский нарциссизм. Потом Таня Бари, сокровенная, возрождавшая жесты не столько весталки, сколько какой-то неведомой богини; она не танцевала, она медитировала мою хореографию. Была также Анжела Альбрехт с мальчишескими плечами. Трагически раненная Майя Плисецкая, тонко игравшая в прятки с собой, чтобы понравиться Малларме» [27].

Хореография «Болеро» была трудной, в ней смешивались абсолютно несовместимые ингредиенты хореографической мысли, но это и делало балет таким притягательным для публики и исполнителей одновременно. «Училось «Болеро» трудно. Все движения новы для моего тела, – пишет в воспоминаниях Плисецкая. – Бежар всерьез изучал восточные танцы – индийские, тайландские, персидские, – и что-то из их лексики вошло в его хореографический словарь. Плюс дьявольская выдумка. Асимметрия. Отсутствие квадратности. Полиритмия. У Равеля на три, у Бежара – на четыре. Даже натренированные на Бежаре танцоры сбивались. А мне – после «Лебединых» и «Спящих» – каково?» [28].

Все 16 повторяющихся мелодий у Бежара носили названия: «Краб», «Солнце», «Рыба», «Б.Б.», «Венгерка», «Кошка», «Живот», «Самбо» и т.д. Эти мелодии отделяли друг от друга два такта ритмического отыгрыша, во время которого повторялись пружинистые приседания на плие, во время которых следовало вспомнить, какой эпизод будет следующим. На первом спектакле Бежар, одетый в белый свитер, встал в проходе в конце зала. Его подсветили снизу, и руками на светлом фоне мастер подсказывал балерине, каким будет следующий эпизод. Это был самый необычный спектакль в творческой биографии балерины, когда сам Бежар выступал в роли подсказчика замысловатого хореографического текста.

«Я танцевала и снималась в «Болеро» в ноябре. Третий спектакль – в день своего рождения. Мне исполнилось пятьдесят. Станцевать 16-тиминутный балет одной, на столе, босиком, без мига передышки (мужчины аккомпанируют солистке на полу, вокруг стола), все прибавляя и прибавляя накал энергии – надо соответствовать могучему крещендо Равеля, – мое гордое достижение. Да еще угодить непокладистому суфлеру...» [29].

Следующей совместной работой Плисецкой и Бежара стал балет «Айседора», который был специально поставлен на Плисецкую. Музыку отбирала концертмейстер Бежара Бабетта Купер. Были подобраны отрывки из Шуберта, Брамса, Бетховена, Скрябина, Листа – всех тех композиторов, творчество которых Айседора любила. На эту музыку получились очень контрастные танцы. Прежде чем их сочинить, Бежар читал мемуары самой Айседоры или воспоминания о ней, слушал стихи Есенина без перевода, но ему хватало просто музыкальности незнакомой речи. Бесперывный процесс познания воплощался в домашние заготовки, которые в репетиционном зале разучивались уже без переделок. «Мы сделали «Айседору» за три репетиции. Четвертая ушла на малые детали и глянец. Один номер – «Марсельеза» – намеренно выпадал из камерного звучания фортепиано. «Марсельеза» шла под оркестровую запись. Это тоже была словно цитата, документальная врезка, аппликация. Айседора любила начинать свои концерты с эпатажа – «Интернационалом» или «Марсельезой». Этот отрывок Бежар показал мне за пять минут. Он был сочинен – без сомнения – загодя» [30].

Балет начинается кинематографическим приемом, повествуя о необычной смерти танцовщицы. Как известно, она села в открытый автомобиль на заднее сиденье. Ветер поднял ее длинный шарф (любимый предмет гардероба), конец упал на колесо тронувшегося автомобиля, и мгновенно затянулась петля вокруг шеи. Пророческими стали последние слова танцовщицы: «Прощайте, господа, я иду к своей славе!» Этот эпизод воспроизведен Бежаром – медленно идущая танцовщица и бесконечный белый шарф (26 метров!). Музыка прерывается, раздаётся скрежет тормозов, а дальше, как в микшерных переходах кадров, возникают сцены из жизни Айседоры. В финале выбегают дети – напоминание о ее школе. Одна девочка протягивает букет балерине, еще мгновение – и полевые цветы будут брошены публике. Так всегда делала Айседора. В этом жесте Бежар усмотрел философский смысл: цветы – это ее душа. Премьера «Айседоры» прошла в Монако в 1976 году. В этом небольшом 15-минутном балете нашла свое отражение вся многогранная и богатая жизнь легендарной Айседоры Дункан.

Бежар глубоко и с интересом изучал наследие Айседоры, словно жил в той эпохе. Он был согласен с ней в том, что танцевать можно

абсолютно любую музыку, которая вызывает в тебе пластические ассоциации, а не только предназначенную исключительно для танца. Многие поклонники творчества Айседоры говорили о том, что ее танец и есть сама музыка. Этой же идеи в некоторых своих произведениях придерживался и Бежар. Айседора мечтала станцевать со своими учениками Девятую симфонию Бетховена. Спустя полвека, ее мечту блестяще воплотил в жизнь Морис Бежар.

После «Айседоры» Плисецкая станцевала «Леду» с Хорхе Донном. Премьера прошла в Париже в 1979 году. Это был вольный, раскованный балет, насыщенный эротизмом и так любимой Бежаром восточной тематикой. «Леда» вошла в репертуар Плисецкой, она танцевала ее в Брюсселе, Буэнос-Айресе, Сан-Пауло, Рио-де-Жанейро, Токио. Ее неизменным партнером всегда был Хорхе Донн. «Партнер – мой незабвенный добрый Хорхе Донн – был чудесен. Он – красив. Скульптурен. Царственен. В постановочные часы Донн был терпелив и крайне сосредоточен. Каждое слово Бежара воспринималось им с серьезностью и вниманием. Донн старался исполнить всякую мелочь, всякую малость пластического текста хореографа. Был покорен Бежару. Но Бежар замечательно, исчерпывающе знал природу и возможности танцора» [31].

Увлекаясь восточной культурой, Бежар использовал древнюю японскую легенду о рыбаке, который был влюблен в вещую птицу. В сюжет также удачно вплетался и греческий миф о «Леде и Лебедь». Двадцатиминутный балет начинался с «Лебедя» К. Сен-Санса. Потом партнер срывал лебединую пачку и облачал свои руки в лебединые крылья. Теперь он становился Лебедем. Дуэт героев изобиловал изощренными поддержками, раскованными и смелыми, повествующими о любви, стремительной и всепоглощающей. За музыкой Сен-Сенса следовала музыка японского театра «Но» – пела одинокая флейта, громыхали барабаны, то замолкая, то отбивая свой ритм сердца. «Мы репетировали по два захода в день. Как оголтелые. В 12.30 и в 5. Работа увлекала меня до чрезвычайности» [32].

В России этой работы не видели. Здесь Плисецкая «Леду» не танцевала: тема балета и ее пластическое воплощение были чужды советскому мироощущению в те годы. Несмотря на это, Майе Плисецкой удавалось делать то, что было не доступно многим советским

танцовщикам, мечтавшим познакомиться с современной хореографией. Она выезжала в Брюссель, где репетировала с западным хореографом, получала официальные разрешения на эту работу от Госконцерта, оставаясь при этом солисткой главного театра страны – Большого. Планы были самые разные, например «Невский проспект» по Гоголю.

Плисецкая пишет в своей автобиографической книге: «Увлечь Бежара было несложно. Чем неожиданнее, парадоксальнее предлагалась ему задача, тем легче было найти в нем отзвук. Сидя однажды после спектакля поздним вечером в брюссельском доме Мориса, я упомянула к слову «Смерть Ивана Ильича» Толстого. Бежар замолк на полуслове и порывисто заспешил в свою библиотеку. Через несколько минут он вернулся с раскрытой книгой – это была повесть Толстого.

– «Смерть Ивана Ильича» – мужской балет. Будь он женский... – пошутила я.

Но Бежар меня уже не слышал. Он погрузился в чтение...» [33].

Причудливый и терпкий мир бежаровских фантазий отразился на творчестве балерины спустя почти двадцать лет. Готовя свой семидесятилетний юбилей, Плисецкая вновь обратилась к Бежару. И он предложил древнюю японскую легенду про «Куразуку» (в переводе с японского «оборотни»). Он уже делал драматический спектакль по этой легенде для японского театра. Единственную роль танцора там исполнял Патрик Дюпон.

Легенда была интересна Бежару тем, что в ней словно смешивались понятия, где мужчина, где женщина. Паук-женщина – Патрик Дюпон, путник-мужчина – Майя Плисецкая. Паук поджидает свою жертву на дороге, убивает ее, превращая в безвольное существо, и торжественно предстает в виде злобной колдуньи. «В мерцающем свете сквозь прибрежные камыши прокрадывается тень с японским барабаном. Тень бьет в барабан колотушкой. Двигается по сцене и склоняется над бездыханным юношей. От звуков барабана и волшебных пластических пассагов барабанщика я медленно оживаю. И начинаю свой танец.

На всех зарубежных исполнениях «Куразуки» этим барабанщиком был сам Бежар. Его участие в спектакле каждый раз добавляло

японской легенде глубинный, философский смысл и хорошую порцию чертовщины. Имя Бежара как действующего лица в программке не значилось. Но от его пассаов, барабанных тремоло веяло жутью и потусторонними мирами» [34].

Пока паук торжествует свою победу, оживает его жертва, медленно красит губы, облачается в роскошное, дорогое кимоно и начинает ворожить, мстить, отбирая силу власти у паука. Силы неравные, паук погибает и теперь очередь Куразуки праздновать свою победу. В этой японской легенде Бежар усмотрел глубоко философский смысл – Куразука как темные уголки души, как другая сторона личности, своего рода «оборотень», который может быть самым разным, поддаваясь стечению обстоятельств. И философская мысль о том, что каждый поступок может быть отмычен. Сама идея не нова, но в казуистике мышления японской философии, действительно, можно было ворожить, интерпретировать так, как понимается, как хочется, создавая поистине фантазмагорическое действо.

Роль юноши-Куразуки стала безоговорочным успехом Майи Плисецкой, сумевшей станцевать в той лексике, которая была не только интересна ей как классической танцовщице, но и помогла забыть о возрасте. Партия паука-людоеда – одна из самых удачных работ Патрика Дюпона, танцовщика и актера. Дюпон «был избалован вниманием людей и успехом. Но в работе над «Куразукой» он отдавал себя без остатка. Чутко внимал превосходнейшей музыке современного японского композитора Маядзуми. Мне кажется, Дюпон сам чувствовал, что эта роль станет одной из самых запомнившихся в его репертуаре» [35].

Спектакль ставился в Лозанне. Всего пять дней – и готов шедевр. На своем юбилее в 1995 году в Большом театре Плисецкая имела оглушительный успех. С не меньшим успехом спектакль был показан и в Мариинском театре Санкт-Петербурга.

Морис Бежар называл Майю Плисецкую «гением метаморфоз». По всей вероятности, именно этим было вызвано его неожиданное предложение выступить в балете-импровизации «*За закрытой дверью*» на сюжет пьесы Жана-Поля Сартра. Любовный треугольник создавали трое: Морис Бежар, Майя Плисецкая и Карла Фраччи – известная итальянская балерина. Треугольник получился очень инте-

ресный: Бежара тянуло к Плисецкой, Плисецкую интересовала Фраччи, а Фраччи мечтала о Бежаре. «Здесь белое и черное одно, а зеркало пьет красное вино». Вся в черном Плисецкая, в белом – Фраччи. А между ними ревнующий и страдающий Бежар. Это была своего рода эротическая пантомима с психологическим подтекстом, именно так, как всегда старался сочинять Бежар, чтобы у зрителя всегда оставалась возможность что-то додумать самому или пофантазировать. «Затягивалась публика следила за нашими любовными перипетиями с напряжением. Мы долго кланялись. А газеты поместили фотографии нашей троицы, снятой на премьере, на самых видных местах» [36].

Там же, в Генуе, Бежар симпровизировал для Плисецкой номер, который она станцевала на своем юбилее 20 ноября 2000 года в Большом театре. Номер назывался «*Ave Майя*». Сделанный на известную мелодию Гуно – Шуберта «Аве Мария», номер по воле Бежара получил иное название. Азарий Плисецкий, двоюродный брат балерины и репетитор труппы Бежара, рассказывал: «Майя приехала с Родионом Щедриным попросить Бежара, чтобы он что-то для нее поставил. Бежар был очень занят. А у Майи была с собой музыка – «*Ave Maria*». Тогда Бежар сказал: «Пусть это называется «*Ave Майя*». И у нас было очень мало времени, и Бежар мне говорит: «Азарий, ты поставь камеру, я буду импровизировать». И вот так родился балетный номер. И Майя до сих пор его танцует» [37].

Бежар остался верен себе. В его импровизации тесно переплелись японские мотивы с вечной лебединой темой Плисецкой. Два веера в руках балерины причудливо порхали, то неуловимо напоминающая таинственный мир японских гейш, то становясь крыльями лебедя, то кокетничая, то грустя. Фантазия Бежара была стремительна и непредсказуема. Взяв в руки программки фестиваля, он умело манипулировал ими, как веерами. Станцевал весь номер от начала и до конца. Попроси его повторить он, наверное, этого бы не сделал, станцевал все заново. Но камера зафиксировала именно тот, первый вариант. «Я самый быстрый балетмейстер в мире...» [38].

Взаимное творчество балерины и хореографа расширило репертуар одной и представило беспредельность фантазии другого. Еще на заре их совместного сотрудничества Майя Плисецкая сказала: «Классика Бежара лишь средство для овладения свободным танцем. Это как

в живописи: Пикассо перерисовал картины Рембранта и в совершенстве овладел классической школой, чтобы потом, вопреки всем академическим канонам, писать свои полотна» [39].

Екатерина Максимова и *Владимир Васильев* познакомились с Бежаром в 1964 году во время своих первых гастролей во Франции. «Я еще не был с ним знаком, но слышал, как все вокруг говорили: «Бежар – гений!», – скажет Владимир Васильев. – Я отправился в «Гранд-опера», где он ставил «Осуждение Фауста», но восторга от увиденного не испытал. А вот после «Весны священной» ушел потрясенный музыкальностью и своеобразием хореографа».

В 1977 году Морис Бежар поставил для Владимира Васильева балет на музыку Стравинского «*Петрушка*». Этот спектакль был в свое время «гвоздем» «Русских сезонов» Дягилева в Париже – редчайший образец сценической гармонии, где музыка, танец и живопись слиты в волшебное единство. Постановка М. Фокина (1911) в декорациях А. Бенуа и А. Головина стала золотой страницей русского балета. Игорь Стравинский писал: «Когда я сочинял свою музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими дьявольскими арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами» [40].

В творческой жизни композитора «Петрушка» – первое самостоятельное произведение, которое стало началом его мирового признания. Для Фокина – это вершина его творчества в антрепризе Дягилева. Балетмейстер сумел воплотить в хореографии замысел композитора: на фоне стихийного народного веселья развивалась драма полукуклы, получеловека. «“Петрушка” – пример того, что можно, терзая слух, ласкать душу. Мне хорошо. Мне невыразимо приятно, что композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, которые рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки» [41].

«Петрушка», поставленный для Владимира Васильева, стал абсолютно другим, сломав традиционное представление о главном герое, которое шло со времен Фокина. Владимир Васильев скажет позднее: «Я счастлив, что мне удалось с ним поработать. Морис открыл иной мир. Главное в нем, на мой взгляд, философский подход к любой теме».

11 марта 1971 года в зале «Форест Нэйшенл» в Брюсселе состоялась премьера спектакля на музыку четырех романсов Густава Малера «*Песни странствующего подмастерья*». Главные партии исполняли *Рудольф Нуреев* и Паоло Бартолуцци, солист труппы Бежара. Психологический мужской дуэт нес некую двусмысленность, хотя каждый мог понимать по-разному присутствие партнера на сцене. Но главное было в том, что Бежару удалось за те 18 минут, что шел балет, рассказать о парадоксах личности Рудольфа Нуреева, его одиночестве, перепадах настроения, это был подмастерье, странствующий из города в город. Бежар был верен себе: создавая балет на кого-то, он отталкивался от личности, ее удивительных, неповторимых черт, и это ложилось в основу танцевального здания, в котором танцовщик чувствовал себя, как дома.

Нуреев танцевал этот балет двадцать лет на разных сценах и с разными партнерами. Всегда был успех. «Я понимаю, почему публика любит это произведение, – сказал он однажды. – Потому что в этом дуэте выступает на поверхность наиболее правдивая и наиболее скрытая часть меня самого: моя уязвимость» [42].

В тот же мартовский вечер Нуреев станцевал вариацию из «Весны священной» Бежара. Критикам его исполнение не понравилось. Наверное, поэтому Нуреев больше ничего не танцевал «из Бежара», хотя совместные проекты были, но на их воплощение не хватало времени.

В 1986 году Бежар и Нуреев поругались раз и навсегда. Бежар решил возвести в ранг звезд двух солистов из своей постановки «Арепо» на сцене Гранд-опера. Нуреев считал, что на это имеет право только он, как художественный руководитель труппы. Дирекция Гранд-опера под его давлением официально выразила протест, а Бежар в ответ опубликовал открытое письмо в «Фигаро», которое подписал также Ролан Пети. Бежар и Нуреев так и не помирились. Несмотря на это, спектакль «Песни странствующего подмастерья» так и остался в репертуаре Нуреева. 23 октября 1990 года в Париже Рудольф Нуреев вышел на сцену последний раз именно в этом балете. Вместе с ним танцевал Патрик Дюпон, который станет преемником Нуреева в Парижской опере.

Весной 1987 года Бежар принял решение не возобновлять контракт с Театром де ла Монне в силу творческих разногласий. «Балет XX века» работал в Брюсселе 27 лет – целая эпоха, но теперь предстояло начать все заново. Заполучить труппу Бежара хотели и в Париже, и в Милане, и на Бари, но предложения Лозаннского муниципального совета оказались самыми заманчивыми. В Лозанне в короткий срок были найдены театр, репетиционные и административные помещения. Из местного бюджета была выделена ежегодная дотация в размере 2,5 млн швейцарских франков, частные спонсоры добавили еще 1 млн – и Лозанна получила балетную труппу мирового класса. За полгода, предшествующего премьере в Лозанне, в прессе появилось более тысячи публикаций и сделано около ста теле- и радиопередач. Сам Бежар был лаконичен: «Я хочу открыть новую главу в моей жизни и устремиться вперед, в будущее, создавая новые произведения». Вместе с ним в Лозанну переехали 47 танцовщиков из 52. Еще 12 были набраны по конкурсу.

Азарий Плисецкий – педагог-репетитор труппы Бежара говорил о критерии отбора танцоров в коллектив: «Классическая подготовка, в первую очередь. Это основное требование, которое он предъявлял. Но порой ему были совершенно не важны физические данные и школа солиста. Его интересовала индивидуальность! И часто, когда мы устраивали приемные экзамены в труппу, я говорил: «Морис, смотри какие красивые ноги, какой подъем». А он мне: «Ты в глаза, в глаза смотри!» Вот это умение увидеть индивидуальность всегда и отличала Бежара. И откуда бы танцовщик не приезжал, его требование было одно – талант и индивидуальность. И его труппа всегда была интересна именно этим, хотя там не всегда все были технически выдающимися танцовщиками. Вот сейчас у нас танцуют представители 16 национальностей, а доходило и до 20. А в труппе всего 36. Это такой настоящий “балет объединенных наций”».

Интересен и тот факт, что театр Болье оказался не совсем удобным для бежаровских работ. Во-первых, не такое количество зрительских мест – всего 180. Во-вторых, сценическое пространство оказалось недостаточно вместительным для декораций предыдущих работ. Так, известный балет «Мальро, или Метаморфозы богов» невозможно было перенести на сцену Болье из-за объемных декораций, которые

не уместились на сцене. Но мэр Лозанны Поль-Рене Мартэн был рад появлению в своем городе труппы Бежара, пообещав ускорить строительство спортивно-зрелищного зала как второй площадки для выступлений труппы Бежара.

28 сентября 1987 года театр Болье представил премьеру нового балета Бежара, навеянного его гастролями с труппой летом этого же года в город на Неве. «Воспоминания о Ленинграде» официально провозгласили рождение новой труппы «Балет Бежара – Лозанна», или «Бежар балле Лозанн» («Bejart Ballet Lausanne»).

Премьерный спектакль открылся композицией-представлением новой труппы под названием «*Визитная карточка*». Затем последовали три дуэта в исполнении ведущих солистов труппы. Серж Кампардон и Жания Батиста танцевали свой дуэт на музыку прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси. Грация Галанте и Жиль Роман показали номер, основанный на еврейском танцевальном фольклоре. Первый номер словно символизировал прошлое, второй – день сегодняшний, третья композиция «...и Вальс» на музыку Равеля навевала мысли о будущем.

Действие композиции начинается в тот самый момент, когда танцовщик завершает исполнение «Болеро». На сцене уже наполовину сложен знаменитый красный стол, партия завершена, танцовщики уходят в кулисы. Но один из них (Кевин Хайген) задерживается. На музыку «Вальса» Равеля начинается столкновение соперника и солиста. Солист погибает, а соперник становится на его место премьера. Работа жестокая, философская, открыла еще раз необыкновенный дар Мориса Бежара слышать и интерпретировать музыкальное произведение по-своему.

«*Воспоминания о Ленинграде*» стали главным событием вечера. Бежар сказал на пресс-конференции, посвященной премьере балета осенью 1987: «Свои воспоминания я предпочитаю фиксировать не в книгах, статьях или интервью, а в балетах. В моем новом балете будут и Мариус Петипа, и Кировский театр, и Октябрьская революция, и поэзия, и я сам, наверное...». Назвав свой балет «дневником», Бежар пояснил: «В нем нет по-настоящему сюжета. Это дневник человека, который полюбил Ленинград, который видит в нем одновременно

столицу Великого Петра, восхитительный памятник архитектуры, столицу классического балета с Кировским театром и Мариусом Петипа, и город, в котором произошла одна из самых великих революций человечества во главе с Лениным. Следовательно, это город, в котором объединились три века: XVIII, XIX, XX, история, искусство, революция» [43].

«Воспоминания о Ленинграде» – это сложная цепь картин, навеянных историей города на Неве. Перед зрителями проходят выдающиеся исторические личности, деятели культуры. Например, Чайковского танцевали два артиста: Марк Ванг (Чайковский-человек) и Хорхе Донн (музыка Чайковского), роль Петипа исполнял Мишель Гаскар, Морис Курше появлялся в образе Петра Великого. Главная роль в балете была отдана юному Биму в исполнении Ксавье Ферла, мечтающего о карьере танцора и как бы вскользь участвующего во всех исторических перипетиях. Был в балете и танцующий Ленин в исполнении Жилия Романа. Костюмы для этого спектакля сделал знаменитый модельер Джанни Версаче.

«Воспоминания о Ленинграде» – синтетический спектакль, который в очередной раз представил Бежара мастером танцевальной эклектики и нового пластического рисунка. В его спектакль органично вплетена вариация принцессы Авроры из «Спящей красавицы» – знаменитого программного балета Мариуса Петипа. За чистоту классического танца этой вариации отвечала Елена Виноградова – приглашенный репетитор из Ленинграда.

