

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.39>

Катышева Дженни Николаевна

Монолог в отечественном балетном театре (вторая половина XX века)

В статье рассматриваются роль и значение хореографического монолога в балетном театре в его наиболее зрелых формах первой и особенно второй половины XX века, осуществленных выдающимися балетмейстерами и артистами, что специально не исследовалось в искусствоведении. Хореографический монолог широко востребован в практике современной хореографии, обращенной к глубинным драматическим процессам внутреннего мира человеческой личности. Обращение к творческому наследию недавнего прошлого позволяет выявить факторы дальнейшей психологизации танца, воплощения зримого процесса внутренних коллизий образа человека на сцене, важных для развития современного балетного театра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/3/39.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 195-198. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/3/

© Издательство "Грамота"

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

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

УДК 7; 335.42

Дата поступления рукописи: 22.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.39>

В статье рассматриваются роль и значение хореографического монолога в балетном театре в его наиболее зрелых формах первой и особенно второй половины XX века, осуществленных выдающимися балетмейстерами и артистами, что специально не исследовалось в искусствоведении. Хореографический монолог широко востребован в практике современной хореографии, обращенной к глубинным драматическим процессам внутреннего мира человеческой личности. Обращение к творческому наследию недавнего прошлого позволяет выявить факторы дальнейшей психологизации танца, воплощения зримого процесса внутренних коллизий образа человека на сцене, важных для развития современного балетного театра.

Ключевые слова и фразы: искусствоведение; музыкально-хореографическая драматургия; монолог; сценическое действие; событийный ряд; танцевально-пластическая лексика.

Катышева Джени Николаевна, д. искусствоведения, профессор
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
kafrezh@yandex.ru

Монолог в отечественном балетном театре (вторая половина XX века)

В современном балетном театре при многообразии направлений, экспериментальных поисков в области танцевально-пластической лексики ставится немало спектаклей, миниатюр, композиций, номеров. Хореограф, внедряя новации в область телесной выразительности, изобретает танцевально-пластическую лексику. В современной практике не всегда формируется история человека – подоплека внутреннего мира героя, мотивы его сценического поведения. При этом интерес к сокрытому внутреннему существованию героя лишь возрастает, о чем свидетельствуют различные формы спектаклей – от моноспектакля до дуэтных и коллективных композиций с преобладанием внимания хореографов к глубинным мотивам танцевального действия героев, т.е. раскрытию внутреннего мира человека.

Однако существует опыт плеяды новаторов-балетмейстеров XX века, особенно второй его половины, специально не исследованный в искусствоведении. Он представляет **актуальность и практическую значимость** в поисках новых форм современной хореографии, отражающей жизнь человеческого духа на сцене. В предложенной статье и рассматривается данный опыт в создании психологически мотивированного танца хореографического монолога как визуального танцевально-действенного процесса, что является проблемой современной хореографии.

Опыт мировой драмы, театра существует начиная с V века до н.э. Н. Берковский отмечает зарождение монолога в его начальной стадии уже в античной трагедии, имеющей источник в фольклоре – поминальном плаче, френесе. Он пишет: «У греков эти плачи через лирику и шагнули в трагедии. Плачи выражают, какой ценой ценят человека, ушедшего из жизни... Электра оплакивает извращения, которым подвергается мировой порядок» [1, с. 397-398]. На протяжении столетий вырабатывались законы драматического действия, носителя смысла. В его структуре формировался монолог героя как отражение его внутренних намерений, духовно-нравственных коллизий – мотивов будущих поступков, взаимоотношений с окружающими.

Задачей данного исследования является обращение к исторически значимому наследию русского балетного театра XX века, особенно его второй половины. Именно тогда формировались наиболее зримые формы хореографического монолога в структуре балетного спектакля, сочетающего танцсимфонизм и сюжетную основу.

Целью исследования является обнаружение факторов, обусловивших формирование монолога как закономерной составляющей структуры спектакля.

С 50-70-х годов XX века, когда рождаются крупные явления хореографического искусства, опирающегося на опыт предшествующей традиции, наблюдается возрастание интереса к воплощению внутреннего мира человека, его духовно-нравственной составляющей. Это произошло благодаря открытиям в области актерского искусства, в частности системы, точнее, метода К. Станиславского с его главным устремлением – воплощением «жизни человеческого духа на сцене». В балете возникают действенно-смысловые, лексические, сценические средства для выражения в танцевально-пластическом музыкальном действии невербальных зон хореографического искусства. Хореографы стремятся их визуализировать, предлагая раскрыть источники, мотивы будущих поступков героев, определяющих их характеры и дальнейший событийный ряд спектакля. Последнее может представлять особый интерес для современных практиков танца, исполнителей, стимулировать новое поколение балетмейстеров к хореографическим поискам.

Формирование хореографического монолога происходило в период 60-70-х годов прошлого столетия. Неслучайно именно тогда монолог в отечественном балетном театре становится закономерной и необходимой составляющей в структуре музыкально-хореографической драматургии, сценического действия спектакля, определяющего полноту его образных и смысловых ресурсов. Особенно показательны конкретные примеры состоявшихся хореографических монологов в постановках Ю. Григоровича, И. Бельского и продолжение аналогичных поисков в Большом театре Р. Пети (2001).

Как отмечает Г. Д. Гачев, «“правила” перипетий и узнаваний в трагедии, оказывается, суть не что иное, как наиболее характерные случаи смены счастья и несчастья в реальной человеческой жизни. Технология драмы оказывается житейской мудростью. Аристотель аргументирует эти “священные” и авторитетные законы драмы» [3, с. 31]. Эти законы являются следствием практики, обогащающей опыт театра. Как верно заметил Г. А. Товстоногов, «надо всем помнить, что все большие художники прокладывали дорогу, но ни один не закрывал её» [10, с. 20].

«Балетное искусство, на мой взгляд, – пишет Ю. Григорович, – безусловно принадлежит к искусствам театральным. И многоактный сюжетный спектакль с наибольшей полнотой отвечает именно требованиям балетного театра. Театра, где хореограф является не только сочинителем танца, но и организатором всего художественного мира спектакля, соединяющим, синтезирующим его различные компоненты в единое органическое целое» [5, с. 35]. С этим высказыванием трудно не согласиться. В этом прослеживается очевидная закономерность, связанная с драматической природой балетного театра, отвечающего роду искусства – театру как таковому...

Основа театра – драматургия, поэтому есть необходимость вспомнить ее сущностные начала: «...драма не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и его же внешнюю реализацию. В результате происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотношении с субъективными целями и страстями» [4, с. 540].

Монологи по своей природе процессуальны, а значит, действенны: в них осуществляется чувственно-мыслительный психологический процесс самопознания и познания окружающего мира. В их драматургии зигзагов и поворотов сознания взыскующий, воплощающий дух, беспокойство личности составляют лирическое пространство, внутренний мир героя.

Свой подлинный смысл монологи раскрывают в такие моменты, «когда душа человека после всех прошедших событий просто сосредотачивается внутри себя, дает себе отчет в своей несогласии с другими, или в своем внутреннем расколе, или же в последний раз обдумывает свои медленно зреющие или внезапные решения» [Там же, с. 552].

В творчестве М. Петипа и Л. Иванова формируется опыт воплощения монологических зон, вариаций монологов в спектакле. Их открытия во многом определились в творческом тандеме с композитором П. Чайковским. В начале XX века зарождается новый этап формирования хореографического монолога Дягилевскими сезонами в Париже (1909-1912), затем деятельностью театра С. Дягилева «Русский балет» (1912-1929). Именно тогда был открыт путь для новых достижений в области хореографии М. Фокина, В. и Б. Нижинских, С. Лифаря, Л. Мясина, А. Павловой, Т. Карсавиной и др.

Тогда же возникли ярко выраженные структуры действенно-музыкального монолога в формах новаторских исканий в балетмейстерской деятельности М. Фокина, особенно в балете «Петрушка» И. Стравинского (художник А. Бенуа, исполнитель главной роли В. Нижинский). Монолог стал играть важную роль в раскрытии драматизма жизни Петрушки в системе многослойного смысла балета – предчувствия трагических испытаний более глобального масштаба – национальной человеческой сущности и судьбы России.

Реформаторские идеи в области музыкального театра К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Вс. Мейерхольда не могли не оказать влияния на отечественное балетное искусство следующего периода – 30-50-х годов XX века.

Данный этап связан с обращением к мировой классике, ее вершинным достижениям, а также к современной симфонической музыке для балетного театра. Примером может служить музыка С. Прокофьева к балету «Ромео и Джульетта» по пьесе У. Шекспира в постановке Л. Лавровского с Г. Улановой в главной роли. Л. Лавровскому пришлось самостоятельно искать способ воплощения произведения У. Шекспира на балетной сцене и стать первым истолкователем необычной музыкальной партитуры С. Прокофьева.

В постановке Л. Лавровского, как и в музыке С. Прокофьева, чередуются тихие лирические и громогласные мощные массовые сцены брутального площадного действия, напоминающие монументальные фрески.