«Воспоминания о Ленинграде» поставлены на музыку П.И. Чайковского и калифорнийской рок-группы «Резиданс». Сильви де Нюссак – корреспондент парижской «Монд» – отметила, что суть балета в определенном примирении великой истории города, олицетворяемого Петром Первым, и революционных преобразований, символом которых стал Ленин. Швейцарский критик Патрис Лефренсуа заметил, что «любители исторического реализма остались ни с чем, так как все, что относится к городу ленинской революции, носит характер символа и сравнимо с лубочными картинками» [44].

На первое выступление труппы Бежара в Лозанне съехались деятели культуры не только из Европы, но и США и Японии. Событие освещали около 200 журналистов. Олег Виноградов, главный ба-

летмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, был в числе почетных гостей. «Мы стали свидетелями нового рождения труппы Мориса Бежара – выдающегося мастера, постоянно находящегося в поиске. Диапазон его творческого эксперимента восхищает и, как правило, удивляет. Меня радует, что в своей новой работе Морис остается верным основам классического танца. Думаю, что наши встречи летом 1987 года в Ленинграде, совместные выступления артистов его труппы и Кировского театра внесли свою лепту в создание балета. Одновременно в рисунке танца, в пластике передана вся богатейшая творческая палитра Бежара, его неистощимая фантазия. Уже поэтому любая работа этого хореографа вызывает интерес и заслуживает внимания» [45].

С конца января до начала апреля 1988 года труппа «Бежар балле Лозанн» гастролеровала во Франции и Бельгии. И везде был неизменный успех и интерес к работам хореографа в новых творческих условиях. А Бежар уже обдумывал новый спектакль, отрывок из которого уже был показан в начале сезона на музыку из еврейского фольклора.

В этом же 1988 году Бежар стал инициатором проведения в Лозанне конкурса молодых хореографов и танцовщиков. Сегодня это чуть ли не самый известный профессиональный конкурс Европы, признание которого обеспечивает лауреатов выгодными контрактами. Но тогда конкурс только начинался. Бежар выдвинул собственный приз лучшему балетмейстеру, но выбрать было не из кого, и потому Бежар наградил своей премией пять балетмейстеров, участвовавших в гала-концерте.

Вторая премьера «Бежар балле Лозанн» («Bejart Ballet Lausanne») – балет «Дибук» – драматическая легенда по пьесе С. Анского «Гадибук», переведенная с идиша известным поэтом Бяликовым на древнееврейский специально для московского театра «Габима». Пьеса была поставлена в 1922 году Евгением Вахтанговым. Опять интерес к российской культуре сыграл определяющую роль для Бежара в выборе материала для постановки балета. В качестве музыкальной основы Бежар использовал музыку Шенберга, которая, по мысли хореографа, исполнена «мистической силы».

«Я постоянно учусь, – говорил великий хореограф. – Могу взять что-то новое и от простого крестьянина, и от городского поэта. Я люб-

лю путешествовать, считаю, что если не узнаю что-то новое, день прожит зря». Говоря о себе, Морис Бежар рассказывал, что, помимо балета, увлекается живописью, концертами и вообще «любит жизнь».

В Лозанне в 1992 году Морис Бежар открыл школу «Рудру», которая основывалась на тех же принципах, что и созданная им ранее в Брюсселе в 1970 году школа «Мудра». В 1977 году в Даке работала еще одна школа Бежара под названием «Ателье». Сочетание классического танца, восточной философии и своеобразной лексической техники, созданной самим Бежаром, лежит в основе его *педагогической методики*. Все танцовщики труппы воспитывались в единой танцевальной манере, что позволяло назвать труппу собранием солистов. Звездой «Bejart Ballet Lausanne» и заместителем директора стал ведущий солист труппы Жиль Роман.

Уроки классического танца в труппе Бежара более десяти лет вел Азарий Плисецкий, в прошлом солист Большого театра. Он отмечал, что труппа всегда очень современна, но состав ее часто менялся. Проблема в том, что Бежар создал свою танцевальную лексику, в которой эксперимент занимал важное место, и танцовщику с чисто классическим образованием бывало трудно работать в такой манере. Работать у Бежара считалось престижным, но не всем удавалось справиться с теми задачами, которые ставил хореограф. Но основой творчества Бежара была русская классика. Он всегда привносил в свою хореографию элементы русской танцевальной школы. Сам учился у русских педагогов-иммигрантов, для своих танцоров приглашал русских педагогов Асафа и Суламифь Мессерер, Азария Плисецкого.

Отделить биографию хореографа от его творчества невозможно. Его постановка балета «Щелкунчик» построена как воспоминание об отце-философе, учившем маленького Мориса думать, и о рано умершей матери (1998). Работая в Лозанне, Бежар ставил балеты, посвященные близким для него людям: в честь отца – «Внезапная смерть» (1991), Хорхе Донна и Фредди Меркьюри – «Дом священника...» (1997), Барбары и Жака Бреля – «Свет» (2001).

Сделав ставку на танцовщиков, Бежар опроверг миф о том, что балет создан для балерин. Попытки Бежара обновить танцевальную

лексику существенно развили и продвинули современный танец, расширив тем самым не только круг тем, но и пластические возможности танцовщика. В его творчестве явно просматриваются идеи и художественные тенденции модернизма, соседствующие с эротикой и символами Фрейда. Если в творчестве Баланчина всегда была главной танцовщица, то Бежар значительное внимание уделяет *мужскому танцу*. Неслучайно у него есть целый ряд постановок исключительно для мужчин-танцовщиков с использованием их пластических возможностей.

Творчество Бежара представило принципиально новое решение ритмических и пространственных задач, привнесло элементы драматической игры, создав действенно-динамичный синтетический танцевальный театр. Вместе с ним зрители обращаются к древностям Индии, древним японским легендам и мифам о нибелунгах. Он может соединить музыку Моцарта с аргентинским танго, на необычной площадке – в здании бывшего вокзала – поставить балет о французской революции 1789 года. Только Бежар мог поставить балет «Заратустра» по творчеству Фридриха Ницше, одного из любимых своих авторов. Премьера прошла 21 декабря 2005 года в Лозанне.

Спектакли Мориса Бежара признаны самыми посещаемыми балетными представлениями в мире. Знаменитый спектакль «Танец революции», прошедший при полных аншлагах 41 раз в «Гранд Пале» в Париже, посмотрели 150 000 зрителей. Гастрольное турне по Японии в 2002 году было продлено до 45 дней, а триумфальные представления «The Best of Bejart» во Дворце спорта в Париже в 2005 посетили около миллиона зрителей.

В разные годы М. Бежар сотрудничал с такими выдающимися композиторами, как Э. Клоссон, Пьер Булез и Нино Рота. Спектакли «Bejart Ballet Lausanne» «оформляли» Сальвадор Дали, Жан-Поль Готье, Иссеи Мияке, Джанни Версаче. Последний сотрудничал с Бежаром почти 15 лет и создал костюмы к 14 постановкам труппы. В балетах принимали участие такие выдающиеся танцовщики, как Р. Нуреев, М. Барышников, М. Плисецкая, Х. Донн, Е. Максимова, В. Васильев и др. Полноправными участниками спектаклей становились Элтон Джон и The Queen. Благодаря музыке Ирана Бежар принял ислам шиитского толка, оставшись одним из самых свободомыслящих европейцев.

В биографии Мориса Бежара есть страницы, вызывающие немалое удивление. Сделав танцевальными европейские провинции – Брюссель и Лозанну, Бежар так и не был принят в альма-матер хореографического искусства Европы – в Парижскую оперу. Бежар живо интересовался культурой России, ставил балеты по заказам известных российских танцовщиков, но его официально не приглашали на постановки ни Большой театр, ни Мариинский.

Анна Гордеева откликнулась публикацией на смерть великого хореографа, с болью констатировав: «Морис Бежар был главным неосуществленным шансом советского балета. История XX века прошла мимо наших театров – они творили свои локальные истории, иногда любопытные, иногда даже великие, но никак не интегрированные в процесс и рассматривавшиеся остальным миром с интересом несколько опасливым. Нам не мог достаться Баланчин – он эмигрировал в 20-х из России, не было никакого шанса увидеть Лифаря (история о его поздравительном письме Гитлеру после взятия немецкими войсками Киева исключала появление его спектаклей в репертуаре наших театров), еще у кого-то – «чрезмерная эротика», кто-то что-то сказал недоброе о наших в Чехословакии. Бежар из великих мировых хореографов XX века был единственный «классово свой». Да, заблуждающийся – кинувшийся в 50 – 60-х в маоизм, а не в марксизм, но родной же, некапиталистический. С подходящим происхождением – сын философа, с долей сенегальской крови, страшно интересующийся всем, что происходит в России, – как можно было упустить? Появись в 60-х бежаровские балеты в репертуаре Большого – вся история развернулась бы иначе. Но – упустили».

О влиянии Бежара на огромное количество людей, находящихся в профессии, отмечали многие. Танцовщик его труппы Иржи Килиан стал известным балетмейстером, особо чтимый в Нидерландах. Джон Ноймайер, ученик Бежара, художественный руководитель балета Гамбурга, вспоминал: «С ним рядом что-то создавать было трудно. Это я испытал на себе. У меня тоже были поначалу амбиции хореографа, но я быстро понял: тягаться с Бежаром невозможно». Владимир Васильев, известный танцовщик в прошлом, отмечал: «Морис всегда не удовлетворен завершенной работой. Ему кажется, что в следующий раз он, наконец, выразит себя так, как ему бы хотелось».

Бежар под философским соусом претворял в уникальные балеты свои идеи, концепции, свои фирменные и простые движения экзерсиса. Но подавал их в нужный момент, под неожиданным углом зрения и под изумительные мелодии. Фантазия Бежара дарила разнообразие движений, восхищала несходством «текста» у каждого артиста кордебалета, где ничего не повторяется и не тиражируется. Журналисты, пишущие о хореографическом искусстве, окрестили Бежара «гуру философии танца».

«Морис Бежар – единственный хореограф XX века, который внес неповторимое изменение в пластическую структуру не только балета, но и драматического театра, – сказал Роман Виктюк, известный театральный режиссер. – Он подарил миру массу неожиданных импульсов к раскрытию тайн человеческого тела. Сам Бежар говорит, что его хореографическая мысль создана русской классической школой. Я видел почти все его постановки: и «Весну священную» с первым танцором XX века Хорхе Доном, и «Ромео и Джульетту» с Катей Максимовой и Володей Васильевым... Когда Бежар был на гастролях в Петербурге, в Москву на один день приехал Хорхе Дон. У него не было разрешения посетить Москву (1987 год!), но Азарий Плисецкий привез его тайно. Мы с ним провели удивительный вечер в репетиционном зале Театра на Таганке, где я ставил с Демидовой и Певцовым цветаевскую «Федру». Он станцевал для нас адажиетто из симфонии Малера – великий, таинственный, мистический номер. Наш магнитофон, как нарочно, испортился, и он сам себе напевал: был и оркестром, и Бежаром, и самим собой. Наша «Федра», в сущности, была посвящением Морису Бежару и Хорхе Дону».

О Морисе Бежаре говорят не только как о создателе оригинального хореографического стиля, но как о мастере, перевернувшем представления о классическом балете вообще, экспериментаторе, совмещившем в ряде балетных постановок разные виды искусств – драму, оперу, симфонию, хор. Для Бежара не было ничего невозможного: он в одинаковой степени интересовался балетной классикой и танцами народов мира, он соединял в одних сценических композициях музыку Моцарта и современный рок, позволял себе работать на огромных спортивных аренах и выстраивал грандиозные четырехчасовые действия. Его имя давно стало самодостаточным и емким опреде-

лением стиля – Бежар. Он стал величайшим хореографом XX века и название его брюссельской труппы «Балет XX века» звучит символично.

В октябре 2008 года Азарий Плисецкий на творческой встрече сказал: «Лучшая благодарность Бежару – это сохранение его театра, его репертуара. Театр должен развиваться. И у нас есть много записей мастера. И Жиль Роман начинает делать свои постановки, и они не похожи на работы Бежара, слава Богу! Зритель нуждается в новых впечатлениях. Хотя есть и косный зритель. И он встречается, как раз, в среде профессионалов. Игорь Александрович Моисеев, при всем моем личном к нему уважении, начисто отрицал Бежара. Я однажды попытался пригласить его на наш спектакль, он сказал: «Бежар? Нет! Это же порнография». Поморщился и не пошел. Меня это шокировало! А ведь он высочайший мастер! Есть профессионалы, которые закрываются в своих танцевальных концепциях, и не хотят воспринимать новое. А неподготовленная публика, как вы знаете, иногда бывает самой благодарной. И Бежар, надо сказать, часто и рассчитывал на такую публику» [46].

На пороге 80-летия, Морис Бежар создавал спектакли-манифесты. Тема их была актуальна и злободневна: то память об умерших от СПИДа, то в защиту экологии планеты, то за права бездомных детей, то под эгидой иных гуманитарных акций. Его исполнители танцевали в противогазах, таскали за собой консервные банки – все это соответствовало агитационному пафосу, но отвлекало от хореографического текста в принципе. Но Бежара это не смущало. Он всегда был в поиске, философское осмысление танца у него было таким, как подсказывало чутье художника. Например, для исполнения главной партии в балете «Мать Тереза и дети мира» Бежар пригласил арт-директора Штудгартского балета, известную в прошлом балерину, Марсию Хайде. Партнерами 64-летней танцовщицы были выпускники школы Бежара и члены его молодежной труппы. Всем – от 16 до 20 лет. Но в этом возрастном исполнении была назидательная мудрость в отношении быстротечности жизни. В Москве спектакль был показан один раз в Концертном зале «Россия» 9 апреля 2003 года. В последнее десятилетие своей жизни Бежар приезжал в Россию регулярно и всякий раз со своими новыми постановками. Александр Гафин, вице-президент

«Альфа-банка», который неоднократно устраивал гастроли труппы Бежара в России, отметил: «Морис Бежар – великий мастер, его имя совершенно не нуждается в рекламе. Выдающийся хореограф XX века, создавший новое направление в балете. За его творчеством невероятно любопытно следить. Бежар всегда новый. Это признак гения. Он разносторонне развитый и энциклопедически образованный человек».

Последняя премьера – спектакль «Вокруг света за 80 минут» – была назначена на 20 декабря 2007 года. За месяц до этого события Бежара не стало.

За годы творческой деятельности хореографом было осуществлено более 200 постановок – от камерных лирических миниатюр до масштабных действий, таких как «Мучения Святого Себастьяна» или «Кольцо в кольце» на музыку Вагнера. Среди постановок, признанных шедеврами мировой хореографии, – «Болеро», «Жар-птица» (версия 1970 года), «Чудесный мандарин», «Метаморфозы», «Король Лир», «Опус № 5» Веберна, «Свет», «Ночь», «Барокко бельканто», «Симфония для одного человека» и многие другие. В разные годы хореограф предлагал свои оригинальные версии балетной классики – «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта» и др.

Японский император Хирохито вручил Бежару орден Восходящего солнца в 1986 году, в 1988 году бельгийский король Бодуэн провозгласил его великим офицером ордена Короны. Академия изящных искусств Института Франции избрала его своим членом в 1994 году, в 2003 году Франция наградила его командорским Орденом литературы и искусства.

Искусство Бежара эклектично и полифонично одновременно. Он смело смешивал в своих постановках разные жанры театральных искусств, мог собрать в одном спектакле разностилевую музыку, объединял классический танец и танец модерн, приправляя острой смесью восточного фольклора. Бежар демократизировал балет, выведя его на городские площади и стадионы. Благодаря его упорству, балет стал доступен и понятен широким массам. Феномен Бежара – это полная творческая и духовная свобода, подвластная только гениям.

Как память о Бежаре, парижское издательство «Hugo et Cie» выпустило альбом «Танец, увиденный Морисом Бежаром и Колетт Мас-

сон». В сборнике собраны 300 фотографий, ранее представленных на различных выставках во Франции и других странах. Это фотолетопись творчества Мориса Бежара, которого Коlette Массон снимала в течение 40 лет. Альбом стал данью памяти великому мастеру, так щедро обогатившему танцевальное искусство XX века

§ 3. Пал Френак и Жан-Кристоф Майо: два взгляда на танец

Пал Френак и Жан-Кристоф Майо – молодое поколение французских хореографов, чей радикальный взгляд на современное хореографическое искусство вносит новые краски в оценку культурного явления, очерченного рамками постмодернизма.

Работы *Пала Френака* поражают откровенностью и бескомпромиссностью суждений. Все, кто видел его работы, говорят о некоем радикализме хореографа и вместе с тем о символичности его танцевального языка. В России с творчеством Френака знакомы в Екатеринбурге и Челябинске. В 1996 году по приглашению художественного директора Института танца Олега Петрова французский хореограф впервые показал в Екатеринбурге спектакль *«Плашки»*. Его исполнила труппа Френака. Работа показалась интересной. Френак, венгр по происхождению, впитал в себя многие течения современного хореографического искусства и удачно трансформировал их во Франции, ставшей его второй родиной. Впрочем, сегодня у Френака – репутация хореографа интересно и нестандартно мыслящего, но такое официальное издание, как *«Оксфордский словарь танца»*, не внесло его имя в свои анналы.

В 2003 году Френак вновь был приглашен в Екатеринбург. Здесь совместно с труппой Института танца он поставил спектакль *«Спиной к стене»*. В этой работе хореограф размышляет о том, что человек может быть счастлив в жизни, только если он живет не прошлыми воспоминаниями и обидами, а днем сегодняшним. Для воплощения своих мыслей хореограф использует жесткий танцевальный язык и натуралистичную сценографию как неотъемлемую часть режиссерского замысла.

Железные кровати на сцене: то ли сиротский приют, то ли – палата психбольницы. Четыре девушки и четыре юноши, как роботы, движутся по сцене под электронную музыку. Работа спорная и слож-

ная, поставленная в духе любимого направления рубежа веков – contemporary dans. Артисты с удовольствием работают в манере стилистических новаций.

Успех работы был несомненный. И другой город, тоже претендующий на право называться городом современной хореографии – Челябинск, – повторяет у себя спектакль «Спиной к стене». Премьера прошла 8 марта 2004 года на сцене Челябинского театра драмы. В афише премьера была названа «данс-спектакль», что в какой-то мере определяет появление нового жанра на театральных подмостках. Спектакли Френака всегда – с четкой драматургией, с правильно расставленными смысловыми акцентами. Его называют одним из самых глубоких в современном танце исследователей человеческого подсознания. Но если до конца 1990-х годов постановки Френака отличались особым лиризмом, то в начале XXI века в них стал преобладать экстремальный, эпатирующий тон.

Жан-Кристоф Майо родился в 1960 году в Туре (Франция). Учился танцу и фортепиано в Национальной консерватории области Тур под руководством Алена Давена, а затем перешел к Розелле Хайтауэр в Международную школу танца в Каннах. В 1977 году он был награжден Призом юношеского конкурса в Лозанне. Затем Джон Ноймайер принял его в труппу Гамбургского балета, где он как солист провел пять лет, исполняя главные партии. Несчастный случай прервал его танцевальную карьеру. В 1983 году Жан-Кристоф Майо возвратился в родной город Тур, где стал хореографом и руководителем Большого театра балета Тура, впоследствии Национального центра хореографии. Для этой труппы он поставил двадцать балетов, самые известные – «Чудесный мандарин» и «Дитя и волшебство». В 1985 году Жан-Кристоф Майо учредил хореографический фестиваль. В сезоне 1992 – 1993 хореограф стал художественным советником «Балета Монте-Карло», а в 1993 году Ее Королевское Высочество принцесса Ганноверская назначила его художественным руководителем.

Труппа из 50 артистов под руководством Майо быстро развивалась и достигла сегодня превосходного уровня. Он поставил для «Балета Монте-Карло» балеты «Чёрные чудища» (1993), «Родимый дом», Dove la luna (1994), Ubuhuha (1995), «К земле обетованной» (1995),

«Ромео и Джульетта» (1996), Recto Verso (1997), «Остров» (1998), «Золушка» и «Щелкунчик в цирке» (1999), Опус 40, Entrelacs (2000), «Око за око» и «Спящая» (2001), «Танец мужчин» (2002), «К другому берегу» (2003), «Свадебка» (2003), «Миниатюры» (2004), «Мечта» (2005), Altro Canto (2006), «Фауст» (2007). Жан-Кристоф Майо расширяет репертуар труппы, ежегодно приглашая в Монако заметных хореографов, давая возможность молодым именам проявить себя на этой сцене.

В последние годы Майо приглашали на постановки в Большой балет Канады, Шведский Королевский балет, Балет Эссена, Тихоокеанский северо-западный балет, Штутгартский балет. В марте 2007 года хореограф получил предложение от Штаатстеатра Висбадена поставить оперу «Фауст», а от оперного театра Монте-Карло – «Норму». Постановка Майо «Спящая» была удостоена в 2001 году Приза Нижинского за лучшую хореографию и приза итальянской критики Danza & Danza. Хореограф награжден орденом «За заслуги в культуре», также он кавалер ордена Гримальди, кавалер французского ордена Искусств и литературы, ордена Почетного легиона Франции.

Сегодня Майо – один из самых известных французских хореографов. Его имя знают в Лондоне и Париже, в Нью-Йорке, Мадриде, Лиссабоне, Сеуле, Гонконге, Каире, Сан-Пауло, Рио-де-Жанейро, Брюсселе, Токио, Мехико, Пекине, Шанхае.

§ 4. Хореографический дзен-буддизм Каролин Карлсон

Каролин Карлсон – легендарный балетмейстер в истории современного танца Европы. Она живет и работает во Франции, считая себя французским балетмейстером. Ее родители – финны – эмигрировали в Америку, и там Каролин училась классическому танцу. Ее приняли в труппу Элвина Николаи, где она стала ведущей танцовщицей. За семь лет работы в труппе Карлсон станцевала все главные партии репертуара, много гастролировала, а в 1968 году на Международном фестивале танца в Париже была отмечена как лучшая танцовщица.

В 1971 году Каролин Карлсон переехала в Париж и поступила в труппу Анны Беранже. Ее первый балетмейстерский опыт состоялся в этой труппе и стал настолько интересен, что был показан на Авиньонском фестивале в 1972 году.

Рольф Либерман в 1974 году пригласил ее в Парижскую оперу в качестве хореографа, а в 1975 году предложил возглавить группу театральных исследований Парижской оперы. За 1974 – 1980 годы Карлсон поставила 25 спектаклей – самых разных по эмоциональному накалу и хореографической наполненности: «Плотность 21,5», «Архитекторы: такой, этаким и другой», «Медленно, тяжело и подавлено», «Трио» и др. Начиная с 1974 года, Каролин Карлсон проводит мастер-классы в ротонде Оперы, преподает в Париже, Анжэ, Вене, миланском театре Пикколо, Бользано, Турине, в театре Бежара в Лозанне. Она «занималась с моими учениками и поставила с ними спектакль. Я в это время был с труппой на гастролях, и, зная, что она не любит гостиницы, предложил ей остановиться у меня. Вернувшись, я нашел ее записку: «Морис, I love your school. I love your dancers» [47].

У Карлсон своя методика преподавания и подготовки танцовщика для работы в современном хореографическом произведении. «Танец не означает ничего, если он не передается от человека к человеку. В классе я занимаюсь техникой, импровизацией и композицией. Обычно, когда я начинаю работать, у меня есть пластическая идея, она становится темой моего урока, а потом артисты начинают импровизировать» [48]. *Импровизационное начало* – это то, что служит краеугольным камнем системы подготовки танцовщика, способного работать в современной стилистической манере.

В 1980 – 1985 годах Карлсон продолжает работать как балетмейстер в Венеции, в Театре Ла Фениче. А с 1985 по 1991 годы она снова в Париже, где началась ее плодотворная деятельность в Театре де ла Виль. Самые известные работы тех лет – «Темнота» и «Тихие воды». В 1991 – 1992 годах Каролин Карлсон жила и работала в Финляндии. В 1994 году вместе с Пьером Барнье она создала «Ателье де Пари — Каролин Карлсон», которое является одновременно хореографической труппой и центром мастер-классов.

У Каролин Карлсон свой взгляд на развитие современного хореографического искусства. Она сочиняет фрагментами. Причем за основу берет не конкретную историю, а некий поэтический образ или его *эмоциональное ощущение*. Именно последнее она считает главной тенденцией в развитии современного искусства рубежа XX – XXI веков. Вторая половина XX века отмечена большим интересом деятелей

европейского искусства к восточной философии. Ее самоуглубленность и уравновешенность дополняют стремительный бег европейской мысли, внося в нее некий порядок и смысл. Не избежала этого влияния и Каролин Карлсон. Она увлечена дзен-буддизмом и это находит отражение в ее хореографических работах. Мгновенное просветление, рождение истины в круговом пути мироздания, по мнению Карлсон, очень близко современному хореографическому искусству. Танец – явление мимолетное, он рождается, умирает, появляется вновь. Вторая сторона – это зритель. Его ассоциации должны быть сугубо личными, не навязанными извне.

Импровизация на сцене и в зале одновременно – вот то, к чему стремится в своих работах Каролин Карлсон. Пример тому – спектакль «Тигры в чайном домике», который был показан в Москве в 2007 году. Это бенефис трех танцовщиков, одетых в черно-белые шелка. Их чаепитие как ритуал тигра, готового к прыжку, а может быть движение к вечности. Постановка необычна не только своей хореографией, но и ощущением себя в вечности пространства. Спектакль интересен не только своим пластическим решением, но и музыкальным оформлением – миксом гонга, барабанного боя, собачьего лая и мелодичного звучания. Карлсон смело вводит в кантилену повествования пластические проявления восточных единоборств, считая их интересными не только с точки зрения трансформации в области хореографического искусства, но и полезными для танцовщиков. Единоборства способствуют внутренней концентрации, что немаловажно для исполнительских возможностей танцоров. Неслучайно спектакль «Тигры в чайном домике» родился из уроков, которые танцовщики посещали в «Ателье» Каролин Карлсон. Объединение их в одном спектакле дало не только интересный пластическо-эмоциональный спектакль, но и позволило каждому из трех станцевать свое соло, оставив в нем возможности для импровизационного начала.

«Я постоянно борюсь с ускользающим временем. Когда в танце делаешь какой-то жест, он исчезает, а на бумаге можно его оставить... Мне нравится начинать с пустого места, чтобы все – музыка, танец, сценография – возникало впервые. Правда, в Парижской опере я ставила большой спектакль на музыку Баха. Бах из тех композиторов, которые всегда впервые» [49]. Творческий постулат художника,

пишущего сегодняшнее полотно хореографической мысли, в этих словах выражен достаточно четко. Стихи в стиле хокку и рисунок – все это служит дополнением к облику хореографа, который, по его собственным словам, воплощает многие ипостаси – матери, балетмейстера, педагога, танцовщицы.

Сегодня Каролин Карлсон – автор свыше 70 хореографических произведений, исполнявшихся по всему миру. В ряду многочисленных премий Каролин Карлсон – премия «За достижения в музыкальном искусстве», титул Рыцаря ордена Искусства и литературы, звание рыцаря Почетного легиона. Франция по заслугам оценила творческую деятельность балетмейстера. Россия тоже признала вклад Карлсон в мировое искусство, присудив ей приз «Бенуа де ла данс» в хореографической номинации за балет «Символы», поставленный в Парижской опере в 1997 году.

Библиографические ссылки

1. Пети Р. Я танцевал на волнах. М. : Флюид, 2008. С. 19.
2. Там же. С.108.
3. Там же. С. 58.
4. Ханиш М. О песнях под дождем. М. : Радуга, 1984. С. 19.
5. Пети Р. Я танцевал на волнах ... С. 195.
6. Там же. С. 170.
7. Пети Р. Тан лие с Нуреевым. Н. Новгород : ДЕКОМ, 2007. С. 22 – 23.
8. Кузнецова Т. Хроники Большого балета ... С. 144 – 145.
9. Пети Р. Я танцевал на волнах ... С. 42.
10. Там же. С. 42.
11. Цит. по : Елль. 1998. № 4. С. 67.
12. Советский балет. 1988. № 1. С. 49.
13. Бежар М. Мгновение в жизни другого ... С. 12.
14. Там же. С. 3 – 4.
15. Цит. по: Dance Magazine. 1994. № 3. С. 30.
16. Бежар М. Мгновение в жизни другого ... С. 98.
17. Гаевский В. Дом Петипа. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 349.

18. Виноградов О. Исповедь балетмейстера. М. : АСТ-ПРЕСС, 2007. С. 238.
19. Цит. по : Елль. 1998. № 4. С. 68.
20. Михеева А. Бежар – избранник Божий // Балет. 2006. № 6. С. 19.
21. Максимова Е. Мадам «нет». М. : АСТ-ПРЕСС, 2003. С. 213.
22. Плисецкая М. Я – Майя Плисецкая. М. : Новости, 1994. С. 365.
23. Морис Бежар: танец как зримая музыка // Совет. композитор. 1978. № 4. С. 19.
24. Плисецкая М. Я – Майя Плисецкая ... С. 359.
25. Бежар М. Мгновение в жизни другого ... С. 116.
26. Там же. С. 117.
27. Там же. С. 116 – 117.
28. Плисецкая М. Я – Майя Плисецкая ... С. 361.
29. Там же. С. 362 – 363.
30. Там же. С. 364.
31. Там же. С. 368.
32. Там же.
33. Там же. С. 369.
34. Плисецкая М. Тринадцать лет спустя. М. : АСТ : АСТ МОСКВА : НОВОСТИ, 2007. С. 27.
35. Там же. С. 29.
36. Там же. С. 32.
37. Плисецкий Азарий. Морис Бежар : нехудожественное кино. Творческие встречи.
38. Плисецкая М. Тринадцать лет спустя ... С. 32.
39. Плисецкая М. Воспоминания о будущем балета // Культура и жизнь. 1978. С. 21.
40. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. : Совет. композитор, 1963. С. 72.
41. Фокин М. Против течения ... С. 278 – 279.
42. Дольфюс А. Непокоренный Нуреев. Миф, который останется в веках. С. 176.

43. Первый сезон труппы «Балет Бежара – Лозанна» // Совет. балет. 1988. № 6. С. 57.
44. Там же. С. 57.
45. Там же. С. 58.
46. Плисецкий Азарий. Морис Бежар : нехудожественное кино. Творческие встречи.
47. Бежар М. В чьей жизни? Мемуары. М. : Рус. Творч. Палата, 1998. С. 205.
48. Наборщикова С. Каролин Карлсон: Мир движется по кругу // Балет. 2007. № 1. С. 34.
49. Там же. С. 35.

Глава 4

НИДЕРЛАНДЫ: ЛАБОРАТОРИЯ НОВОГО В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ

§ 1. Ханс ван Манен: неоклассика по-голландски

Ханс ван Манен (р. 1932) создал свой собственный стиль в современной хореографии, объединив классический танец, модерн и другие направления в технике движения. Свое образование ван Манен получил в студии Сони Гаскелл в Амстердаме. Под руководством Гаскелл начал работать в Концертном балете. В сезонах 1952 – 1958 годов ван Манен танцевал в балете Нидерландской оперы и там же в 1957 году дебютировал как балетмейстер. В 1959 году работал в труппе «Балле де Пари» Ролана Пети.

1960-е годы стали периодом поиска нового в хореографическом искусстве. Идея новизны как некой самоцели творчества стала главенствующей. Традиции показались ненужными и скучными, а вот смешение разных художественных средств, разных стилей открывало необозримую свободу творчества. Ван Манен стал первым хореографом, который использовал в своей работе видео. Это было в 1970 году. Идея виртуального танца в голове тогда показалась революционной.

С 1961 по 1971 годы ван Манен возглавлял Нидерландский театр танца как художественный руководитель. В 1973 – 1987 годах был постоянным хореографом Голландского национального балета. «Вдохновение я черпаю в танцовщиках. Артисты балета – вот предмет вдохновения, вот почему так важно быть постоянным хореографом коллектива. Бывает, танцовщики делают гениальные ошибки, которые я использую в следующем балете» [1].

В 1988 году он возвратился в Нидерландский театр танца как постоянный хореограф. Ван Манен создал около 120 балетов, 36 из них вошли в репертуар Голландского национального балета. Балеты Ханса ван Манена идут не только в Нидерландах. Его балеты есть в репертуаре около 76 мировых сцен. В них танцевали многие из мировых звезд, включая Энтони Доуэлла, Марсию Хайде, Наталию Макарову, Рудольфа Нуреева.

Впечатления от спектакля Ханса ван Манена, увиденного на знаменитом Венском фестивале в 1969 году, сильно изменили творче-

ское кредо известного советского балетмейстера, бывшего в свое время художественным руководителем Ленинградского Кировского театра, Олега Виноградова. Позднее он писал: «Я смотрел Нидерландский балет Ханса ван Манена, одноактный спектакль «Урок анатомии доктора Тульпа». После открытия занавеса зрители увидели известную картину Рембранта (давшую название спектаклю), воспроизведенную артистами необыкновенно театрально: живописная группа врачей в великолепных черных костюмах с круглыми воротниками и белое тело покойника на мраморном столе вызвали аплодисменты! Картина оживала, и медики начинали совершать над телом различные действия. Временами они вновь застывали, но уже в новых композициях, а покойник оживал и пластически «рассказывал» нам свою жизнь, которая проходила перед нашими глазами: и снова жизнь и смерть менялись местами. Интересный замысел, отличный вкус. Сложная многогранная хореография. Прекрасное оформление и костюмы, замечательные артисты! Какой была лексика? Очень разной: и классика, и модерн, и свободная пластика. И пантомима – все казалось убедительно и к месту! Даже элементы натурализма действовали так, как хотел автор, – и только там, где нужно» [2].

Советской России понадобилось почти тридцать лет, чтобы западная хореография была показана ее зрителю. Была необходима перестройка целой идеологической системы, чтобы можно было раздвинуть границы и рамки классического хореографического искусства, признав за ним право на смелые эксперименты, откровенный эротизм и философские рассуждения. Некоторые аспекты хореографии Ханса ван Манена и сегодня продолжают оставаться маркой его собственного стиля: чистота и очевидная простота лексики, необычайная, почти математическая взвешенность структур его танцевальных композиций. Многие из его работ, особенно для Нидерландского театра танца, экспериментальны по сути, например «Соло для первого голоса» (1986), «Мутации» (1970).

Хореографический стиль ван Манена, атмосфера его балетов, особенно 1970-х годов, более изысканная и романтическая в своем образном настроении. Романтические мотивы в его работах всегда сосредоточены на человеческих взаимоотношениях, отмеченных эротическим взаимодействием притяжения и отталкивания. Среди его са-

мых лирико-романтических работ – «Адажио Хаммерклавир» (Адажио для клавесина Людвига ван Бетховена), поставленное в 1973 году. Этот балет в России впервые увидели в 2004 году на фестивале современного танца *Gran pas* в Москве. Сам хореограф считает, что это самый классический спектакль из всего, что он сочинил.

Один из творческих постулатов Ханса ван Манена – это особое внимание к музыке, ее подбор для постановки балета. В случае с «Адажио Хаммерклавир» это была длительная и кропотливая работа по прослушиванию самых разных вариантов исполнения. И только исполнение пианиста Кристофа Эшенбаха вызвало к жизни пластические фантазии ван Манена. Эшенбах исполнял пьесу в очень медленном темпе, минут на пять длиннее, чем общепризнанный вариант. В трансформации ван Манена на сцене три пары, чье стремление к эмоциональному диалогу выражено в развитии пластических тем, в перетекающих друг в друга линиях. «Без взгляда – нет движения. Когда мужчина танцует с женщиной, публика должна чувствовать, что он здесь, вместе с ней. А взгляд балерины направлен на партнера. Я не делаю сюжетных балетов, но и абстрактных тоже не делаю. Если вы посмотрите на мои балеты подряд, то увидите, что они рассказывают о человеческих отношениях. Всегда есть рассказ, но не сюжет» [3].

Среди его работ лучшими считаются: «Четыре пьесы Шумана» (1975), «Большое трио» (1978) и «Фортепьянные вариации III» (1982). Самые громкие из ряда экспериментальных балетов, созданных для Национального балета Нидерландов, – «Сумерки» и видеобалет «Жизнь» (1979). В 1991 году ван Манен был награжден Призом Сони Гаскелл за свое творчество, в особенности за три па-де-де, созданные в сезоне 1990 / 1991 года: «Двое», «Тема» и «Анданте». Также в 1991 году балет «Двое» был удостоен VSCD Choreographic Prize. Ещё в начале своей карьеры Ханс ван Манен был признан в Германии, и в 1983 году отмечен Немецким танцевальным призом. В 1997 году он получил международный приз Джинно Тани, а 3 ноября 2000 года – престижный Erasmusprize – Эразм. Лауреат Benois de la Danse в номинации «За жизнь в искусстве». Ханс ван Манен стал тем хореографом-новатором, который сформулировал общепринятые положения синтеза академической хореографии с другими направлениями танца. В конце XX века эти положения уже стали традицией.

§ 2. Руди ван Данциг и «Национальный балет Нидерландов»

Руди ван Данциг (род. 1933) – голландский артист и хореограф, один из создателей нидерландского балета как такового и Нидерландского театра, в частности. В 1971 году Данциг приезжал в Россию, в Москву и Ленинград, пытаясь устроить гастроль своего театра. Но попытка эта не увенчалась успехом и творчество хореографа, чьи постановки можно увидеть в ведущих мировых балетных труппах, для российского зрителя до определенного времени были не знакомы.

Руди ван Данциг – хореограф, чья жизнь связана с Национальным балетом Нидерландов. Он был художественным руководителем коллектива с 1967 по 1991 годы. Начинал как танцовщик, учился у Сони Гаскелл. Дебютировал в ее труппе в 1952 году и там же поставил свой первый балет «Ночной остров» в 1955 году. В 1959 году он основал в Гааге Нидерландский театр танца. Но в 1960 году возвратился в компанию Сони Гаскелл. Через год эта труппа стала Национальным балетом Нидерландов.

Самой первой значительной работой Данцига стал балет «Памятник умершему юноше» на электронную музыку Яна Бурманса, поставленный в 1965 году. В 1968 году Нуреев приезжал в Амстердам, где репетировал этот балет и впоследствии начинал выступать с Нидерландским театром танца. «Я искал произведение, которое научило бы меня новому языку, новому способу выразить себя. Танцовщик должен меняться, экспериментировать, а значит, расти», – сказал позднее Нуреев в интервью «LeMonde» [4]. Композиция навеяна реальной историей смерти молодого поэта, который так и не выбрал того, к кому его влечет больше всего: к женщине или к мужчине. Данциг так же, как и Бежар, уловил внутреннее одиночество Нуреева и отметил некое сходство между танцовщиком и его героем.

Руди ван Данциг много работал с Рудольфом Нуреевым. Отличительным стилем ван Данцига было одинаковое владение выразительными средствами как классического танца, так и современного. Нуреев искал возможность поработать с хореографами, которые могли бы дать ему попробовать себя в новом танцевальном языке. И Руди ван Данциг был интересен Нурееву как автор своего стиля.

Весной 1970 года ван Данциг сочинил балет специально «под Нуреева» на музыку Жана Бермана. «Канаты времени» должны были

быть показаны в Лондоне в Ковент-Гарден. Премьера 2 марта 1970 года вызвала бурю оаций. Нуреева, ван Данцига и Жана Бермана вызывали на сцену 15 раз. Критика потом ругала «претенциозный символизм» и «космическую хореографию» ван Данцига, рваный, облегающий костюм Нуреева и его постоянное присутствие на сцене в течение всего балета, а так же диссонлирующие звуки музыки и пустую оркестровую яму. Американцы спектакль приняли более благосклонно. «В балете, который рассказывает о том, что все в мире преходяще и все взаимосвязано, Нуреев дает безжалостный личный отчет о предназначении человека» [5].

Для Нуреева Руди ван Данциг поставил еще три спектакля: «Про темный дом», «Улисс», «Уносимые легким ветром». Их объединяло одно – бесконечное одиночество героя в окружении людей.

Являясь художественным руководителем Нидерландского театра танца, Руди ван Данциг много работал как приглашенный балетмейстер. Он ставил спектакли в Датском королевском балете, Американском театре балета, балете Рамбер, Ковент-Гарден, в Венском театре, в Парижской Гранд-опера. Целый ряд спектаклей Руди ван Данциг сделал в сотрудничестве со сценографом Туром ван Схайком, который был одно время танцовщиком Нидерландского театра балета.

Как хореографа ван Данцига отличает *сложный психологизм тем*, выбранных для постановок. Как считают европейские критики, Данциг умело комбинирует академический стиль со стилем модерн – Грэхем, существенно расширяя современный словарь танца. Другой отличительной чертой творчества хореографа стало использование современной, часто электронной музыки. Самыми яркими работами хореографа стали «Канаты времени» («Нити времени») Бурмана, поставленные для Лондонского королевского балета в 1970 году, «Песни отроков» Карлхайнца Штокхаузена (1977, Амстердам), «О темном доме» Романа Хаубенштока-Рамати (1978), представленная в Нью-Йорке, «Ничейная земля» Ситсе Смита – постановка 1984 года в Париже, «Без оружия, граждане!» Гектора Берлиоза (1987, Париж). Он также поставил свои собственные версии «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева (1967) и «Лебединое озеро» П. Чайковского (1988). Его последней работой для DNB был «Щелкунчик» (1994).

После ухода с поста художественного руководителя Национального балета Нидерландов Руди ван Данциг продолжал работать как

балетмейстер-постановщик и как приглашенный балетмейстер для постановок спектаклей на современную тему. Всего в послужном списке хореографа более пятидесяти балетов, поставленных в театрах Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Токио, Кейптауна, Стокгольма, Будапешта.

Руди ван Данциг – автор воспоминаний о Рудольфе Нурееве. «След кометы» был выпущен в Голландии в 1993 году, а в 2011 году книга была опубликована на русском языке издательством «Геликон-Плюс» в Санкт-Петербурге.

§ 3. Иржи Килиан: человек в современном мире

Иржи Килиан – хореограф, представивший свое видение современного искусства второй половины XX века. Он трансформировал каноны классического танца, создав свой хореографический стиль. Танцы не в музыку, а под музыку – вот суть его эстетических размышлений. Сама идея не нова. Ее обнаружил еще Федор Лопухов – балетмейстер-новатор в 1920-е годы. Но, как показала практика, далеко не всем хореографам подвластно глубинное аналитическое размышление о духовной и философской сущности музыкального произведения, выбранного для хореографической постановки. Иржи Килиана интересует именно *духовная суть музыкального произведения*, которая диктует ему возможности хореографического воплощения. Музыкальное произведение выступает не только как духовная суть, но и как сценический декоратор. В этом пространстве зритель имеет возможность созерцать непрерывность поисков хореографа, осмысленную витиеватость его парадоксального танца.

Творчество Иржи Килиана – абсолютно неизведанное пространство. Чех по происхождению, он всю свою творческую жизнь работает в Нидерландах, став классиком современного танца этой страны. Труппа «Нидерландский танцевальный театр» (Nederlands Dans Theater) была основана в 1959 году в Гааге. Ее основу составляли артисты, вышедшие из состава Нидерландского балета. Их выученность как классических танцовщиков и определила направления художественно-эстетических исканий в области хореографического искусства. Обратившись к американскому танцу модерн, труппа постаралась разрушить границы между этим направлением и классическим танцем. Бы-

ли освоены обе школы и начались поиски возможности взаимодействия и взаимопроникновения обеих танцевальных систем. На этой основе строился свой индивидуальный репертуарный план.

Свою первую постановку для труппы Килиан сделал в 1973 году. С 1975 года он работает в театре постоянно. За это время было поставлено около 50 спектаклей, создан интересный театральный коллектив. Сегодня всемирно известную «Основную группу» (НК 1) дополняют молодая, экспериментальная компания из танцоров 17 – 22 лет (НК 2) и группа зрелых танцоров/артистов после 40 лет (НК 3), которые имеют свой собственный репертуар, отражающий конкретные качества жизни определенного времени. В совокупности они представляют собой организацию под названием Nederlands Dans Theater: «Три измерения жизни танцора», – как сам Килиан любит про них говорить. Такой театр дает танцовщикам возможность максимальной реализации, юниоры и ветераны, перешагнувшие 40-летний рубеж, – далеко не статисты. Например, отмечая сорокалетний юбилей театра и четверть века на посту его художественного руководителя, хореограф отвел роли в праздничном представлении артистам в возрасте от 18 до 63 лет.

13 апреля 1995 года Иржи Килиан был удостоен голландской наградой «Orde van Oranje Nassau» от королевы Нидерландов Беатрикс за его вклад в голландскую танцевальную культуру. Сегодня Килиан – национальное достояние Нидерландов, любимый хореограф королевы, по-прежнему ставит несколько балетов в сезон.

NDT (Нидерландский театр танца) выступал в Москве в конце 1990-х годов. Килиан показал два своих коротких балета – «*Маленькая смерть*» (1991) и «*Шесть танцев*» (1986). Это разные по стилистике, смысловой нагрузке и даже по атмосфере спектакли, оба на музыку Моцарта. Эффектные и небольшие, не более 20 минут каждый, балеты Килиана захватывают зрителя. В них чередуются ирония, смех, подчас гротесковый, с глубокими раздумьями о природе человеческих чувств. Один – «Шесть танцев» – очень смешной, построенный на каламбурах, высмеивающий штампы – балетные и куртуазные из далекого галантного века. Другой – «Маленькая смерть» – глубокий, медитативный; шесть пар – шесть разных типов любовных отношений. Нежность, взаиморастворение, страсть – все читается в танце-

вальных образах. Подчеркнутая эротика уравнивается одухотворенной, устремляющейся в сферу духа музыкой Моцарта. Получились два диаметрально противоположных произведения, которые показывают две грани одного мира, уравновешенного возвышенными идеями и бытовыми мотивами. Ставя эти спектакли, Килиан искал в музыке Моцарта не столько пластическую подсказку, сколько возможности познания «своего» Моцарта в его высоком духовном начале. Может быть, потому балеты получились как своего рода осознание мира красоты в его божественном начале.