Балетмейстер, а за ним и исполнительница главной роли Г. Уланова стремились материализовать через движение, пластический жест, танец внутренний мир шекспировской героини. Это в полной мере было осуществлено Г. Улановой. Соединяя талант трагической актрисы и гениальной танцовщицы, балерина впервые после В. Нижинского, А. Павловой, О. Спесивцевой смогла выразить погружение во внутренний мир человека, драматизм бытия, что вырастает в психофизический поведенческий акт, делая зримой жизнь человеческого духа и слышимой пластическую речь ее героини.

В балете важная роль была отведена хореографическим монологам. В последней сцене спектакля в склепе Джульетте – Г. Улановой – удалось раскрыть драматизм переживаний героини, узнавшей о трагической гибели Ромео, и принятия решения о готовности отправиться за ним в мир иной. Или знаменитая сцена – побег-танец как монолог Джульетты, обращенный к Лоренцо, поиск спасения перед лицом нависшей опасности – стремлением насильно выдать ее замуж за Париса. Данные эпизоды, в том числе монологи, вошли в историю русского и мирового балета как высочайшее достижение драматического и танцевального искусства.

Открытия Л. Лавровского и Г. Улановой органически вписались в один из плодотворных периодов отечественного балета в области хореографического монолога. В монологических зонах, как верно замечает Б. Львов-Анохин, отражалась образная природа её танца: «Глубочайший и утонченный танцевальный психологизм Улановой составил новую эпоху в истории хореографического искусства» [9, с. 136].

Дальнейшее развитие хореографического монолога было продолжено в отечественном балетном театре второй половины XX века. Именно в этот период возросла роль монологических структур в раскрытии духовного мира личности. Ю. Григорович отмечал, что 50-е годы прошлого века – это важный этап творческих поисков балетмейстеров и артистов. Он писал: «На место пышных ретроспективных зрелищ пришли спектакли, где внутренний мир героя стал главной пружиной действия, острием конфликта, главным выразителем чувств и мыслей хореографа... Исчезли монументальные полотна, возродились жанры лирической поэмы... Эти задачи потребовали поиска новой выразительности на базе классического танца, воплощенной в законченную танцевально-музыкальную режиссерскую драматургию» [6, с. 13].

В этот период развитие отечественного балетного театра проходило с опорой на хореографическое наследие не только XIX века, но и 20-30-х и 50-60-х годов XX века. Современные хореографы не могли пройти мимо творчества своих предшественников – не только Л. Лавровского, но и К. Голейзовского, Л. Якобсона, В. Вайнонена – с их новыми темами и сюжетами и дальнейшим развитием лексики классического и характерного танцев в балетных партиях. Велика была роль Ф. Лопухова – учителя И. Бельского и Ю. Григоровича, возродивших в современном балете природу танцсимфонической хореографии.

Ф. Лопухов – один из тех выдающихся балетмейстеров и теоретиков балета, кто последовательно продвигал идею симфонизма. Он справедливо считал, что хореографический симфонизм органично структурировался в сюжетном балете, пронизывая его ткань и определяя более многомерное раскрытие образа человека на сцене.

В постановке И. Бельского «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича (1961) именно средствами хореографического симфонизма удалось создать философско-поэтический образ молодого солдата – юноши, вступающего в бой. Перед решительной схваткой возникает монолог героя, своего рода действенное приготовление к решительному столкновению с врагом. Динамика стремительных технически сложных движений инструментального танца поддерживается мощной эмоциональной основой симфонического звучания сцены.

Еще до постановки И. Бельского Ю. Григорович, выдающийся балетмейстер, центральная фигура в балетном театре второй половины XX века, определил утверждение роли хореографического монолога в балете как новый этап в развитии современной хореографии спектакля крупной формы.

Ю. Григорович определил важное условие при постановке балетных спектаклей – опираться не на сюжет и либретто, а на музыку и построение действия на основе логического развития музыкального материала, «претворяя сценарный ход в системе театральной образности» [5, с. 35].

Анализируя балет Ю. Григоровича «Каменный цветок» на музыку С. Прокофьева, Ф. Лопухов отмечал, что балетмейстер сочетает симфонизм музыки с симфоническим принципом изложения действия: «Сценическое действие “Каменного цветка” сложено не из отдельных номеров, из больших пластов» [8, с. 337]. В этом заключается воплощение не демонстративного прямолинейного действия, а симфонического повествования. Именно хореографический монолог вошел в структуру всех оригинальных балетов Ю. Григоровича («Каменный цветок» и «Иван Грозный» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Д. Меликова, «Золотой век» Д. Шостаковича и др.).