Здесь стоит вспомнить о *концепции Альфреда Шнитке* о деградации духовного начала в музыке, согласно которой первый этап музыкальной истории – это время чистого, божественного искусства, ярчайшими представителями которого являются Моцарт и Бах. Позднейшие композиторы – создатели демонической музыки, также уводящей в иное пространство, но весьма непросветленного характера. Если руководствоваться этой идеей, то, безусловно, божественная музыка Моцарта будет сильно контрастировать с современной хореографией, весьма далеко выходящей за рамки понятий «высокого» и «классического». Именно поэтому необходимо было найти тот пластический язык, который не противоречит музыкальной теме, а напротив, оживляет ее и вводит в актуальное для современников пространство. Только вот результат этой попытки совершенно противоречит логике и внутреннему посылу спектакля, так как основой постановки являются не злободневные «социальные» или «политические», а вечные вопросы. Вот тело актера, обреченное со временем на уничтожение, а вот музыка Моцарта, уже пребывающая в вечности. И только в «сегодня» они соприкасаются. Ритм постановки дополняет музыку Моцарта в этой сценической вариации и придает ее восприятию новое измерение. В противоречие классическому балету, где актеры обречены на молчание, множество звуков, издаваемых танцорами, создают параллельную историю – и только иногда в едином звучании они находятся на одной волне. И если музыка Моцарта действительно открывает портал в чудесный мир, где застыли романтизированные образы христианской религии, то образы, которые рождает хореография Иржи Килиана, архаичны. Герои олицетворяют праисторию человечества («Маленькая смерть»). Тело танцовщика становится

ся бесконечным вариантом множества символов и состояний. Возвышенной музыке Моцарта не до перипетий человеческой жизни, но Иржи Килиан не упрощает ее, а дает телесно-образную картину мира Моцарта, понимая музыку через пластическую реализацию. Постановка порождена музыкой. Вот в чем ее отличие, вот ее творческая, индивидуальная суть. Благодаря хореографии Килиана музыка обретает кровь и плоть, становится живой и чувственной материей. Дух, заключенный в музыке, и тело, подчиненное хореографии, создают гармонию, баланс между борющимися божественным и греховным началами в человеке.

Иржи Килиан – представитель эпохи постмодернизма. Он родился в 1947 году в Праге, учился хореографии в школе при Пражском Национальном театре, потом в консерватории. Классический танец был главным в его образовательном процессе. Королевская балетная школа в Лондоне, куда Килиан поступил в 1967 году, тоже проповедовала классику. 1950 – 60-е годы в истории европейской хореографии – это период если не смены, то трансформации стиля. Танец модерн с его не выворотными ногами и тяжелой приземленностью переходит в иное измерение, когда классически выученное тело танцора начинает не просто плести свою танцевальную кантилену, но и думать. Балетмейстер становится интересным тогда, когда демонстрирует свое видение мира в индивидуальной пластической трансформации. Создание собственного стилистического языка – вот особенность хореографии под грифом «современная».

«Богатство пространственного решения композиций, неожиданность в сочетании движений, их абрисе и бесконечная фантазия в сочинительстве самих движений делают его творчество просто лабораторией для не одного поколения исполнителей. Но, пожалуй, главное – четкая рациональная направленность в адрес задуманного образа выразительных средств, отсюда читаемость того, что задумал композитор танца Килиан» [6]. Валерия Уральская, видный балетный критик, отмечает также, что феномен творчества Килиана как раз и заключается в том, что *его танец сам становится музыкой*. Таким образом, информационные пласты музыки и танца сливаются в единый эмоциональный диалог со зрителем.

В спектаклях Килиана элементы классики, модерна и фольклора соединяются непринужденно, подчиняясь, прежде всего, философским

задачам. Его любимый жанр – *миниатюры* минут на 15 – 20, но этого времени достаточно, чтобы подчеркнуть содержательность танца. Главенство танца, выстроенного по полифоническим законам, отмечала и другой критик Елена Губайдуллина. «Спектакли точно срежиссированы, соразмерны по форме, захватывающи по рисунку. Текучие линии, мягкая кантиленность давно стали верной приметой килиановского стиля» [7].

С середины 1980-х годов у Килиана *изменилась точка художественного зрения и стиля*. Он больше повернулся к абстракции и сюрреалистическим образам: «Черное и Белое», «No More Play», «Маленькая смерть», «Сарабанда», «Падение ангелов», «Сладкие сны», «Местонахождение Неизвестно». Особо можно отметить его видение танца, отражающего эстетику Японии, в его версии сказки «Кагуя – Принцесса Луны».

«Иржи Килиан – то, каков Запад на самом деле. Без шелухи маскультуры и без наших иллюзий. Глубокое свободное движение, движение волны, которая не враждебна пловцу, но и не друг ему. Люди – как камешки на песке, этот мотив повторяется у Килиана снова и снова. Правила игры существуют, но фигуры могут быть сметены с доски океанской волной...» [8]. В этом образном мнении Анны Гордеевой заключена особая суть эстетики творчества Килиана – *непредсказуемость пластической кантилены* и всевластная сила музыкального образа где-то на глубинном подсознании своего ощущения мира искусства. Неслучайными в этой связи представляются цветовые гаммы сценического решения – зеленый и темно-синий – цвета свободы и взаимозависимости.

Килиана считают классиком в современном европейском танце. Его время – вторая половина XX века – эпоха постмодерна, в начале нового столетия продолжает свое шествие. После создания, в течение многих лет, уникального и очень личного стиля в хореографии – Килиан всё ещё ищет вдохновения из других источников, для изучения новых задач и границ, которые ему необходимо преодолеть. Даже смерть по Килиану – это страна, куда не уходят, а возвращаются. Соединяя пантомиму и акробатику, художник словно хочет придать и нашим мыслям чуть больше смелости. А может, уверенности в том, что не в согласии, а только в споре гибких тел может родиться танец – витиеватый, но осмысленный; парадоксальный, но безупречный.

Эстетика танца Иржи Килиана приобретает ярко выраженные индивидуальные черты: строгий лаконизм, напевность и широта линий, полиритмичность гармонии, сентиментальная грусть в выражении мысли, богатство пространственных композиций, неожиданная сочетаемость движений, превращающая танец в музыку. Творчество Килиана сложилось в 1970 – 80-е годы. По сути в Гааге был создан собственный *авторский театр*. Это главное, что характеризует современную хореографию сегодня. Свои авторские театры были у Мориса Бежара, Ролана Пети, Пины Бауш, Джорджа Баланчина. В этих театрах присутствовали постановки других хореографов, но основной эстетический тон, стилистику труппе задавали работы собственного художественного руководителя. Таким авторским театром в России во второй половине XX века стал Большой театр в годы, когда им руководил Юрий Григорович. Основу репертуара составляли работы самого Григоровича, классический репертуар подавался в обработке все того же Григоровича. *Авторский театр – эта главная стилистическая черта искусства эпохи постмодерна.*

Вторая особенность заключена в том, что никакая школа не способна выполнить все задачи, которые выдвигает конкретный авторский стиль. Потому «доформирование» артистов-единомышленников происходит непосредственно в коллективе театра при встрече с репертуаром или в контакте с самим автором.

Танцевальный театр Килиана – это пример взаимодействия автора и исполнителей, взаимодействия эмоционального и технического в индивидуальном видении возможностей танцора и потребностей балетмейстера. Это очень точно и ясно было видно на первых гастроллях труппы в России в 1985 году. Килиан-философ не так эмоционально фонтанировал в своих исполнителях на вторых гастролях в России в 1997 году, но впечатление от выступлений труппы было не меньшим. Неслучайно, что после таких интересных гастролей у некоторых российских трупп появилось желание иметь в своем репертуаре балеты Килиана. Но он, по каким-то одному ему ведомым причинам, не спешил ставить свои балеты в России.

Сенсационная московская премьера сезона 2010 года представила два балета Иржи Килиана на музыку Моцарта «Шесть танцев» и «Маленькая смерть». Московский музыкальный театр им. К. С. Ста-

ниславского и Вл. И. Немировича-Данченко готовился к этой премьере два года. У российской публики появилась возможность поразмышлять над творчеством чеха, ставшего классиком голландской школы современного танца, в интерпретации российских танцоров и уловить те индивидуальные акценты хореографии Килиана, когда на каждую ноту в музыке есть свое движение в балете. Причудливая экспрессия его постановок держится на классическом танце. Талант умело трансформировать традиции снискал славу Иржи Килиану как создателю собственного стиля в современном хореографическом искусстве.

Библиографические ссылки

1. Вязовкина В. Ханс ван Манен: НЕ люблю послушных солистов // Линия балет. 2004. № 10. С. 4.
2. Виноградов О. Исповедь балетмейстера ... С. 162.
3. Вязовкина В. Ханс ван Манен: НЕ люблю послушных солистов ... С. 4.
4. Дольфюс А. Непокоренный Нуреев. Миф, который останется в веках ... С. 171.
5. Там же. С. 174.
6. Девять мнений о творчестве трех хореографов // Балет. 1998. № 1. С. 17 – 23.
7. Там же.
8. Там же.

Глава 5

ЕВРОПЕЙСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА)

§ 1. Сны Джона Ноймайера (Германия)

Джон Ноймайер – выдающийся балетмейстер, профессиональный литературовед и историк театра, создал свой неповторимый стиль в хореографии. Отправной точкой для его творчества часто служат литературные произведения, на основе которых он создает балеты, перенося на сцену атмосферу и идеи источника, но сам сюжет отражает собственные впечатления Ноймайера-хореографа.

Джон Ноймайер родился в Милуоки (штат Висконсин, США) в 1942 году. Окончил университет города Маркета (штат Мичиган), получив звание бакалавра по английской литературе и театроведению. Танцами начал заниматься в университете, что достаточно поздно по меркам профессионального обучения танцам. Они настолько увлекли Ноймайера, что после окончания университета он уехал в Лондон в Королевскую балетную школу. Потом был Королевский балет в Копенгагене. Ноймайер учился у многих педагогов и параллельно изучал классический танец и танец модерн. Среди своих педагогов он особо выделяет Веру Волкову, занятия с которой в Лондоне дали ему многое в изучении секретов классического танца.

Исполнительская деятельность Ноймайера началась в 1963 году, когда по приглашению Джона Кранко он приехал на положение ведущего танцовщика в труппу Штутгартского балета. Там же Ноймайер попробовал себя в качестве балетмейстера-постановщика. С 1969 по 1973 годы он являлся директором Франкфуртского балета, где поставил свои редакции классических спектаклей: «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Дафнис и Хлоя».

В 1973 году Джон Ноймайер стал директором и художественным руководителем Гамбургского балета. Он сумел сделать эту труппу одной из ведущих в Германии и добиться ее международного признания. Этому немало способствовала и балетная школа, которая была открыта при театре в 1978 году.

С самого начала творческого пути Ноймайера-хореографа привлекали крупные, полнометражные спектакли, сохраняющие и обновляющие классические традиции («Сага о Короле Артуре», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Отелло», «Дама с камелиями» и др.). Значительным этапом в его творчестве стали также постановки «балетов-сказок» или «балетов-легенд». К их числу относятся: «История Золушки», «Ундина», а также его интерпретация гомеровской «Одиссеи», показанная впервые в Афинах в 1995 году. Международное признание получили его балеты на музыку симфоний Г. Малера, «Страсти по Матфею» И. С. Баха, «Реквием» В. А. Моцарта, «Танцы Бернстайна» (1998), «Мессия» (1999), и «Нижинский» (2000). Балеты Дж. Ноймайера идут на многих сценах мира: в Парижской опере, Американском театре балета, Токийском балете, Королевском балете (Лондон), в Мариинском театре и др.

Джон Ноймайер удостоен множества почетных званий и наград, в их числе: орден Федеративной Республики Германии, медаль Рыцарского Креста «Данеброг» (1989), звание рыцаря ордена Искусств и литературы Французской республики, а также «Европейский Приз Датского Принца Хенрика» и Золотой «Данеброг» из рук королевы Маргреты II (2000). В 1992 году Ноймайер стал первым лауреатом «Бенуа де ла Данс»*...

Впервые Гамбургский балет приехал в Россию в конце 1981 года в рамках культурного обмена между городами-побратимами Гамбургом и Ленинградом. Балетмейстер Джон Ноймайер стал открытием этих гастролей не только для русской публики, но и для искушенных профессионалов танца. Его постановка «Сна в летнюю ночь» может

* Приз учрежден Международным союзом деятелей хореографии в 1991 году в Москве и впервые был вручен на сцене Большого театра 29 апреля 1992 года. В последующие годы премию принимали Дворец ЮНЕСКО в Париже, Национальный театр в Варшаве, Берлинская штатсопера, Штутгартский штатсатр. Приз носит имя Александра Бенуа – одного из вдохновителей «Русских сезонов». Автор призовой статуэтки – представитель молодого поколения рода Бенуа – французский художник Игорь Устинов. В трех главных номинациях – «Лучшая работа хореографа», «Лучшая роль балерины и танцовщика» – в разные годы лауреатами становились Джон Ноймайер, Уильям Форсайт, Ролан Пети, Диана Вишнева, Ульяна Лопаткина, Николай Цискаридзе, Андрей Уваров, Фарух Рузиматов.

быть охарактеризована как опыт в области «пластической режиссуры», в которой объединены и поиски музыки, и специфическая балетная театральность, и решение собственно хореографических задач. Постановка вызвала множество споров, размышлений о путях развития современного балетного театра, раскрыв русскому зрителю поиски европейских хореографов в области расширения и обновления балетной лексики. Находки были интересны. «Теме общности всего сущего – будь то мир фантастический или реальный, возвышенный или низменный – хореограф предельно обострял, поручив одним и тем же исполнителям роли сначала в мире реальном, затем – сказочном. В итоге каждый персонаж проживал двойную жизнь – сначала в своем обычном, затем в преображенном качестве. Волшебные превращения тому способствовали. Пластический образ центральных героев обретал новое измерение, когда они в другом обличье оказывались в мире фантастическом» [1].

А. Соколов-Каминский находит взаимосвязь творчества Ноймайера с традициями танца модерн. Неслучайно сам хореограф считает, что его предшественники на балетмейстерском поприще – М. Грэхем и С. Шорер. У Джона Ноймайера свое отношение к балетам классического наследия. Он глубоко убежден, что только тогда возможно интересно сделать спектакль прошлого, когда балетмейстер знает и уважает то, что сделали его предшественники. В таком случае современное прочтение может стать действительно интересной работой. «Уважение к традиции не снимает необходимости трезвого отношения к конкретному произведению. Сразу же следует решить – все ли в нем отвечает высоким требованиям? Например, разве может считаться неприкосновенным, – задает вопрос хореограф, – либретто «Лебединого озера»?» [2].

Спектакль-сенсация «*Иллюзии как Лебединое озеро*» был поставлен на грани эпатажа. Ноймайер кардинально изменил сюжет балета: нет ни озера с лебедями, ни заколдованной принцессы-лебедя, ни злого гения Ротбарта – есть их искаженные очертания, которые возникают в болезненном сознании главного героя. Главный герой спектакля – баварский король Людвиг II. У него есть двойник, как парафраз двойственного женского образа балета Одетты – Одилии. На такую трактовку спектакля Ноймайера натолкнул тот факт, что ре-

альный исторический персонаж – безумный король Людвиг II – был страстным поклонником лебедей и лунного света. Три героя потустороннего мира – Ротбарт, Охотник за бабочками и Человек-тень – сливаются у Ноймайера в единый образ дьявола-соблазнителя. Такое прочтение музыки П.И. Чайковского абсолютно индивидуально и далеко от трактовок, которые возникали в известных творениях М. Петипа, А. Горского, Л. Иванова и В. Бурмейстера. По мнению балетмейстера, сегодняшнему зрителю гораздо интереснее следить за прихотливой игрой подсознания героя, находящегося на грани безумия, чем за перипетиями старинной легенды о заколдованных девушках. Работая над этим спектаклем, Ноймайер ощущал себя психоаналитиком, исследующим темные бездны подсознания, а не сказочником, какими были прежние либреттисты «Лебединого озера». Центральная фигура спектакля – танцовщик, который отодвигает на второй план балерину. Хореографию Ноймайера всегда отличает изощренность и изобретательность, в «Иллюзиях...» это проявилось в полной мере.

В апреле 2001 года в Петербурге Джон Ноймайер представил свой вечер балетов. Переговоры о постановке его балетов для Мариинского театра велись несколько лет. Для вечера были выбраны «Весна и осень» на музыку Дворжака и «Тогда и теперь» на музыку Шнитке. Третий балет – «Концерт для альты» Альфреда Шнитке – сочинялся специально на артистов Мариинского театра. Во всех трех балетах была занята вся труппа театра и все прима-балерины.

В 2007 году на афише Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко появился новый балет по мотивам пьесы А.П. Чехова «Чайка». Ее премьера состоялась в 2002 году на сцене Гамбургской государственной оперы, балетную труппу которой Джон Ноймайер возглавляет более тридцати лет.

В интерпретации Ноймайера чеховская «Чайка» – это спектакль о людях, посвятивших себя танцу. Тригорин – известный балетмейстер, Аркадина – прима императорского театра, Костя – начинающий хореограф-экспериментатор, а Нина – юная девушка, мечтающая о профессиональной сцене. «Я не перевожу и не интерпретирую слова Чехова. Я создаю нечто из того ощущения вдохновения, которое появилось благодаря его словам. И спектакли, которые я создаю, должны

быть интересны так же и для тех людей, которые никогда не читали пьес Чехова», – сказал в интервью Джон Ноймайер [3]. «Самое главное для постановщика – найти суть. И уже найдя суть, нужно решить, есть ли возможность перевести ее в бессловесный язык, есть ли у выбранного материала сила и потенциальная возможность быть воплощенным на сцене. Разумеется, у каждого постановщика свое видение, поэтому если Эйфман ставит «Чайку», то его видение будет сильно отличаться от моего» [4].

Картины спектакля посвящены разным видам танца в России того времени. Танцевальная тема Кости – это авангардная хореография. Балет Тригорина – пародия на рутинный классический танец придворного театра. Стиль танца Нины – варьете. И все это органично вплетено в музыку Дмитрия Шостаковича, П. Чайковского, А. Скрябина, Глени. Балет становится интересен не только оригинальным прочтением пьесы Чехова, но и представляет своеобразное исследование танцевального искусства Серебряного века.

В начале своей карьеры Джон Ноймайер работал танцовщиком в труппе Мориса Бежара. Это был интересный период в жизни Ноймайера, когда исполнительская часть занимала все время. Рядом с Бежаром представлять себя балетмейстером было практически невозможно. Добрые отношения с Бежаром сохранились и после ухода Ноймайера из труппы. «Когда он волнуется из-за своей работы, ему необходимо услышать чей-то голос, чтобы успокоиться. Обычно он говорит, что добавил несколько па к своему па-де-де и спрашивает себя (или меня), правильно ли он поступил. Он склонен все время удлинять свои балеты. Я, напротив, порой слишком краток. Вдвоем мы бы выработали нужную продолжительность балета. Джон мне друг, брат, мое второе «я». Когда я приезжаю в Гамбург работать с его труппой, мне кажется, что я снова у себя дома. Персонаж из «Стульев», который я создал для него, на самом деле – я сам. Когда он танцует, я перевоплощаюсь в него. Правда, и в Марсию тоже: я становлюсь супружеской парой из «Стульев». Джон Ноймайер и Марсия Хайде не просто часть моей жизни. В обычном смысле этих слов, они часть моей жизни, как мышцы, как часть тела» [5].

Русское искусство первого десятилетия XX века – особая сфера интересов Джона Ноймайера. Много лет он собирает коллекцию экс-

понатов, посвященную «Русским сезонам» Сергея Дягилева и творчеству Вацлава Нижинского. Последнего Ноймайер считает уникальной личностью, блестящим танцовщиком и самым революционным хореографом своего времени. Не только коллекция связана с именем Нижинского, но и одноименный балет, в котором Ноймайер по-своему интерпретирует развитие танцевального искусства первых десятилетий XX века.

Джон Ноймайер – признанный классик современного балета. Как сказал о нем другой прославленный хореограф Морис Бежар, «хореография Ноймайера может вызывать два противоположных чувства: бурный восторг или полное неприятие, единственно, чего она не в состоянии сделать, – оставить зрителя холодным и равнодушным».

§ 2. Европейский феминизм Пины Бауш

Маленький Вупперталь обрел мировую славу города современной хореографии благодаря тому, что в 1974 году руководство местного оперного театра решило предложить постановщице-нонконформистке возглавить танцевальный ансамбль. Творчество Пины Бауш – это особая публицистическая смесь язвительного юмора самой Бауш и ее печального взгляда на жизнь. В ее постановках есть и диалоги, и обыденные человеческие движения, заимствованные из американской постмодернистской хореографии 1960-х годов. При этом в работах навязчиво используются сцены физического насилия. Пину Бауш (27.07.1940 – 30.06.2009) интересовала уникальность человеческой личности в контексте таких универсальных понятий, как любовь и насилие, тоска и одиночество, страх и агрессия, рождение и смерть, природа и человек.

Пина Бауш не просто вывела современный танец на качественно иной уровень, а создала новый стиль. Ее искусство летит поверх барьеров традиции – будь то традиция классического балета или традиция современного танца, который возвел на пьедестал естественный жест, не заботясь о том, что само по себе естество может оказаться и не сценичным. Она отказалась даже от телесных стандартов. Очкарики, пухленькие или слишком высокие, или зашедшие далеко за границы «балетного» возраста, как знаменитый апологет Пины Бауш Доменик Мерси, европейцы, африканцы, азиаты, уникальные и объе-

диненные в одно целое, зовущие к объединению свою публику – такова труппа, воспитанная Пиной Бауш. В ее труппе не было этуалей и кордебалета – каждый имеет право на самовыражение и собственные открытия, каждый мог почувствовать себя сотворцом на ее репетициях по 12 часов в день.

Россияне впервые увидели Пину Бауш на экране в феллиниевском шедевре-апокалипсисе «И корабль плывет» (1983). Ее слепая принцесса на ощупь играла в шахматы, невидящие глаза были точно обращены внутрь себя, к сути вещей, по лицу блуждала загадочная улыбка, и казалось, что она знает об этой тонущей цивилизации и равнодушном мире что-то такое, чего не дано постичь зрячим глупцам. Вторым культовым кинорежиссером, для которого Пина Бауш стала своеобразным талисманом и музой, оказался Педро Альмодовар. Отрывок из ранней Пины Бауш, мрачной, экспрессивной, изучившей все оттенки одиночества, стал своеобразным эпиграфом к его фильму «Поговори с ней».

Родители будущего хореографа держали маленький ресторанчик в Золлингене и мало занимались дочерью. В пять лет ее привели на просмотр в балетную студию, где Пина легко исполнила все задания. С тех пор вопрос, кем быть, для нее не стоял. Она училась у одного из основателей немецкого экспрессионизма Курта Йосса, стажировалась у Хосе Лимона и Энтони Тюдора, танцевала в «Новом американском балете» и труппе «Метрополитен-опера». Вернулась в Германию по приглашению своего учителя Курта Йосса. Возглавила танцевальную студию «Фольгванг», а через четыре года, когда ей исполнились символические тридцать три, – театр Вупперталь. Это было в 1974 году. С тех пор там ставятся грандиозные, дерзкие и потрясающие зрителя спектакли. На них съезжаются любители и поклонники танцевального искусства со всей Европы. Премьер ждут, обсуждают и непременно появление эпигонов.

«Я не следую никакой школе, я просто танцую. Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное – не танец. Танец может жить в любых формах. Главное – это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Не в том, как человек движется, а в том, что им движет» [6].

Пина Бауш работала очень много. Для нее был главным процесс репетиций, которые приносили ей творческое удовольствие. В течение сезона бесконечный репетиционный процесс. Представлений – около двадцати в год. Татьяна Ратобыльская вспоминала об одной из репетиций «Весны священной»: «Она придерживается мягкой манеры общения, говорит тихо. Со своими многонациональными подопечными разговаривает то по-немецки, то по-английски. Пина Бауш просмотрела довольно большой хореографический кусок, не прерывая танца. Хореография полифоническая, при общей идее, каждый танцует что-то свое. После остановки уточняются мизансцены, движения. Пина Бауш ходит среди танцовщиков, в поле ее внимания попадает то один, то другой, с которым она скрупулезно работает над отдельной позой, жестом. Сама показывает легко, округло, плавно. Ее движения – это движения всего тела, не отдельной руки, ноги или головы. Она учит движению, открывающемуся в космос» [7].

Ежегодно в Театре Вупперталя – по премьере. Но Бауш считала свою труппу репертуарным театром и бережно сохраняла все постановки. Их постоянно репетировали, вводились новые исполнители, но в сезон показывалось 6 – 7 старых работ. Каждый год названия меняются, вспоминаются другие работы. Труппа театра своеобразна, как и своеобразны постановки самой Пины Бауш, чью хореографию можно поставить в один ряд с *авторской режиссурой*. Может быть, в этом кроется причина того, что Пина Бауш не повторяла свои работы в других театрах. Хотя приглашения были, но всегда следовал отказ. Единственное исключение – «Весна священная» И. Стравинского, поставленная в Париже и других городах.

Трудно найти такого художника, чьи эмоции в течение жизни эволюционировали от экзистенциального отчаяния к пьянящему чувству полноты жизни. Пина Бауш – такой художник. Ее вечный скепсис отмечали критики 1970-х годов. В спектаклях царили черно-белые контрасты, экспрессия, граничащая с жестокостью, нервные срывы, одиночество, потерянности. Ее «Весна священная» взбудоражила даже издавший виды Париж – экстатический танец обезумевших, полубнаженных женщин на засыпанной торфом сцене. Ее «Контактхоф» исследовал проблему человеческого общения: безмолвные баталии мужчин и женщин, светские «шутки» вроде заводной мыши, которой

кавалеры пугали дам, жутковатое танго-медитация, во время которого, никем не замеченная, умирала одна из девушек, и, наконец, издевательства, которые изящно проделывали друг над другом женщины на каблуках и мужчины в смокингах – звериные инстинкты, прорвавшиеся сквозь хрупкие заслонки культуры. В ее культовом «*Кафе “Мюллер”*» (единственном, где станцевала сама Пина Бауш) люди плутали меж многочисленных стульев, не в силах выпутаться из ситуации-наваждения, найти пути друг к другу, вернуться к себе истинным. Безысходность и тоска – были темами Пины Бауш.

Спектакли 1990-х годов носили иные оттенки. Это были спектакли-путешествия – «*Страна лугов*» (Будапешт), «*Мойщик окон*» (Гонконг) и «*Мазурка Фого*» (Лиссабон). Впервые в России Танцевальный театр Пины Бауш увидели в 1999 году. Спектакль «*Гвоздики*», показанный тогда на сцене Московского театра им. Моссовета, был радикальным опытом нового театрального языка: это был не танец, но своевольный коллаж, в котором актеры обнаруживали состояния внезапной боли и радости, тоски и страсти, желания и опустошенности. И все это сравнивалось с полем гвоздик, которое вытаптывается ногами без сожаления. «*Гвоздики*» Пины Бауш оказались центром актуальной художественной жизни. Коллаж, фрагментарность, обрыв связи, несопоставимость фактур и смыслов, отказ от линейного сюжета – все в границах *театрального постмодернизма*. С тех пор каждый приезд Танцевального театра Бауш в Россию предполагался как явление в мире искусства.

Пина Бауш создает свой танцевальный театр. В нем киноизображение уподобляется театральной декорации, пластика артистов – языку, речь – жестикуляции, а действие в целом – музыкальному произведению или фильму со сложным монтажом. В ее танцевальных композициях собственно танца немного. Ее практика доказывает, что человек, унаследовавший культурный опыт, более свободен в выражении эмоций, чем отрицающий всякие правила. Основная идея, сформулированная идеологами хореографического авангарда, заключалась в поисках «естественной» (свободной от условности и стилизации) жестикуляции. Предполагалось, что только она способна по-настоящему передать все нюансы человеческой психики. На этом пути открытия Пины Бауш ставят ее в один ряд с хореографами, суще-

ственно изменившими взгляд на развитие хореографического искусства XX столетия.

§ 3. Хореографы второй половины XX века: заметки на полях

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 в 1970-е годы. «Гротеск – вот мой путь к прекрасному» – таков девиз Матса Эка. Все крупнейшие «ключевые балеты» Эк поставил на материале классического наследия балетного театра XIX века. Он предложил абсолютно самостоятельные версии «Лебединого озера» (1987), «Спящей красавицы» (1996) и «Кармен» (1992). «Жизель» была первым опытом на этом пути.

Матс Эк родился 18 апреля 1945 года в театральной семье. Его мать – известный балетмейстер, отец – драматический актер. Сестра и брат Матса Эка сразу выбрали театральную карьеру: брат – танец, сестра – театр. Эк работал сначала в кукольном театре, потом был ассистентом у Бергмана в кино. Танцевать начал в 27 лет в труппе своей матери, там же попробовал себя как хореограф. Его первая постановка – «Святой Георгий и дракон».

Матс Эк – человек огромной культуры и знаний. В его хореографии обилие скрытых цитат из классической редакции балета, собственные парафразы на известные танцевальные мотивы. Никаких пуантов, почти бытовые костюмы. Эк создал свой хореографический «почерк», выросший из самобытного *симбиоза классики, модерна, минималистских жестов*. Манеру Эка-хореографа отличает склонность к цитате и пародии, подрыву авторитетов, близость к театру абсурда. Его постановки узнаваемы и цитатны.

Летом 2009 года Королевский театр Швеции «Драматен» привез в Москву на Чеховский фестиваль загадочную пьесу Августа Стриндберга «Игра снов» в постановке Матса Эка. Фантастически популярная в Швеции «Игра снов» (ее ставили в «Драматен» и Бергман, и Уилсон, и Лепаж) – это конспективно изложенная средствами драматического театра философия буддизма, которым Стриндберг всерьез увлекался. В спектакле многое было воспринято неоднозначно, хотя современных театральных находок в нем было достаточно. Например,

дочь бога Индры Агнес спускалась с небес не на облаке, как было у автора, а на театральном занавесе. Матс Эк, позабыв о том, что он хореограф, начал ставить театральные спектакли. В его послужном списке пьесы Мольера и Шекспира, сюда же можно отнести и «Игру снов». Но, по общему признанию, Эку стоило остаться там, где он преуспел больше всего, – в границах современного хореографического искусства.

Английский танцовщик и хореограф *Дэвид Доусон* учился в знаменитой Школе Королевского балета в Лондоне с 9 лет. В 1991 году он завоевал престижную награду на конкурсе Prix de Lausanne и в том же году ему был предложен контракт с Бирмингемским Королевским балетом. Под руководством Петера Райта он быстро освоил главные партии в классическом репертуаре, в балетах Макмиллана, Аштона, Дэвида Бинтли. В 1993 году его отметил журнал «Данс магазин» как лучшего молодого танцовщика сезона.

В 1994 году Дэвида Доусона пригласили в Английский Национальный балет как солиста, а через год он переехал в Амстердам в труппу Голландского Национального балета. Здесь танцовщик продолжал выступать в классических постановках и пробовал себя в неоклассике и современном репертуаре. Он танцевал в произведениях Руди ван Данцига, Ханса ван Манена, Джорджа Баланчина, Кристофера Брюса и Туайлы Тарп, создал много ролей в новых балетах Йена Иглинга, Теда Брандсена, Ицика Галили и Кристофера Д'Амбуаза.

В 1997 году Дэвид Доусон сочинил свою первую хореографическую работу в мастерской Голландского Национального балета. За ней последовало па-де-де для солистов Американского балетного театра (АВТ). В Голландском Национальном балете он поставил *Step/Study* (1998), *Psychic Whack* (1999, номинирован на Приз «Benois de la danse» за лучшую мужскую роль в том же году), *A Million Kisses to my Skin* (2000), который был сразу включен в репертуар Западного австралийского балета, гастролировавшего в США. В 2000 году он пришел в труппу Франкфуртского балета Уильяма Форсайта, где участвовал во многих постановках: «Артефакт», «Посредине, там, на возвышении», «Потеря маленькой детали», *Eidos Telos*, «Комната/комната», «Слово Вирджинии Вульф», «Близкая соната» и «Головокружительный трепет точности».

В 2002 году Доусон сочинил «Серое пространство» для Голландского Национального балета, с которым продолжает тесное сотрудничество. Композиция на музыку Нильса Ланца для пяти танцовщиков имела большой успех у критики. В ближайших планах – новые постановки для Бостонского балета, Голландского Национального балета, Королевского балета Фландрии и Финского Национального балета.

Хореограф *Эдуард Лок* (Edouard Lock) родился в Касабланке (Марокко) 3 марта 1954 года. В 21 год создал первую хореографическую композицию для группы *Nouvelle Air*. Лок – первый канадский артист, который был представлен в нью-йоркской «Кухне» театрального авангарда 1980-х годов. В 1981 году он получил престижный приз *J. A. Chalmers* за хореографию «Апельсинов» – второго сочинения для собственной компании. В 1983 году последовала постановка «Бизнесмен в процессе превращения в Ангела».

В 1985 году Эдуард Лок основал и стал художественным директором танцевальной компании «Ла Ла Ла Человеческие Шаги». Вскоре после постановки «Лили Марлен танцует в джунглях» он начинает ставить за границей. С балетом «Пол человека» (1985) труппа начала кругосветное двухгодичное турне и имела огромный успех у зрителей и критики, особенно в Нью-Йорке. Эта работа выдвинула Эдуарда Лока на международную арену и принесла премию «Бесси» в 1986 году. В это же время Лок создал «Хлеб танцует» для Национального балета Нидерландов, «Новые Демоны» для открытия второго международного фестиваля нового танца в Монреале. В 1991 – 1995 годах появилась композиция *Infante c'est destroy*, в 1996 году – «Этюды» для Большого канадского балета в Монреале. В 1999 году хореограф создал «Приходя к заключению» для Нидерландского Театра Танца. В мае 2001 года Эдуард Лок получил во второй раз национальный приз *J. A. Chalmers* в области танца. В июне 2001 года Эдуард Лок был назван Кавалером Национального Ордена Квебека и в ноябре того же года удостоен награды Национального Центра искусства за исключительные достижения последних сезонов. В феврале 2002 года он стал офицером ордена Канады, которым отмечают высшие жизненные достижения. А министерство культуры Квебека наградило его Призом Де-низ Пелетье. Это самое высокое отличие в области исполни-

тельских искусств, существующее в Квебеке. В октябре 2002 года Эдуард Лок и «Ла Ла Ла Человеческие Шаги» представили в Государственной опере в Праге мировую премьеру «Амелии». В ноябре 2002 Балет Парижской Национальной оперы пригласил Эдуарда Лока на постановку *AndreAuria*.

В России хореография Эдуарда Лока была представлена в программе масштабного проекта «Звезды балета XXI века» 17 – 18 сентября 2011 года в Кремлевском дворце. Сам проект берет свой отсчет с 1993 года, когда в Торонто прошел первый концерт. Потом были Нью-Йорк и Париж, а осенью 2010 года в московском Кремле прошла юбилейная, пятидесятая, программа. В сентябре 2011 года концепция проекта изменилась и представила в ранге звезд работы хореографов, которые отличает эстетическая новизна танцевального мышления. В программе был показан одноактный балет на музыку Гэвина Брайерса под названием «Новая работа Эдуарда Лока». В этом спектакле были подвергнуты деконструкции две барочные оперы – «Дидона и Эней» Г. Перселла и «Орфей» Х.В. Глюка. Лок синхронно с композитором деконструировал античные мифы, разобрав их на первоэлементы и внедрив в некое инфернальное киберпространство.

Свой индивидуальный стиль Лок сформировал еще в середине 1990-х годов. И пока он не имеет последователей и подражателей. «Каждый локовский балет кажется полетом на иную планету – какую-нибудь балетную Пандору или Альдебаран. Скорость движений танцовщиков его труппы *La La La Human Steps* совершенно нечеловеческая: будто пленку нормального балета прокручивают вчетверо быстрее обычного» [8]. В этом балете успешно выступила Диана Вишнева, которая сотрудничает с труппой Эдуарда Лока в качестве приглашенной звезды. Прима-балерина Мариинского театра почти два месяца изучала разнонаправленные движения компьютерно-балетной вселенной хореографа, чтобы иметь в своем репертуаре еще один спектакль, дающий ей возможность показать разные грани своего таланта балерины.

Особо хочется отметить испанского хореографа *Начо Дуато*. За последние сто лет, еще со времен Мариуса Петипа, он стал первым зарубежным балетмейстером, которому была доверена российская труппа. В январе 2011 года он занял пост художественного руководи-

теля балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге. На этом посту он сменил Михаила Мессерера.

Начо Дуато родился в Валенсии (Испания). Свое балетное образование получил в школе Рамбер в Лондоне, потом занимался в школе Мориса Бежара в Брюсселе, а завершил танцевальное обучение в Американском танцевальном центре «Алвина Эйли» в Нью-Йорке.

В 1980 году Дуато подписал свой первый контракт с «Кулльберг Балетом» в Стокгольме, а годом позже Иржи Килиан принял его в Нидерландский театр танца в Голландии. Здесь Дуато танцевал практически все главные партии. В 1987 году за достижения в танцевальном искусстве он получил престижную танцевальную премию VSCD (Dolden Danse Award).

В 1988 году Дуато стал постоянным хореографом Нидерландского театра танца вслед за Хансом ван Маненом и Иржи Килианом. Его хореографические сочинения вошли в репертуар «Кулльберг Балета», NDT, «Большого балета Канады», Немецкой оперы, Финской оперы, Американского театра балета, «Штутгартского балета», «Австралийского балета» и др. Начо Дуато имеет награды Франции и Испании.

В июне 1990 года Дуато был приглашен как артистический директор *Compania Nacional de Danza*. Эту труппу он возглавлял 20 лет, но приглашение в Петербург посчитал более престижным и скандально разорвал контракт с Национальной танцевальной компанией Испании.

Премьера в Петербурге, которая должна была стать визитной карточкой нового художественного руководителя, – вечер одноактных балетов – был подготовлен меньше чем за три месяца. Были представлены «Без слов» на музыку Ф. Шуберта и «Дуэнде» на музыку К. Дебюсси. Эти два балета были поставлены еще в середине 1990-х годов и являются признанными работами хореографа. Первый был поставлен для звезд *American Ballet Theatre*, второй – для танцоров *Netherlands Dance Theatre*.

Хореография Дуато почти всегда продиктована выбором музыки, его пластические формы возникают как музыкальный парафраз. Свою «Дуэнде» он считает скульптурным произведением, когда тело идет вслед за мелодией и возникает ощущение не событий, а некой формы, обволакивающей и притягивающей к себе. В балете «Без слов»

тема любви и смерти лишена своего романтического ореола и трактована как универсальный жизненный цикл.

Третий балет из премьерного показа был специально сочинен на танцовщиков Михайловского театра. Им стал *Nunc Dimittis* на музыку Пярта. Эта постановка вызвала бурную овацию зрительного зала, а бордовые бархатные сарафаны с серебряной отделкой на танцорах отразили желание автора понять и прочувствовать российские традиции. В этой работе индивидуальный стиль Дуато был несколько размыт, но первые две работы показали и текучий испанский жест, и обволакивающие поддержки, и разнообразие синхронных комбинаций, которые иногда кажутся не остановимым потоком. Критики отметили большое влияние на творчество Начо Дуато Иржи Килиана, но влияние это прошло через призму авторской индивидуальности талантливого испанца.

Библиографические ссылки

1. Соколов-Каминский А. Джон Ноймайер и Гамбургский балет // Совет. балет. 1982. № 3. С. 56.
2. Там же. С. 57.
3. Ноймайер Д. Найти в произведении самого себя // Балет. 2007. № 3. С. 17.
4. Там же.
5. Бежар М. В чьей жизни? Мемуары ... С. 184.
6. Фукс О. Пина Бауш // Культпоход. 2007. № 7 – 8. С. 38.
7. Ратобыльская Т. Пина Бауш «дерзкого» десятилетия // Балет. 2004. № 6. С. 27.
8. Кузнецова Т. Заслуженное звание артистов «Kremlin Gala. Звезды балета XXI века» // Коммерсантъ weekend. 2011. № 35 (16 сент.). С. 26.

Глава 6

АНГЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРОЛЕВСКИЙ БАЛЕТ*

§ 1. Нинет де Валуа и Общество Камарго

«Оксфордская энциклопедия танца» называет Нинет де Валуа (6.6.1898 – 8.3.2001) в числе самых значительных фигур хореографического искусства XX века. С ее именем связывают основание Королевского балета Англии. Нинет де Валуа училась у Чекетти в Лондоне, позднее занималась у Николая Легата. Де Валуа хорошо владела классическим танцем, который изучала у Эдуарда Эспинозы. Он поставил ее на пуанты в течение четырех месяцев. В ее исполнительской манере были главными два качества – благородная манера и чистота исполнения. Она дебютировала в 1914 году, танцуя в «Джеке» и «Beanstalk», пантомиме в театре Лицея в Лондоне. Ревю и пантомимы обеспечили ее раннюю занятость. В 1919 году она была приглашена на один сезон в Ковент-Гарден. В ее списке танцовщицы есть и работа в «Русских сезонах» Сергея Дягилева, где ей посчастливилось поработать в балетах Брониславы Нижинской и Джорджа Баланчина. С 1923 по 1925 годы де Валуа постоянно работала в труппе Дягилева, потом приезжала как приглашенная солистка. Выступая во всех спектаклях дягилевской труппы, в том числе в десяти балетах Фокина, совершенствуясь у лучших педагогов и репетиторов, де Валуа углубила свой опыт, познакомилась с выдающимися образцами хореографического искусства и получила навыки, которые сделали из нее настоящего профессионала. Впереди была блестящая карьера. Она танцевала с компанией Антона Долина (1926) и в Ковент-Гарден (1928).

После двух лет пребывания в труппе Дягилева де Валуа покинула ее и открыла в 1926 году в Лондоне собственную школу. Название этой небольшой студии – «Академия хореографического искусства» – многим показалось тогда несколько претенциозным. Финансировал школу отчим Нинет де Валуа. В школе преподавались пластика и ритмика, курс декоративной живописи и костюма. Небольшие поста-

* При написании главы были использованы материалы исследования Zoe Anderson «The Royal ballet 75 years» (London, 2007).

новки студии оформляли сами ученицы. При академии была музыкальная библиотека и читальный зал.

Нинет де Валуа с первых шагов придавала огромное значение классическому танцу как главному выразительному средству танцующего актера. В статье, посвященной открытию школы, она писала: «Задача современной хореографии – развить на практике методы классического балета. Нам следует расширить возможности искусства танца и привести их в гармоническое соответствие с другими сценическими искусствами... Нет никакого сомнения в том, что методика классического танца – единственная правильная основа обучения: она настолько гибка, что не имеет границ и на деле доказывает свою способность ответить на все потребности сцены».

Де Валуа знала, что ей придется выдержать серьезную борьбу за утверждение своих принципов. Многие деятели хореографического искусства той поры, стремясь «модернизировать» балетный театр, восставали против классического танца, называя его «неестественным» и «старомодным». В поисках новых танцевальных форм они отвергали традиции классического танца, считая их устаревшими и изжившими себя. Особенно резко нападали на классический балет представители так называемой «центральноевропейской» школы танца «модерн», обосновавшейся в Германии и Австрии: отсюда ее влияние быстро распространилось по всем европейским странам. Нинет де Валуа увлекалась модернистскими экспериментами, проникавшими во все области западного искусства. Так, в 1928 году она поставила в своей студии модернистский балет «Шалопай», построенный, согласно ее определению, на «футуристическом контрапунктном движении». Здесь де Валуа впервые использовала музыку английского композитора Артура Блисса, впоследствии много работавшего для английского балета.

В те годы де Валуа сотрудничала и с дублинским театром «Абби». Она получила возможность ставить здесь небольшие пластические группы, что давало ее ученицам необходимый сценический опыт. В процессе этой работы де Валуа развила свое понимание специфики театра и нащупала путь к созданию драматических балетов, которые впоследствии стали характерными для ее творчества.

Показы студии имели успех у зрителя. Журналисты усмотрели в скромном начинании зерно будущего национального балета. «Мор-

нинг Пост» писала: «Если нам дать возможность, мы можем создать в Англии очень хороший балет». В Англии, не имевшей до XX века своей балетной труппы, эта мысль была революционной и актуальной. Об этом много говорили, писали. А в специальной передаче BBC, посвященной спектаклям в Корт Тиэтр, музыкальный критик Френсис Той заявил: «Мы часто слышали за последнее время о планах организации английского балета, и я должен сказать, что выступления такого рода обещают много в этом направлении».

Школа де Валуа быстро приобрела популярность. Классический танец преподавала сама де Валуа; ее ассистентом была Урсула Мортон, с которой они вместе танцевали в дягилевской труппе. Де Валуа требовала от своих учеников такого же преданного служения искусству, какому сама училась у русских педагогов.

В стремлении создать самобытный английский балет де Валуа была не одинока. Одновременно с ней начала свою деятельность Мари Рамбер (1888 – 1982). В 1920 году Рамбер открыла в Лондоне собственную школу, а с 1924 стала устраивать концерты. Отличительной чертой этих показов было то, что Рамбер давала возможность своим ученикам ставить небольшие балеты. Это снискало ей славу как «воспитательницы английских хореографов». Именно в студии Рамбер получил свое танцевальное образование Фредерик Аштон. Он пришел в студию 18-летним юношей, заинтересовавшись балетом после концертов труппы Анны Павловой. В 1926 году Мари Рамбер поручила Аштону поставить небольшой балет «Трагедия моды». До 1935 года Ф. Аштон был ведущим балетмейстером «Клуба балета» под руководством Рамбер.

Большинство артистов и балетмейстеров, воспитанных Рамбер, в дальнейшем успешно работали с разными труппами. Интересен тот факт, что между экспериментальными театрами Мари Рамбер и Нинет де Валуа не было нездоровой конкуренции. Ансамбль, воспитанный Рамбер, наряду с труппой де Валуа, сыграл особенно большую роль в деятельности Общества Камарго.

Мысль о создании общества балета высказывалась на страницах журнала «Дансинг таймс» еще в 1915 году. Первая мировая война помешала предпринять что-либо в этом направлении. Попытки создать общество, преследующее цель развития отечественного балета, были

предприняты осенью 1929 года. Его организаторами стали Филипп Ричардсон, редактор журнала «Дансинг таймс», крупнейший музыкальный критик Эдвин Эванс, критик и историк балета Арнольд Хаскелл. Видные артисты балета, музыканты и художники были приглашены устроителями на ряд встреч, в результате которых был избран генеральный совет Общества, названного по имени выдающейся французской танцовщицы XVIII века Мари Камарго.

Цели Общества Камарго были выражены в краткой программе:

- создание английского национального балета;
- поощрение отечественных балетмейстеров;
- предоставление отечественным артистам возможности выступать на английской сцене.

Не имея своей труппы, Общество Камарго обратилось к помощи Нинет де Валуа и Мари Рамбер. Их артисты стали принимать участие во всех балетах, поставленных в Обществе. Де Валуа и другие деятели молодой английской хореографии окунулись в творческую атмосферу, сказавшуюся чрезвычайно благоприятно на их дальнейшем росте. Спектакли, организованные Обществом Камарго, проходили в хороших театральных помещениях западного Лондона, аренда которых была недоступна для отдельных английских балерин и постановщиков.

Первые значительные постановки, такие как «Иов» и «Фасад», верно ориентировали зарождающийся английский балет на связь с отечественными композиторами, с тематикой и стилем классических английских художников. Эти спектакли определили направления, которые стали типичными для английского балетного искусства того времени:

- сюжеты для балетов носили оттенок либо философского размышления, либо психологического анализа;
- спектакли продолжали традиции английской карикатуры и бурлеска, носили черты пародийные и сатирические.

Общество консолидировало артистические силы и способствовало самоопределению двух выдающихся английских балетмейстеров – Нинет де Валуа и Фредерика Аштона. Оно помогло первой постоянной балетной труппе «Вик-Уэллс» под руководством де Валуа создать репертуар, с которого началась самостоятельная творческая жизнь

английского балета. К осени 1932 года Общество Камарго сочло свою миссию выполненной и закрылось.

Пришло время для организации постоянной балетной труппы на новых началах. Де Валуа предложила директору театра «Олд Вик» Реджинальду Роу полностью передать окупающую себя «Академию хореографического искусства» в систему театров «Олд Вик» и «Сэдлерс Уэллс» с тем, чтобы в стенах нового театра была основана серьезная школа, дающая полноценное хореографическое образование. Для того чтобы создать национальный балетный театр, необходимо не только помещение и оркестр. Нужна школа, которая готовила бы кадры для труппы. 12 января 1931 года открылась новая школа в помещении «Сэдлерс Уэллс». Объявление в «Дансинг таймс» извещало, что это театральная школа, цель которой – «постоянно поддерживать в лондонском театре английскую балетную труппу».

Нинет де Валуа была и прима-балерина, и директор, и балетмейстер. Урсула Мортон стала первой из шести наемных танцовщиц. Остальные пять – выпускницы «Академии хореографического искусства»: Фреда Бамфорд, Шейла Маккарти, Джой Ньютон, Беатрис Эппльярд и Надина Ньюхаус. Для участия в спектаклях на первых порах приглашались танцовщики со стороны. Там же, где требовалось большее число участников, занимали старших учеников школы. Наиболее способные из них, проучившись три года, переходили в кордебалет, где, получая небольшой оклад, продолжали занятия в течение четырех лет. Таким образом, из семи лет обучения – четыре года молодые артисты проводили непосредственно в театре. Все свободное от спектаклей время посвящалось занятиям и репетициям.

Руководство балета «Вик-Уэллс» с самого начала включило в школьную программу и русскую, и итальянскую системы классического танца. Обучение по итальянской системе проводила ученица Э. Чекетти Маргарет Краск. Но итальянская школа была представлена без акробатической подчеркнутости, без некоторой свойственной ей резкости движений. Э. Чекетти давал свой класс, в котором итальянская практика соединялась со стилем русской школы. Сама де Валуа преподавала танец, в котором сочетались элементы и русской, и итальянской школ.

Выступления профессиональных, хорошо обученных артистов балета на сценах «Олд Вик» и «Сэдлерс Уэллс» значительно повыси-

ли художественный уровень спектаклей, избавив от необходимости набирать неподготовленных статистов со стороны. Их заменили ученики школы. Теперь в операх стали ставиться значительно более сложные балетные сцены. Так, например, в «Фаусте» была восстановлена «Вальпургиева ночь». Партнером де Валуа в этом балете был Ф. Аштон, тогда еще молодой танцовщик.

Первое время вновь образованная балетная труппа должна была выступать по очереди то на сцене «Олд Вик», то в «Сэдлерс Уэллс». Поэтому ей было дано название «Вик-Уэллс». Под этим названием труппа была известна до 1942 года, после чего она стала называться «Балет Сэдлерс Уэллс». Балетные спектакли на сцене старого театра Олд Вик ставились очень недолго. Опера и балет вскоре полностью перекочевали на сцену «Сэдлерс Уэллс». Первое время балеты давались раз в две недели. Однако популярность их росла, и они стали появляться раз, а потом два раза в неделю. Сезон длился с сентября по май, поэтому английские артисты балета получили неслыханную до того времени гарантию постоянной работы.

День премьеры 5 мая 1931 года на сцене «Олд Вик» можно считать днем рождения национального английского балета. В программу исторического вечера входили балеты де Валуа – «Бездедушки» В.А. Моцарта, «Танец священный и танец верховный» К. Дебюсси. Особо выделился балет «Галка и голуби» на музыку канадского композитора Хью Брэдфорда. Музыка Брэдфорда была в значительной степени иллюстративна и не содействовала успеху балета. Де Валуа сама исполняла роль Галки, еще только нащупывала свою излюбленную пародийно-сатирическую тему. Сюжет балета она заимствовала из басни Эзопа.

Балетмейстерская работа де Валуа заложила основные эстетические принципы английского балетного театра. В этом аспекте очень интересно отношение де Валуа к музыке. Тонкая музыкальность, ощущение стиля всегда были ее отличительными чертами. Она все шире *использовала в своих балетах английскую музыку*, привлекала к постановкам английских композиторов. Среди них был Ральф Воан Уильямс. Еще в начале 1929 года де Валуа поставила небольшой балет «Пикник» на его музыку. Связанную с национальным музыкальным фольклором музыку одного из крупнейших английских компози-

торов Эдуарда Эльгара она использовала в своей «Детской сюите» на сюжеты народных прибауток. Для «Вик-Уэллс» сочиняли балеты английские композиторы У. Уолтон, Г. Гордон, А. Блисс, Дж. Бернерс, К. Ламберт.

Руководство всей музыкальной жизнью труппы было поручено Константу Ламберту. Тонкий музыкант, первоклассный дирижер, он прекрасно понимал специфику балета. Без его участия первая постоянная балетная труппа Англии вряд ли достигла бы высокого художественного уровня. Ламберт стремился к тому, чтобы музыка, отвечая требованиям хореографии, представляла художественную ценность и сама по себе. Сюиты из аранжированных им балетов «Конькобежцы» и «Видения» исполняются как самостоятельные произведения в концертах.

В репертуарной линии балета «Вик-Уэллс» ясно определились две основные тенденции. Де Валуа стремилась, с одной стороны, воплотить национальные темы и образы, с другой – непрерывно обогащать репертуар лучшими произведениями мировой хореографической классики.

Репертуар постоянно пополнялся спектаклями балетной классики. На лучших образцах классического наследия руководство «Вик-Уэллс» воспитывало целое поколение молодых артистов балета. Этих установок де Валуа придерживалась совершенно сознательно, несмотря на скептические предупреждения, что молодому ансамблю рано браться за классические балеты, требующие высокого мастерства.

В классических балетах труппы «Вик-Уэллс» были заняты солисты – балерина Алисия Маркова и ее партнер Антон Долин. Маркова была воспитана в дягилевской труппе, где танцевала ведущие партии с четырнадцати лет. Долин – ученик Серафимы Астафьевой, бывшей солистки Мариинского театра и участницы дягилевской антрепризы. Маркова и Долин, державшиеся в труппе особняком, владели довольно высокой техникой и традициями исполнения, до которых молодым артистам было еще далеко. В лице Марковой балет «Вик-Уэллс» приобрел классическую балерину, которой было по плечу исполнение ролей в классических балетах тех лет.

В 1934 году репертуар балета «Вик-Уэллс» уже включал «Сильфиды», «Карнавал» Р. Шумана, «Коппелию» Л. Делиба, «Жизель»

Ш. Адана, «Щелкунчика» П. Чайковского и несколько сокращенную постановку «Лебединого озера». Шедевры русской классики – «*Лебединое озеро*» и «Щелкунчик» – театру удалось воссоздать благодаря записям этих спектаклей по нотно-линейной системе В.И. Степанова. Возобновлял их на сцене Сэдлерс Уэллс бывший режиссер Мариинского театра Н.Г. Сергеев. Первая постановка «Лебединого озера» в театре была оформлена художником Хью Стивенсоном. Успех выпал на долю А. Марковой, которая создала технически отточенный образ Одиллии, а хореографическая концепция балета стала раскрываться значительно полнее.

О значении первой полной постановки «Лебединого озера» в истории английского театра А. Хаскелл писал: «До сих пор мы были знакомы с отрывками из произведения Петипа и Иванова. Теперь мы узнали их как законченных художников и лучше поняли структуру балета». Постановка «Лебединого озера» приобщила молодых артистов английского балета к классическому танцу. В кордебалете первого акта обратила на себя внимание юная Марго Фонтейн.

«*Коппелия*» и «*Жизель*» попали на английскую балетную сцену тоже в редакции бывшего Мариинского театра. В предисловии к книге «Романтический балет в Англии» Айвор Гест пишет: «События сложились так, что балет Сэдлерс Уэллс воспринял большую часть классической традиции от русского балета времен Мариуса Петипа и таким образом косвенно воспользовался плодами труда Жюлье Перро, работавшего в России между 1848 и 1859 годами».

В 1935 году Маркова и Долин покинула «Вик-Уэллс», чтобы организовать собственную труппу. Их уход не приостановил творческого развития молодого балетного коллектива. Руководство «Вик-Уэллс» стремилось привить молодой труппе чувство ансамбля, выработать единую исполнительскую манеру. Оно рассчитывало вырастить собственных балерин. Некоторые способные молодые ученицы уже обещали развиться в интересных мастеров танца. Среди них Нинет де Валуа давно заметила Марго Фонтейн, юную способную танцовщицу, которая получила хореографическое образование у русских педагогов. В школе «Сэдлерс Уэллс» Фонтейн шлифовала свою технику под руководством ученицы Чекетти Маргарет Краск, а затем занималась некоторое время у известного за рубежом педагога Веры Волко-

вой. Фонтейн (настоящая фамилия Хукэм) прошла путь от артистки кордебалета до ведущей танцовщицы английского балета, став одной из лучших балерин мира.

В «Сэдлерс Уэллс» Фредерик Аштон познакомился с Марго Фонтейн, в которой де Валуа открыла большой талант. После элегантных, остроумных балетов с Мари Рамбер, период работы Аштона с Фонтейн был вершиной классического балета. «Если бы я не был в состоянии работать с Марго, я, возможно, никогда не разработал лирическую сторону балетов моей работы», – говорил Аштон.

Премьера «*Спящей красавицы*» состоялась 2 февраля 1939 года. Возобновление Н. Сергеева, основанное на записи подлинной постановки Петипа, ближе к оригиналу Чайковского, чем «Спящая красавица» 1921 года в антрепризе Дягилева. Тогда, по настоянию Дягилева, Бронислава Нижинская и Игорь Стравинский сделали вставки из «Щелкунчика» и сильно отступили от замысла Чайковского – Петипа. Теперь на сцене «Сэдлерс Уэллс» был показан почти весь первоначальный дивертисмент последнего акта, сочиненный Петипа.

Огромная работа по подготовке балета была проделана музыкальным руководителем труппы «Сэдлерс Уэллс» Константином Ламбертом. В то время во всем Лондоне нашли лишь один переписанный экземпляр клавира «Спящей красавицы». Ламберту пришлось исправлять неточности, которые вкрались при переписке, восстанавливать сделанные в дягилевской труппе купюры, приводить партитуру в соответствие с нотной-линейной записью хореографии, имевшейся у Сергеева. Таким образом, музыка и хореография были воспроизведены с точностью, до той поры отсутствовавшей в Англии. «Спящая красавица» стала самым любимым балетом у английской публики.

Одновременно Нинет де Валуа продолжала пополнять и отечественный репертуар своей труппы. После «Иова», принесшего успех молодому балету «Вик-Уэллс», ее не оставляла мысль о создании произведения, характерного для английского искусства. Снова она обратилась к сокровищнице национальной живописи. В балете «*Карьера мота*» (1935) Гавин Гордон, балетмейстер де Валуа, и художник Рек Уистлер использовали сюжеты серии нравоучительных картин английского художника-реалиста Уильяма Хогарта.

«Карьера мота» – известное и популярное живописное произведение XVIII века. В балете шесть картин, в серии гравюр – восемь.

Первые две картины Хогарта объединены в одну сцену, а сюжет свадьбы Мота, составляющий содержание одной из гравюр, вообще не был использован в балете. Гордон создал музыку, по духу соответствующую драматургии сценария и стилю живописи Хогарта. «Карьера мота» – первый балет на сцене «Сэдлерс Уэллс», поставленный на основе действенного танца; пантомима здесь сливалась с танцем, сюжет был понятен без пояснений в программе. Сочиненный в несколько экспрессионистской манере, балет носил гротесковый характер. И здесь в творчестве де Валуа сказалось влияние танца модерн и формалистических течений, господствовавших в западноевропейском театре. Экспрессионизм хореографии обуславливался и характером музыки, в которой композитор отдал немалую дань модернизму.

В 1937 году де Валуа поставила одноактный балет «*Шах и мат*». Музыка и сценарий принадлежали композитору и дирижеру Артуру Блисссу. Она уже работала с ним раньше, когда ставила в своей Академии балет «Шалопай», написанный под влиянием французской «Шестерки».

Вместе с концертмейстером Валуа тщательно изучала музыку Блисса, особенно ее ритмический рисунок. В этом сказались влияние центральноевропейской школы танца модерн, увлечение ритмопластическими элементами. В основе сюжета балета «Шах и мат» лежала наивная символика: человек уподоблялся фигуре на шахматной доске, а его судьба – случайностям шахматной игры, не зависящей от воли фигур. Действие происходило на сцене, которая была расчерчена квадратами, как шахматная доска. Перед зрителем разворачивалась картина борьбы Любви и Смерти. Колоритная музыка Блисса, начиная с увертюры, была пронизана трагизмом, предчувствием неизбежной гибели. В финале побеждала Смерть.

Балет «Шах и мат» занял прочное место в репертуаре «Сэдлерс Уэллс». Здесь де Валуа шире, чем в других своих постановках, пользовалась стилизованным классическим танцем, хотя и сохранила приверженность к ритмопластическим элементам. Борясь за утверждение классического репертуара, де Валуа в собственной балетмейстерской практике так и не смогла отказаться от прочно укрепившихся в ее творческом сознании влияний танца модерн.

В 1946 году «Сэдлерс Уэллс» стал Королевским оперным театром. В 1956 году компания стала Королевским балетом. Сама Нинет

де Валуа танцевала до 1937 года и осталась художественным руководителем Королевского балета до 1963 года. До последних дней она работала в Королевской балетной школе.

Нинет де Валуа стала также основателем и директором Турецкой школы балета в Анкаре (1948) и турецкого государственного балета (1956). В 1951 году она была удостоена ордена Дамы Британской империи, а в 1992 году ордена «За заслуги».

§ 2. Классический танец в балетах сэра Фредерика Аштона

Сэр Фредерик Аштон (1904 – 1988) – балетмейстер, чье творчество сохранило в XX веке академические традиции, завещанные Мариусом Петипа. Он начал учиться классическому танцу уже достаточно взрослым юношей в школе Л.Ф. Мясина, потом продолжил обучение у Мари Рамбер. В ее труппе он начал свою карьеру танцовщика и тогда же стал ставить балеты, отмеченные самостоятельностью хореографического мышления. Первый балет «Трагедия моды» на музыку Гуссенса был поставлен в 1926 году.

С 1928 по 1935 годы Аштон успел поработать в парижской труппе Иды Рубинштейн, в компании Мэри Рамбер, где не только танцевал, но и ставил балеты. В 1931 году он поставил для общества Камарго пародийный балет «Фасад», который сохранился в репертуаре многих трупп. Успехи Аштона-балетмейстера очень скоро стали куда более значительными, чем успехи его как танцора.

В 1935 году он перешел в труппу «Сэндлерс Уэллс» как балетмейстер и вскоре стал ее художественным руководителем. 35 лет он работал в этой труппе, где поставил свои самые знаменитые балеты и упрочил славу коллектива как одного из лучших мировых центров классического балета. В 1946 году, после перехода труппы в театр Ковент-Гарден, Аштон создал свои «Симфонические вариации» на музыку Франка. Эта постановка стала образцом классики английского балетного театра. Через два года была поставлена «Золушка» – первый многоактный балет английского королевского балета. Сам Аштон не без успеха исполнял в нем роль одной из уродливых сестер главной героини. Это был английский романтический балет, в котором удачно сочетались лирические сцены в духе классического танца и пантомима.

Аштон очень тесно работал с музыкальным руководителем труппы Константом Ламбертом, а ярким выразителем стиля хореографа стала Марго Фонтейн. Именно она танцевала все ведущие партии в балетах Аштона, именно в ее творчестве кристаллизовались все отличительные черты стиля балетмейстера. Он был поклонник чистоты академического стиля, утвержденного в балетном театре Мариусом Петипа, но вместе с тем его собственное движение обладало чувственной пластикой, особыми колеблющимися движениями рук и поворотами головы под особым углом. Аштон всегда говорил о том, что его исполнитель должен обладать определенной внутренней свободой и, как следствие, выражением собственной индивидуальности в танце. И далеко не всегда танец, им сочиненный, был технически сложным, простота и спокойствие создавали куда более яркое впечатление. Аштон отдал дань и бессюжетному танцу, делая *акцент на чистом движении*. Многие его балеты лишены программы и передают либо настроение, переданное музыкой, либо собственные субъективные впечатления. Зрители и критики ценят его исключительную способность сочинять танцы, требующие блестящей техники и ювелирной отточенности деталей.

Аштон остался верен классическому танцу и считается лучшим английским балетмейстером в этой сфере. Но классический танец интересовал его больше сам по себе, а не как средство раскрытия идейной сущности балета. В «*Поцелуе Феи*» (1935, музыка И. Стравинского, сюжет из «Снежной королевы» Х. Андерсена) Аштон широко прибегал к стилизованным классическим танцам. Наиболее удались балетмейстеру танцы Феи, в которых он удачно использовал холодный «академизм» Пэрл Арджайл – одной из выдающихся артисток, воспитанных балетом Рамбер и «Вик-Уэллс». В этом спектакле юная Марго Фонтейн получила первую свою партию, основанную на классическом танце, – партию Невесты.

При активной работе Фредерика Аштона в Лондоне появились балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Их хореографическая партитура была воссоздана по записям Н. Сергеева, но там, где воссоздание не удалось, именно Аштон сочинил хореографию «в стиле Петипа». Наиболее известна постановка комедийного балета «Тщетная предосторожность» Герольда Ланчбери, по-

ставленная в 1960 году, и романтическая «Ундина» 1958 года – спектакль, специально поставленный для Марго Фонтейн. Критики отмечали «серебристый язык» ее танца, создавший романтический образ ее героини. Аштон много работал с молодым поколением. В 1960-х годах он специально сочинял танцы для Нади Нериной и Дэвида Блэра, потом для Антуанетт Сибли и Энтони Доуэлла.

В 1963 – 1970 годах Ф. Аштон был главным балетмейстером и художественным руководителем Лондонского королевского балета. Это золотой век в истории британского балета. Не только солисты труппы обладали высокой техникой и актерским мастерством, но и кордебалет театра был одним из самых техничных и совершенных среди балетных трупп мирового качества. Аштона считают отцом-основателем «английского стиля» в балетном искусстве. И явление это всецело принадлежит XX веку.

Аштон поставил около восьмидесяти балетов, большинство для Лондонского Королевского балета. Его «Ромео и Джульетта» (1955) стала одним из самых кассовых спектаклей Датского Королевского балета. Хореограф был посвящен в рыцари в 1962 году, стал почетным доктором музыки Лондонского университета (1970) и Оксфордского университета (1976), в 1977 году удостоен ордена Британской империи «За заслуги».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История хореографических трансформаций XX века началась тогда, когда великий провидец новых стилистических открытий эпохи, Сергей Павлович Дягилев, решился на постановку нового балета Игоря Стравинского «Весна священная». Именно «Весна священная» стала предтечей нового хореографического искусства, новых поисков и новых стилевых направлений, которым предстояло на протяжении всего XX века доказывать право на свою жизнеспособность.

XX век стал временем радикальных метаморфоз в искусстве. Экзистенциализм как течение заявил о себе после Первой мировой войны, в нем выразилось глубинное кризисное положение человека в современном мире, его полная растерянность в потоке иррациональных процессов бытия-сознания. Экзистенцию (существование) ощущали и описывали Камю и Сартр как некое предельно одинокое, от-

чужденное, бесцельное и бессмысленное пребывание запуганного и отчаявшегося человека в неопределенном, «абсурдном», жестоком мире. Театры танца Contemporary dance на рубеже XX – XXI веков несут ту же экзистенциальную идею одиночества и отчужденности, достаточно привести пример таких постановок, как «Тряпичный угол» Смирнова или «Спиной к стене» Пала Френака.

Современная хореография – это сложное явление взаимодействия хореографической мысли, музыкального материала, наличие или отсутствие академической танцевальной школы у исполнителей, выбора сюжетов и тем для постановок, технического оснащения и сценографии, дополнительных эффектов вроде цирковых трюков или теневого театра. Проблема заключена и в самом определении «современная хореография». Видя многокрасочную пестроту различных направлений, слыша разноголосицу теоретических установок, невольно приходишь к выводу, что нет единого определения, доказанной теоремы. Есть обилие аксиом и в этом огромном пространстве каждый ведет свой собственный поиск, прокладывает свою дорогу. Мы сделали первую попытку осмысления сложных процессов развития танцевального искусства XX века, рассмотрев их через творчество балетмейстеров, направивших мировой хореографический процесс по пути поиска новых средств, обогащения лексического фонда танца, окрасив их философией раздумья. Философия и танец, танец как философское размышление, как поиск своего второго «я» – это стало возможным в XX веке. В онтопоэтическом генезисе жизни это стало новой парадигмой. Морис Бежар, сын известного французского философа Гастона Берже, на протяжении своей творческой жизни интересовался индийской философией и традициями японской древней культуры. Джордж Баланчин зачитывался произведениями Юнга уже тогда, когда Юнг еще только начинал свои исследования. Теории дзен-буддизма удачно воплощала в своей хореографии Каролин Карлсон.

В истории западноевропейской хореографической культуры можно условно выделить *три направления неакадемического искусства*. Первое – это наиболее популярное так называемое «лабораторное искусство», ставящее перед собой задачу поиска новых форм, новой лексики. У его истоков в середине 1950-х годов стоял основатель «нового танца» Мерс Каннингем. Согласно его теории суть и смысл

танца лежат в формальных характеристиках движения. Идея эта стала очень популярной и дала возможность искать новый лексический материал в самых разных плоскостях – от искусства до повседневного бытования.

Поиск новых средств, обогащение лексического фонда всегда имели позитивное значение для развития искусства в целом. В хореографии художественную весомость бессюжетным произведениям определило творчество таких балетмейстеров, как Дж. Баланчин и И. Килиан. Первый работал в сфере классического танца, второй им широко пользовался в своих постановках.

Другое направление современной хореографии, имеющее огромное количество последователей, – это танец для всех, танец как средство педагогических целей, а в странах Востока – целительно-ритуальных. Идея, что танцевать должны и могут все, привела под определение «современная хореография» многочисленные течения клубной хореографии, восточной хореографии, фольклорно-ритуальные пляски народов Африки и Австралии, джазово-блюзовые течения Америки. В этой категории можно выделить пять направлений:

1. Джаз-танец – появился в США как симбиоз африканских и европейских танцевальных школ. Эта форма постоянно развивается, рождая новые направления: лирический джаз, стиль Боба Фосса, бродвейский джаз. Синкопированный ритм, разнообразные прыжки и туры – отличительные особенности этого направления.

2. Афро-джаз – объединяет традиционный африканский танец с элементами модерна, джаза и классики. Особое место в этой категории занимают движения бедрами, характерные для этнохореографии, повороты корпуса, плеч, головы, работа ступней. В качестве музыкального сопровождения используется этническая музыка и ее обработки.

3. Фанки-джаз – отражает тенденции поп-культуры. Это так называемый «видеотанец» и танец дискотек и клубов. Фанк объединяет элементы джаза, хип-хопа, брейка. Исполняется под современную музыку.

4. Свинг-танец возник в 1920 – 1930-е годы. Это техника быстрого танца с партнером, которая способствовала появлению рок-н-ролла и джайва.

5. Модерн – самое популярное направление, долгое время характеризовавший все новые хореографические веяния. На сегодня его определение несколько сужено: это техника, направленная на освобождение от зажимов внутренних и внешних, как в сознании, так и в телесных возможностях. В этом есть что-то от философии йогов, когда видимая простота основана на профессиональной подготовке тела и работе сознания и души. «Танец для головы» – еще одно определение модерна.

Есть третье направление модерн-хореографии. Это постановки, авторы которых не чуждаются образности, театральности, эмоциональности, стремятся средствами «другого танца» передать информацию о жизни. Это направление стало активно развиваться в послевоенной Европе, в конце 1980-х годов оно нашло своих последователей на территории бывшего СССР. И этому немало способствовал Международный фестиваль современной хореографии в Витебске. Со второй половины 1980-х годов там собирались наиболее интересные хореографы, представляя свои работы. Здесь впервые заявили о себе такие известные хореографы современности, как Евгений Панфилов из Перми и Татьяна Баганова из Екатеринбурга.

Как и современное искусство, хореография иногда развивается по законам, понятным лишь ее творцу. Так бывает, что созданное понятно только автору на все 100 %. Если зритель понял лишь половину замысла, то можно считать, что работа проделана не зря. Основная мысль современной хореографии – *бесконечность разума*. А следовательно, не может быть каких-то форм или рамок. Интеллектуальное, философское начало – вот, что отличает постановки рубежа XX – XXI веков. Тенденция украсить спектакль новыми идеями сама по себе очень интересна, но здесь тут же возникает проблема: как найти золотую середину, при которой танец и технологии должны взаимно дополнять друг друга? Иначе обилие новшеств будет подменять саму идею танца, выраженную через тело. Например, в труппе челябинской «Колонии нестрогого танца» есть постановка «Поговорим о...» (хореография Владимира Голубева). В течение всего действия женский голос рассказывает о смысле слова, состоящего из набора звуков, которые сами по себе ничего не значат. Следовательно, бессмысленна любая речь. Но за словесным потоком теряется весьма интересная хореогра-

фия. Вырисовывается еще одна проблема. Если современное танцевальное искусство пойдет путем замены движения тела синкретическими инновациями, то в будущем хореография может быть сведена к минимуму, а следовательно, лишена своего потенциального движущего роста. Отсутствие новых идей тоже может быть заменено техническими находками. Подчас это заметно в работах, представленных на фестивалях современной хореографии.

В этой связи можно рассмотреть еще одно направление – «перфомания». Одно из направлений современного искусства – перформанс, что в переводе означает «представление». Театр малых форм активно использует его, трактуя как манию делать представления. Саша Пепеляев – один из модных хореографов Москвы, тоже трактует свое увлечение как манию, создав новое слово «перфомания» и обозначив им свои собственные поиски в области современной хореографии. Его спектакль «Сеанс одновременной игры» (2004) задуман как слияние героев разных спектаклей в одном. Обилие персонажей навевают образы шекспировских трагедий, средневековых драм и литературных героев. Сдобрив все это компьютерными проекциями, Пепеляев предлагает самому зрителю искать ответы на загадки спектакля.

Contemporary dance – философское направление современной хореографии, или иррациональный способ художественного самовыражения. Современные спектакли не сочиняются и не конструируются на основе логического сочетания движений, сцен, эпизодов. Современный хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то в себе, в своем подсознании. Поэтому современными критиками верно подмечено, что *Contemporary dance* не столько хореография, сколько философия. Искусство *Contemporary dance* не отражает реальной действительности, оно передает лишь чувственный мир человека в его взаимоотношении с миром внешним. Этот субъективный опыт еще не осознан самим человеком и существует на уровне подсознания. Получается, что искусство *Contemporary dance* не что иное, как блуждание в потемках человеческого подсознания.

Примером этому может служить постановка спектакля «Спиной к стене» французским хореографом Палом Френаком в Институте танца О. Петрова в Екатеринбурге (2003). Френака считают одним из са-

мых радикальных хореографов современности. В его работах нет движений самих по себе. То, что видит зритель, точно направлено к центру человеческого сознания. В спектакле «Спиной к стене» пластический рисунок приближен к бытовому жесту. Его трудно назвать хореографическим в привычном, классическом понимании, но именно такому пластическому решению предстоит ответить на вопрос: что есть человек? Закрытость, внутренний эгоизм мешают современному человеку испытывать обыкновенные человеческие чувства – таков вывод из увиденного. И вновь можно подчеркнуть глубоко личный, субъективный опыт, который представлен стилистикой Contemporary dance.

В Contemporary dance каждый хореограф ищет свой индивидуальный *пластический язык*. Именно он является отличительной чертой его творчества, своего рода «своим почерком», поэтому так разнообразен мир современной хореографии, так глубоко индивидуален и разнолик. И в этом есть существенное отличие от традиционной классической хореографии.

Индивидуальность стилистики несет и абсолютно иной взгляд на исполнителя, на его взаимоотношения с постановщиком. Интерпретируя идеи хореографа, исполнитель становится его *соавтором*. Появляется такое понятие, как «*свой танцовщик*». Причем это бывает настолько лично и субъективно, что закончив танцевать в «своей» труппе, исполнитель не может работать где-то в другой. Неслучайно одной из проблем переноса хореографии Джорджа Баланчина на российские сцены стала проблема исполнителя, «баланчинского» исполнителя, прошедшего его школу и насытившего жест именно той стилистикой, которая выделяла труппу Мистера Би из множества других. А вот балетмейстерский взгляд Пала Френака рассчитан на жизненную и творческую зрелость артистов, и хореографическая техника в данном случае не является главным достижением. Таким образом, исполнительский стиль нового искусства отличается большей *индивидуализацией*.

«Современные спектакли не сочиняются и не конструируются на основе логического сочетания движений, сцен, эпизодов. Современный хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то там ... в себе, в своем подсознании. Словом, Contemporary dance – это иррациональный способ художественного самовыражения».

В.И. Уральская, кандидат философских наук, главный редактор журнала «Балет», активно посещает многие фестивали современного танца не только в России, но и за границей и имеет возможность сравнить уровни, стили, направления современной хореографии. Ее мнение весьма весомо среди искусствоведов и критиков и выражает озабоченность видимой формализацией классического танца и потерей в исполнительстве содержательной и духовной культуры. «Что происходит на самом деле? Нельзя сказать, что современная форма привлекает так уж много зрительского внимания. Интерес к Contemporary dance – скорее «клубный» интерес, и живут этим интересом «свои», так сказать, информированные зрители. На самом деле роль Contemporary dance в развитии искусства не стоит ни преувеличивать, ни преуменьшать. В поисках формы для отражения катастрофически быстро меняющегося мира, его перехода к компьютерному мышлению, Contemporary представляет собой альтернативу классике (и балетной, и – шире – танцевальной), но едва ли способен его собой подменить. Хореограф или артист Contemporary все чаще напоминает мне хакера, который взламывает защиту «классической системы», но та тут же реагирует на взлом, становясь более совершенной и недостижимой». По мнению В.И. Уральской, классический танец в споре с современной хореографией часто пользуется старыми, апробированными приемами, но при этом забывает о саморазвитии. Такое трудное сосуществование двух различных танцевальных систем всегда характерно для переходных периодов истории. При этом разрозненность и противоборство характерны не только для танцевального, но и для всего развития искусства в целом. Налицо всепоглощающее наступление поп-искусства и агрессивности техносилы.

«В передаче современного содержания, в создании художественной образности, выражающей мироощущение людей наших дней, могут быть, в принципе, использованы любые выразительные средства. Очень часто хореографы для этого прибегают к танцу модерн. Но чаще всего используется сочетание и переплетение элементов различных пластических систем: классического и народного танца, модерна и джаз-танца, свободной пластики, исторических и бальных танцев, драматической и бытовой пантомимы, эстрады и мюзикхолла, физкультурно-спортивных, акробатических, трудовых движе-

ний и т.п. Важно только, чтобы все применялось со смыслом и к месту, чтобы не было эклектики и механического смешения разнородных элементов. Чтобы каждое движение было подчинено содержательно-образной задаче и исходило из музыки. Добиться этого очень трудно и удается далеко не всегда, но без этого нет искусства, – так считает профессор Виктор Ванслов, известный искусствовед, подчеркивая неоднозначность и многоликость современного танца.

Модерн и постмодерн уже можно считать классикой современного танца. Авангард, приобретя свои характерные черты, тоже отражает лишь определенные тенденции хореографии. Надрыв, излом, костюм, приближенный к традициям бытования, и немыслимость поз и тем – вот, что отражает современную хореографию. Балетмейстерам приходится начинать все с нуля. Их работы существуют скорее вопреки. Они все еще борцы за свободу, которая, увы, не цель, а только условие современного танца. Он возникает как естественная реакция на распад мира и традиционность связей. И если эстетика классического балета диктует внутреннюю логику, красоту линий и движений, дабы проявить в душе стремление к красоте, то *современный танец многолик*. Одни балетмейстеры исследуют возможности чистой формы, другие погружены в самосозерцание и заняты выражением в пластике собственного субъективного мировосприятия. Кто-то склонен отображать на сцене жизнь, близкую к реальности. Кто-то озабочен сохранением традиционных форм и жанров.

Интересен тот факт, что практически все новомодные течения современного танца в Европу и Россию приходят из Америки. Когда-то Айседора Дункан привезла свой пластический танец, изумив Европу своим прочтением греческих мифов. Марта Грэхэм ворвалась на сцену агрессией прыжков и движений, стремясь воздействовать на подсознание зрителя. Мерс Каннингем апробировал принципы американского танца модерн, наделив их чистым формотворчеством. «Танцы случайного» лишены драматургии, сценические парадоксы соседствуют в них с авторскими самопародиями. Совсем иное есть в танце постмодерн – здесь доминирует принцип релаксации, тело расслаблено, лишь только внутренний импульс позволяет танцовщикам сохранять лишенную устойчивости позу. Для Триши Браун танец – это жизнь. Она культивирует и исследует чистое движение, потенциальные возможности человеческого тела.

В Европе тон задают французы. «Я – лоскутное одеяло. Я весь – из маленьких кусочков, кусочков, оторванных мною от всех, кого жизнь поставила на моем пути», – сказал величайший современный хореограф Морис Бежар. Культура французского современного танца заключена в возможности говорить иронично о святом, легко о сложном, избегая категоричности, пафоса и надменности. Странные паузы танца, не претендующего высказаться до конца, – примета творчества Фредерика Лескюра. Или неоромантические поиски Ролана Пети – выразителя эстетики не только послевоенной Парижской оперы, но и послевоенной Европы. Здесь современный танец непременно «замешан» на классической школе.

«Может быть, следует поехать в США и посмотреть, как там работают в школах современного танца. Многие французские хореографы поехали за границу, чтобы изучить эту профессию. Потом вернулись во Францию и стали заниматься творчеством. Современная хореография – искусство изумительное. Ибо оно себе позволяет все. Классический танец – это оковы, так как есть определенная лексика. Определенные каноны. Считаю, что балетные спектакли должны «рассказывать» сюжеты. Современный танец позволяет делать многое другое, в частности, воплощать философские темы и проблемы. Даже если тела артистов не столь тренированы, как в классике, в современной хореографии они могут выразить гораздо больше идей и эмоций», – таково мнение Шарля Жюда, директора балетной труппы «Опера Бордо» (Франция).

Сегодня исследователи танцевальной эстетики не берутся сколько-нибудь четко определить то, каким должен быть современный танец, каковы должны быть его формы, музыкальное оформление, сценография. Отсутствуют и методологические обоснования в педагогической практике преподавания современного танца. Пожалуй, только джаз-танец представляет некие канонические формы, подлежащие логическому определению и выстроенные по определенным методическим нормам. Все остальное – это пластическое выражение мысли балетмейстера, его индивидуальность, его поиски, его стиль, его труппа. Последнее представляется наиболее значимым в развитии современной хореографии. Балетмейстер и созданная им труппа, как правило, работают в едином стиле, они выразители одной идеи и одного пла-

стического стереотипа. Соприкасаясь с другой хореографией, артисты либо становятся профессионально беспомощными, либо бесцветны на фоне других танцовщиков.

Исключение составляют те направления современного танца, где в основу заложена классическая выученность танцоров. И в данной интерпретации современный танец приобретает уже ярко выраженную балетную эстетику. Приземленность танца, его попытки решить философские проблемы символизируют лишь отсутствие пуантов как яркой приметы балета и нарушение классических законов порядка. Руки излишне выпрямлены, тело позволяет себе отклоняться, несмотря на законы гравитации, и чрезмерно часто опускается на землю. Борения духа заключены в пластическом изломе линий.

Таким предстал во Владимире танцевальный театр из Словакии, который возглавляет Ондреа Шот (февраль 2005 года). Сам балетмейстер впитал в себя традиции московской классической балетной школы, заложенной в инновационных постановках Ростислава Захарова и Леонида Лавровского, изучал эстетику танцевальных культур Японии, Китая и Индии, драматические измы театра Питера Брука также не прошли мимо Ондреа Шота. Его хореографическое прочтение Второго концерта Рахманинова – это плач, любовь, потери, страдание и просветление. Балетмейстер словно не услышал основной темы рахманиновского концерта – темы зарождения весенних чувств и стремлений. Шестнадцать танцовщиков на сцене объединены в дуэты и представляют каждый свой самостоятельный пластический рисунок. И в этом опять-таки можно усмотреть стремление отойти от классического канона, когда 32 балерины на сцене представляют четко выстроенную стаю лебедей. У Ондреа Шота юноши и девушки лично самостоятельны и вместе с тем отдаленно напоминают классические абстрактные постановки Джорджа Баланчина, когда хореография становится самодостаточной целью – тем, что теоретики называли бы «чистым танцем». Здесь развитие фантазии представляется всем: каждый волен видеть и ощущать то, что близко только ему. И в подобной трактовке танец становится не только волеизъявлением самого балетмейстера, зритель причастен к нему тоже и сохраняет при этом собственное «я», не растворяя его в нарочитой дидактике творца. Неслучайно именно постановку на музыку Второго концерта Рахмани-

нова Ондреа Шот посвятил трагическим событиям, произошедшим в Беслане.

Второе произведение, поставленное на музыку Адажио Густава Малера, отличается абсолютно иным видением мира. Три танцовщика и стул, на котором можно сидеть, его можно передвигать. Он становится своеобразным камнем, приземляющим танцовщика, который может быть в свободном полете или привязан, что называется на «длинном поводке». В финале именно стул стал объединяющим началом двух танцоров и балерины. Он, она, он. Невозможность выбора, проблемы личности и противоречивости природы, бунтарство духа – временное явление, пусть все остается, как есть.

В такой хореографии личностное «я» – на первом месте, предмет – либо способ решения проблемы, либо некий символ, отражающий душевные изломы. Отсюда в традиционной европейской эстетике танца модерн *присутствует предмет* – большой и громоздкий – стул, стол, кровать, большие чемоданы или еще что-то, подвластное фантазии балетмейстера. Предмет используется как «действие», он должен двигаться, должен «танцевать», его динамика – своеобразная квинтэссенция постановки. И неважно, что подчас игра с предметом отдаленно напоминает цирковые трюки. Современной хореографической мысли подвластно все. Она не приемлет условности и стилевые разграничения.

Вряд ли стоит говорить о том, насколько важны и интересны для публики и критики встречи с художественными коллективами, представляющими искусство танцевального театра за рубежом. Гастроли во Владимире Президентского театра балета города Кошицы из Словакии тому яркий пример.

Современное хореографическое искусство делает *главный акцент на танце «плотских» реальных людей*, искренности их незапрограммированных движений. Допустимо все: смешение театра, танца и кино, фарса и всевозможных мелодий без их стилевых и временных различий. Источник вдохновения – человеческое тело и его индивидуальные возможности. В результате получается громоподобный поток, провоцирующий публику на самые интенсивные эмоции.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЕТУ

1. Танец модерн, его истоки.
2. Ф. Дельсарт и влияние его теории телодвижений человека на хореографическое искусство XX века.
3. Жак Далькроз и его школа эуритмии.
4. Марта Грэхем и ее влияние на развитие американского танца модерн начала XX века.
5. Первые «Русские сезоны» Сергея Дягилева.
6. Джордж Баланчин и последний период деятельности Сергея Дягилева.
7. Новаторство Михаила Фокина.
8. Вацлав Нижинский – балетмейстер и танцовщик.
9. Танцевальная стилистика Брониславы Нижинской.
10. Нинет де Валуа и создание Английского Королевского балета.
11. Основные направления развития танца модерн в середине XX века в Европе и Америке.
12. Морис Бежар и его взгляды на современное хореографическое искусство.
13. Русские хореографы XX века и танец модерн. Проблемы освоения и взаимовлияния.
14. Трансформация романтического балета в творчестве Матса Эка на примере балета «Жизель».
15. Переосмысление классического наследия в творчестве Матса Эка на примере балета «Лебединое озеро».
16. Современные хореографы-новаторы Европы и Америки и их влияние на балет XX века.
17. Иржи Килиан и его балеты.
18. Творчество Ролана Пети.
19. Сэр Фредерик Аштон и его влияние на развитие хореографии в Англии.
20. Феминизм Пины Бауш и ее пластический театр.
21. Переосмысление идей романтизма в творчестве Дж. Ноймайера («Лебединое озеро»).
22. Развитие канонических форм академического балета в творчестве Дж. Баланчина.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Трансформация идей романтизма в балетах М. Эка «Жизель» и «Лебединое озеро».
2. Развитие формы танцсимфонии в творчестве Дж. Баланчина.
3. Танцсимфония Иржи Килиана.
4. Ролан Пети и его интерпретация традиционного балетного сюжета («Щелкунчик» Гофмана – П. Чайковского).
5. Пина Бауш и ее пластическое видение феминизма женщины в эпоху постмодерна.
6. Развитие классического танца как выразительного средства в балетах Р. Пети.
7. Тема вражды в спектакле М. Бежара «Ромео и Юлия» на музыку Г. Берлиоза.
8. История возникновения и развития джаз-танца в XX веке.
9. Школа экспрессивно-пластического танца Г. Палукки.
10. Развитие хореодрамы в творчестве Д. Ноймайера.
11. Поиски выразительных средств в творчестве И. Килиана.
12. Трансформация идей романтического балета в спектакле Д. Ноймайера «Лебединое озеро как предчувствие» на музыку П. И. Чайковского.
13. Эkleктика как стиль и художественный прием в творчестве М. Бежара.
14. Развитие классического танца как выразительного средства в творчестве У. Форсайта.
15. Школы и театры современного танца в России начала XXI века.
16. Студийное творчество в России в первой половине XX века.
17. Нинет де Валуа и Общество Камарго в Англии.
18. Постмодернизм в танце.
19. «Весна священная» как стилистическая динамика в танцевальном искусстве XX века.
20. Эстетические взгляды П. Тейлора на танец и отражение проблем действительности в его творчестве.
21. Реформаторская деятельность Михаила Фокина в хореографическом искусстве XX века.

22. Бронислава Нижинская и ее влияние на развитие хореографического искусства.
23. Руди ван Данциг и Нидерландский театр балета.
24. Сэр Фредерик Аштон и его взгляды на развитие классического танца.
25. Неоклассика как новое направление в хореографическом искусстве XX века.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК*

1. *Александрова, В.* Испанские народные танцы / В. Александрова. – Л., 1959.
2. Анна Павлова : сб. ст. – М., 1965.
3. Балет : энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. – М. – Л., 1981.
4. *Бахрушин, Ю.* История русского балета / Ю. Бахрушин. – М., 1977.
5. *Белова, Е.* Ракурсы танца: телевизионный балет / Е. Белова. – М., 1991.
6. *Бежар, М.* Мгновение в жизни другого : мемуары / М. Бежар. – М., 1989.
7. *Блок, Л.* Классический танец. История и современность / Л. Блок. – М., 1987.
8. *Богданов-Березовский, В.* Галина Сергеевна Уланова / В. Богданов-Березовский. – М., 1961.
9. *Богданов-Березовский, В.* Статьи о балете / В. Богданов-Березовский. – Л., 1982.
10. *Бороздина, Т. Н.* Древнеегипетский танец / Т. Н. Бороздина. – М., 1919.
11. *Вальберг, И.* Из архива балетмейстера / И. Вальберг. – М., 1948.
12. *Ванслов, В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. Ванслов. – Л., 1980.
13. *Ванслов, В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – Изд. 2-е. – М., 1971.

* Приводится в авторской редакции.

14. *Ванслов, В.* Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. Ванслов. – М., 1963.
15. *Васильева-Рождественская, М.* Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. – М., 1963.
16. *Вечеслова, Т. М.* Я – балерина / Т. М. Вечеслова. – Л., 1964.
17. *Волынский, А.* Книга ликований / А. Волынский. – Л., 1925.
18. *Воронина, И.* Историко-бытовой танец / И. Воронина. – М., 1980.
19. Восточный театр : сб. ст. – Л., 1929.
20. *Гаевский, В.* Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. Гаевский. – М., 1981.
21. *Гаевский, В.* Дом Петипа / В. Гаевский. – М., 2000.
22. *Гарги, Б.* Театр и танец Индии / Б. Гарги. – М., 1963.
23. *Глушковский, А.* Воспоминания балетмейстера / А. Глушковский. – М., 1940.
24. *Голубов, В.* Танец Галины Улановой / В. Голубов. – Л., 1948.
25. *Гундзи, М.* Японский театр кабуки / М. Гундзи. – М., 1969.
26. *Деген, А.* Мастера танца. Материалы к истории ленинградского балета / А. Деген, И. Ступников. – Л. : Музыка, 1974. – 246 с.
27. *Деген, А. Б.* Ленинградский балет, 1917 – 1987: солистки, солисты, балетмейстеры, педагоги, дирижеры : слов.-справ. / А. Б. Деген, И. В. Ступников. – Л., 1988.
28. *Демин, Л.* Остров Бали / Л. Демин. – М., 1964.
29. *Демин, Л.* Южнее экватора. Заметки о современной культуре островов Ява и Бали / Л. Демин. – М., 1961.
30. *Дешкова, И. П.* Иллюстрированная энциклопедия балета в рассказах и исторических анекдотах для детей и их родителей / И. П. Дешкова. – М., 1995.
31. *Добровольская, Г.* Балетмейстер Леонид Яacobсон / Г. Добровольская. – Л., 1964.
32. *Добровольская, Г.* Танец. Пантомима. Балет / Г. Добровольская. – Л., 1975.
33. *Дункан, А.* Танец будущего / А. Дункан. – М., 1908.
34. *Захаров, Р.* Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М., 1976.
35. *Захаров, Р. В.* Слово о танце / Р. В. Захаров. – М., 1977.
36. *Захаров, Р.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М., 1989.

37. *Иванова, С.* Марина Семенова / С. Иванова. – М., 1965.
38. *Ивановский, И.* Бальный танец XVI – XIX веков / И. Ивановский. – Л. – М., 1948.
39. *Карп, П.* Балет и драма / П. Карп. – Л., 1980.
40. *Карп, П.* О балете / П. Карп. – М., 1967.
41. *Катонова, С.* Музыка советского балета. Очерки истории и теории / С. Катонова. – Изд. 2-е. – М., 1990.
42. Классики хореографии : сб. ст. – М. – Л., 1937.
43. *Королева, Э. А.* Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев, 1977.
44. *Королева, Э. А.* Танец и художественная культура от возникновения человечества до первых великих цивилизаций / Э. А. Королева. – Минск, 1997.
45. *Косачева, Р.* О музыке зарубежного балета. 1917 – 1939 / Р. Косачева. – М., 1984.
46. *Красовская, В. М.* Анна Павлова / В. М. Красовская. – Л. – М., 1964.
47. *Красовская, В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. – М. – Л., 1979.
48. *Красовская, В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Эпоха Новерра / В. Красовская. – Л., 1981.
49. *Красовская, В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Предромантизм / В. Красовская. – Л., 1983.
50. *Красовская, В. М.* Нижинский / В. М. Красовская. – Л., 1972.
51. *Красовская, В.* Русский балетный театр второй половины XIX века / В. Красовская. – Л. – М., 1963.
52. *Красовская, В.* Русский балетный театр начала XX века. В 2 ч. / В. Красовская – Л., 1971 – 1972.
53. *Красовская, В.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. Красовская. – Л. – М., 1958.
54. *Красовская, В.* Статьи о балете / В. Красовская. – Л., 1967.
55. *Красовская, В.* История русского балета / В. Красовская. – Л., 1978.
56. *Кхокар, М.* О религиозном содержании индийских танцев / М. Кхокар // Индийский этнографический сборник. – М., 1961.
57. Ленинградский балет сегодня. – Л., 1967 – 1968. – Вып. 1 – 2.

58. *Лифарь, С.* Дягилев. С Дягилевым / С. Лифарь. – Париж, 1939.
59. *Лифарь, С.* Танец / С. Лифарь. – Париж, 1939.
60. *Лопухов, Ф.* 60 лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов. – М., 1966.
61. *Лопухов, Ф.* Хореографические откровения / Ф. Лопухов. – М., 1972.
62. *Лукиан.* О пляске / Лукиан // Собр. соч. – М. – Л., 1935. – Т. 2.
63. *Луцкая, Е.* Жизнь в танце / Е. Луцкая. – М., 1968.
64. *Львов-Анохин, Б. А.* Мастера Большого балета / Б. А. Львов-Анохин. – М., 1976.
65. *Львов-Анохин, Б. А.* Галина Уланова / Б. А. Львов-Анохин. – М., 1970.
66. *Марченко, Ю. Ф.* Древнеегипетский танец / Ю. Ф. Марченко. – М., 1999.
67. *Мессерер, А.* Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – Изд. 2-е. – М., 1990.
68. *Миль, А.* Танец в Америке. – [Б. м. : б. и.].
69. *Михайлов, М.* Жизнь в балете / М. Михайлов. – Л. – М., 1966.
70. Музыка : большой энцикл. слов. / гл. ред. Г. В. Келдыш. – 2-е изд. (репр.). – М., 1998.
71. Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – М., 1974 – 1987. – Вып. 1 – 5.
72. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета. – М., 1962.
73. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. – М., 1973 – 1982.
74. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.
75. *Надеждина, Б.* Большой балет (Основные этапы развития советского балета) / Б. Надеждина, Н. Эльяш. – М., 1964.
76. *Никитин, В. Ю.* Модерн-джаз танец / В.Ю. Никитин. – М., 1985.
77. *Новерр, Ж. Ж.* Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Л. – М., 1965.
78. *Пасютинская, В. М.* Волшебный мир танца / В. М. Пасютинская. – М., 1985.
79. *Петипа, М.* Материалы, воспоминания, статьи / М. Петипа. – Л., 1971.

80. *Петров, О.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX веков / О. Петров. – М., 1982.
81. *Пожарская, М.* Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов. 1908 – 1929 / М. Пожарская. – М., 1988.
82. *Рославлева, Н.* Английский балет / Н. Рославлева. – М., 1959.
83. *Рославлева, Н.* Майя Плисецкая / Н. Рославлева. – М., 1968.
84. *Румнев, А.* О пантомиме / А. Румнев. – М., 1964.
85. *Русский балет : энциклопедия.* – М., 1997.
86. *Светлов, В.* Терпсихора / В. Светлов. – СПб., 1906.
87. *Серебрякова, Л. А.* 140 знаменитых балетных либретто / Л. А. Серебрякова. – Челябинск, 2000.
88. *Скудива, Г.* Балет / Г. Скудива. – Изд. 2-е. – М., 1963.
89. *Слонимский, Ю.* В честь танца / Ю. Слонимский. – М., 1968.
90. *Слонимский, Ю.* Дидло / Ю. Слонимский. – М., 1958.
91. *Слонимский, Ю.* Драматургия балетного театра XIX века / Ю. Слонимский. – М., 1977.
92. *Слонимский, Ю. И.* Жизель / Ю. И. Слонимский. – Л., 1969.
93. *Слонимский, Ю. И.* "Лебединое озеро" П. Чайковского / Ю. И. Слонимский. – Л., 1962.
94. *Слонимский, Ю.* Мастера балета / Ю. Слонимский. – Л., 1937.
95. *Слонимский Ю. П.И.* Чайковский и балетный театр его времени / Ю. Слонимский. – М., 1956.
96. *Слонимский, Ю.* Путь характерного танца / Ю. Слонимский // Основы характерного танца. – Л. – М., 1939.
97. *Слонимский, Ю.* Семь балетных теорий / Ю. Слонимский. – Л., 1967.
98. *Слонимский, Ю.* Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра / Ю. Слонимский. – М. – Л., 1950.
99. *Слонимский, Ю. И.* «Тщетная предосторожность» / Ю. И. Слонимский. – Л., 1961.
100. *Советский балетный театр. 1917 – 1967.* – М., 1976.
101. *Советский музыкальный театр. Проблемы жанров.* – М., 1982.
102. *Советские балеты. Краткое содержание.* – М., 1985.
103. *Соллертинский, И. И.* Жизнь и театральное дело Жана-Жоржа Новерра / И. И. Соллертинский // Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр. – Л., 1927.

104. *Суриц, Е. Я.* Все о балете : слов.-справ. / Е. Я. Суриц. – М. – Л., 1966.
105. *Суриц, Е.* Хореографическое искусство 20-х годов: тенденции развития / Е. Суриц. – М., 1979.
106. Театр и драматургия Японии. – М., 1965.
107. *Ткаченко, Т.* Народный танец / Т. Ткаченко. – 2-е изд. – М., 1976.
108. *Фокин, М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. Фокин. – Л. – М., 1962.
109. *Худяков, С.* История танцев. Ч. 1 – 4 / С. Худяков. – СПб., 1913.
110. *Чернова, Н.* От Гельцер до Улановой / Н. Чернова. – М., 1979.
111. *Чистякова, В.* В мире танца / В. Чистякова. – Л. – М., 1964.
112. *Чистякова, В.* Ролан Пети / В. Чистякова. – Л., 1977.
113. *Шторк, К.* Далькроз и его система / К. Шторк. – Л. – М., 1927.
114. *Шумилова, Э.* Правда балета / Э. Шумилова. – М., 1976.
115. *Эльяш, Н.* Образы танца / Н. Эльяш. – М., 1970.
116. *Эльяш, Н.* Пушкин и балетный театр / Н. Эльяш. – М., 1970.
117. 100 балетных либретто. – Л., 1971.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ОСНОВНЫЕ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФОВ XX ВЕКА

Марта Грэхем (1894 – 1991)

«Лунный свет» (1926), «Еретик» (1929), «Четыре неискренности» (1929), «Видение Апокалипсиса» (1929), «Жалоба» (1930), «Американские провинциалы» (1934), «Граница» (1935), «Каждая душа – цирк» (1939), «Письмо Миру» (1940), «Весна в Апалачских горах» (1944), «Иродиада» (1944), «Темная долина» (1946), «Пещера сердца» (1946), «Ночное путешествие» (1947), «Развлечение ангелов» (1948), «Эпизоды» (совместно с Дж. Баланчиным, 1958), «Юдифь» (1950), «Кли-темнестра» (1958), «Федра» (1962), «Люцифер» (1975), «Искушение луны» (1986).

Айседора Дункан (1877 – 1927)

«Марсельеза», «Интернационал», «Варшавянка».

Лой Фуллер (1862 – 1928)

«Танец огня», «Танец бабочки», «Танец радости», «Фиалки», «Серпантин».

Роберт Джоффри (1930 – 1988)

«Персефона» (1952), «Скарамуш» (1953), «Лунный Пьеро» (1955) и др.

Кеннет МакМиллан (1929 – 1992)

«Сомнамбула» (1953), «Концертные танцы» (1956), «Полуночники» (1956), «Агон» (1956), «Поцелуй феи» (1960), «Нора» (1958), «Ромео и Джульетта» (1965), «Анастасия» (1971), «Манон» (1974), «Айседора» (1981), «Принц Пагод» (1989).

Том Шиллинг (р.1928)

«Гаянэ» (1953), «Пламя Парижа» (1954), «Бахчисарайский фонтан» (1955), «Лебединое озеро» (1959), «Каменный цветок» (1960),

«Семь смертных грехов мещанина» (1962), «Спящая красавица» (1963), «Американец в Париже» (1964), «Золушка» (1968), «Венецианский мавр» (1969), «Матросы на берегу» (1971), «Ромео и Джульетта» (1972), «Черные птицы» (1975, 1978).

Ролан Пети (1924 – 2010)

«Щелкунчик», «Времена года», «Эсмеральда», «Юноша и смерть» (1946), «Кармен» (1949), «Волк» (1953), «Сирано де Бержерак» (1959), «Времена года» (1963), «Собор Парижской богородицы» (1965), «Пиковая дама» и др.

Матс Эк (р. 1945)

«Жизель» (1982), «Лебединое озеро» (1986), «Шопениана», «Кармен» (1994), «Спящая красавица» (1996), «Место» (2007) и др.

Пина Бауш (1940 – 2009)

«Фриц» (1974), «Орфей и Эвридика» (1975), «Синяя борода» (1978), «Кафе Мюллер» (1980), «Весна священная» (1980), «Гвоздики» (1986), «Только ты» (1996), «Мойщик окон» (1997) и др.

Морис Бежар (1927 – 2007)

«Симфония для одного человека» (1955), «Весна священная» (1959), «Болеро» (1960), «Свадебка» (1962), «Девятая симфония Л. Бетховена» (1964), «В честь Вагнера» (1965), «Веберн. Опус № 5» (1966), «Ромео и Джульетта» (1966), «Месса для настоящего времени» (1967), «Бакти» (1968), «Путешествие» (1968), «Нижинский, клоун божий» (1971), «Жар-птица», «Петрушка» (1977), «Видение розы» (1978), «Айседора», «Метаморфозы», «Революция. 1830 год», «Месса для будущего времени» (1983), «1789... и мы» (1989) и др.

Джером Роббинс (1918 – 1998)

«Матросы на берегу» (1944), «Жар-птица» (1970) и «Пульчинелла» (1972) совместно с Дж. Баланчиным, «Свадебка» (1965), «Лодка в океане» (1975).

Мюзиклы: «Король и я» (1951), «Питер Пэн» (1954), «Вестсайдская история» (1957) и др.

Джон Кранко (1927 – 1973)

«Ромео и Джульетта» (1962), «Онегин» (1965), «Укрощение строптивой» (1969) и др.

Фредерик Аштон (1904 – 1988)

«Трагедия моды», «Сюита каприоль» (1930), «Маски» (1930), «Фасад», «Помона» (1932), «Свидания» (1933), «Видения» (1933), «Конькобежцы» (1937), «Свадебный букет» (1937), «Данте-соната» (1941), «Симфонические вариации» (1946), «Золушка» (1948), «Дафнис и Хлоя» (1951), «Сильвия» (1952), «Ромео и Джульетта» (1955), «Приношение в день рождения» (1956), «Ундина» (1958), «Тщетная предосторожность» (1960), «Два голубя» (1961), «Персефона» (1962), «Джазовый календарь» (1968), «Загадочные вариации» (1968), «Плач волн» (1970), «Творения Прометея» (1970), «Сьеста» (1972), «Путешествие в Эдем» (1972), «Месяц в деревне» (1976).

Иржи Килиан (р.1947)

«Симфониетта» (1978), «Симфония псалмов» (1978), «Забывтая земля» (1981), «Тернистый путь», «Свадебка», «Падшие ангелы» (1989), «Сарабанда», «Поглощенный собор», «Восковые крылья» (1997), «Один в своем роде» (1998), «История солдата», «Сагмен» (2007), «Место» (2007).

Джон Ноймайер (р.1942)

«Раздельные путешествия» (1968), «Границы» (1969), «Бранденбург-3» (1970), «Ромео и Джульетта» (1971), «Щелкунчик» (1971), «Поцелуй феи» (1972), «Дафнис и Хлоя» (1972), «Жар-птица» (1972), «Дон Жуан» (1972), «Весна священная» (1972), «Третья симфония Г. Малера» (1975), «Иллюзии как «Лебединое озеро» (1976), «Вариации на тему “Петрушки”» (1976), «Гамлет: подразумеваемое» (1976), «Сон в летнюю ночь» (1977), «Ариэль» (1977), «Четвертая симфония Малера» (1977), «Спящая красавица» (1978), «Дама с камелиями», «Одиссея» (1995), «Танцы Бернстайна» (1998), «Нижинский» (2000).

Пол Тейлор (р.1930)

«Три эпитафии» (1956), «Ореол» (1962), «Эспланада» (1975), «Полярис» (1976), «Руны» (1976), «Раздвоенный мир» (1976), «Прах» (1977), «Арии» (1978).

Уильям Форсайт (р.1949)

«Steptext» (1985), «Приблизительная соната» (1996), «Головокружительное упоение точностью» (1996) и др.

ПОРТРЕТЫ ВЫДАЮЩИХСЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ



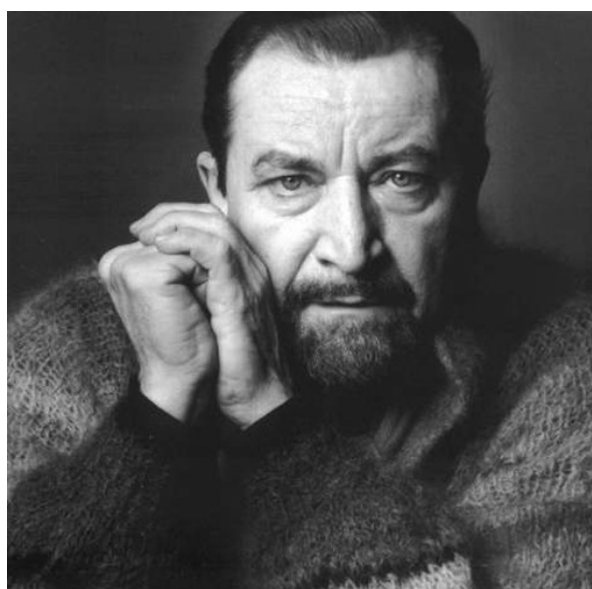
М. Фокин



Дж. Баланчин



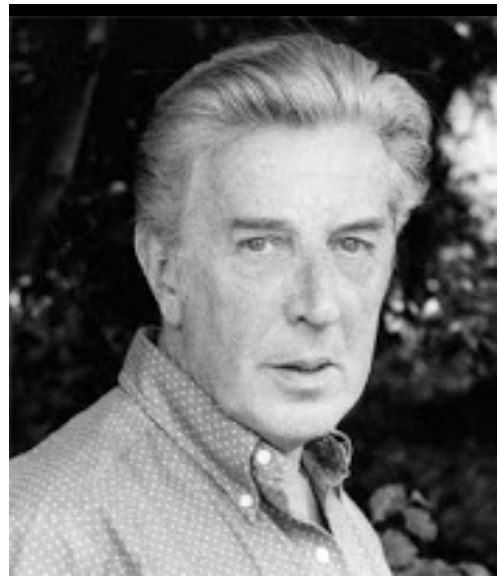
В. Нижинский



М. Бежар



А. Дункан



Ф. Аштон



И. Килиан



К. Карлсон



Л. Фуллер



М. Грэхем



М. Каннингем



М. Эк



Л. Мясин



Н. де Валуа



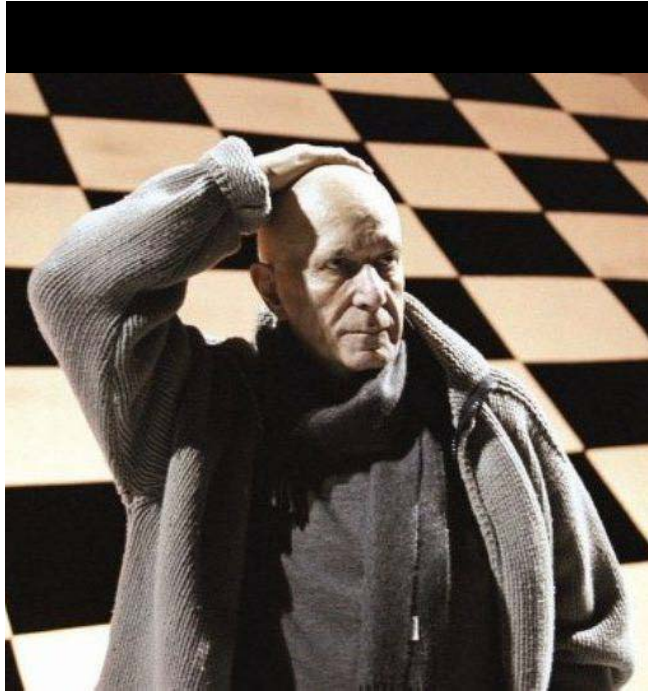
Б. Нижинская



Д. Ноймайер



П. Бауш



Р. Пети



Р. ван Данциг



Т. Браун

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	3
ПРЕДИСЛОВИЕ.....	6
Глава 1. НОВЫЙ ТАНЕЦ ЭПОХИ: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА АМЕРИКИ.....	6
§ 1. Айседора Дункан: герой своего времени.....	6
§ 2. Неистовые американцы: модерн Марты Грэхем и чистое движение Мерса Каннингема.....	23
§ 3. Три образа Джорджа Баланчина.....	27
§ 4. Постмодерн Пола Тейлора и Триши Браун.....	62
Библиографические ссылки.....	65
Глава 2. ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: ОТКРЫТИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СТОЛЕТИЯ.....	68
§ 1. Вацлав Нижинский: предчувствие новых хореографических открытий.....	68
§ 2. Леонид Мясин: универсал любых танцевальных форм и жанров.....	74
§ 3. Спонтанный порыв «Весны священной» Мориса Бежара....	77
§ 4. «Весна священная» Пины Бауш.....	80
§ 5. Символичность «Весны священной» на излете XX века....	82
Библиографические ссылки.....	85
Глава 3. ФРАНЦИЯ И ЕЕ ВКЛАД В СТАНОВЛЕНИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ XX ВЕКА.....	86
§ 1. Баловень судьбы – Ролан Пети.....	86
§ 2. Морис Бежар – возмутитель балетного классицизма.....	94
§ 3. Пал Френак и Жан-Кристоф Майо: два взгляда на танец...125	
§.4. Хореографический дзен-буддизм Каролин Карлсон.....	127
Библиографические ссылки.....	130
Глава 4. НИДЕРЛАНДЫ: ЛАБОРАТОРИЯ НОВОГО В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ.....	133
§ 1. Ханс ван Манен: неоклассика по-голландски.....	133
§ 2. Руди ван Данциг и «Национальный балет Нидерландов»..136	
§ 3. Иржи Килиан: человек в современном мире.....	138
Библиографические ссылки.....	144

Глава 5. ЕВРОПЕЙСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА).....	145
§ 1. Сны Джона Ноймайера (Германия).....	145
§ 2. Европейский феминизм Пины Бауш.....	150
§ 3. Хореографы второй половины XX века: заметки на полях...154	
Библиографические ссылки.....	159
Глава 6. АНГЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРОЛЕВСКИЙ БАЛЕТ.....	160
§ 1. Нинет де Валуа и Общество Камарго.....	160
§ 2. Классический танец в балетах Сэра Фредерика Аштона....	170
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	172
ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЕТУ.....	183
ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ.....	184
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	185
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	191

Учебное издание

ПОЛИСАДОВА Ольга Николаевна

БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ XX ВЕКА:
ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД
НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Подписано в печать 25.10.13.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 11,86. Тираж 82 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.