Наиболее показательными и особо яркими явились хореографические монологи в его постановке балета А. Хачатуряна «Спартак» (1968). В масштабном трагедийном звучании спектакля, монологах и поступках героя Спартаку – В. Васильеву – удалось не только раскрыть конкретную социальную тему спектакля – героический подвиг во имя свободы поработанных, но и передать духовно-философское начало – христианскую идею готовности к жертве, а если понадобится – и к смерти ради других.

Ю. Григорович воплощает в спектакле особую драматургическую структуру, сочетающую чередование монологов главных героев и последующих действенных эпизодов с участием других персонажей и кордебалета. Музыкально-танцевальный монолог героя формировал мотивы его поведения в сольных сценах и обусловливал его поступки в общих эпизодах балета. Именно монологи Спартака, его внутренние коллизии давали толчок развитию эпизодно-событийного ряда драматического конфликта.

Так, в первом монологе Спартака – В. Васильева – происходит мучительный процесс осознания того, что он оказался в плену – скованные цепями руки невозможно разомкнуть. Во втором эпизоде Спартак убивает другого гладиатора, как оказывается, своего товарища. Он страдает, его преследуют муки совести по поводу случившегося. В недрах этого страдания возникает мысль: «Так жить нельзя!» Начинается следующее действие: Спартак собирает войско против римлян-рабовладельцев, легионеров Красса...

Опыт Ю. Григоровича, как и его предшественников, в воплощении хореографического монолога вызывает своеобразные аналогии с творчеством выдающихся европейских балетмейстеров, например французских хореографов Р. Пети и М. Бежара. Уже в их ранних постановках монолог занимал свое сценически обоснованное место.

Остановимся на одном ярком сравнительно недавнем примере: своеобразным продолжением поисков монолога явилась постановка французского хореографа Р. Пети балета «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П. Чайковского (премьера состоялась в 2001 г. в Большом театре). Исполнителями героев Германа и Графини стали Н. Цискаридзе и И. Лиэпа. Исполнители в своих высказываниях определяли основу замысла хореографа балета «Пиковая дама» «как противоборство в дуэте». Расчетливый, с прагматическим складом ума герой борется с мистической, колдовской сутью Графини.

Если обратиться к художественной ткани балета, то значительное место в нем занимает во многом развернутый сценический монолог Германа. Графиня в спектакле даны три эпизода, Лизе – один. Существенная часть действия балета – зримая материализация мыслей, чувств, внутренних страстей, мучительных,

драматичных, почти маниакальных устремлений героя. Обнаруживается подвал души, захваченный порчей жажды наживы, соответственно, через танцевально-пластическое действие рождается зримый процесс определения корыстного расчета для достижения цели, которая оправдывает любые средства – любыми средствами добиться встречи с Графиной и узнать тайну трех карт. Артист должен был представить действенный сценический процесс движения мыслей и чувств героя через его монологи.

Естественно, был соблазн воплотить на сцене образ Германна как законченного злодея, но это противоречило бы эстетике А. Пушкина. Н. Берковский свидетельствует: «...Станиславский говорил о роли Германна... <...> Но Германн – романтическая фигура, у него есть своя красота. <...> ...актер должен в красоте Германна найти необыкновенную устойчивость, ввести в нее камень и железо, иначе ей не оправдаться» [2, с. 209]. Создатели балета пошли аналогичным путем.

Насыщенной драматизмом предстает сцена-монолог фальшивых «мук совести» Германна после смерти Графины, им же спровоцированной. Его скорее гложет мысль о недостигнутой цели. Но как возмездие является суровая тень Графины, открывает ему тайну из мира инобытия – трех карт, прогнозируя его поражение в будущем. Мгновенное преображение: «муки совести» исчезают – и вот герой опять «на коне», снова в игре. Тройка, семерка... дама! – крах мечты, падение в никуда, безумие и смерть как неизбежная расплата за преступление.

Балет Р. Пети, таким образом, продолжил продвижение к раскрытию в балетном театре хореографического монолога, а также поисков танцевальной лексики, способной выявить подводное течение роли артиста и создателя художественного образа героя.

В заключение проведенного исследования отметим следующее. Обращение в статье к выдающимся достижениям отечественного балетного театра первой и особенно второй половины XX века позволило автору выявить те важные факторы, которые способствовали формообразованию хореографического монолога в художественно-сценическом воплощении. Балетмейстерам и артистам балета удалось средствами хореографического монолога материализовать в танце зримый процесс формирования мотивов поступков героя, его последующего поведения, знаменательные повороты в его судьбе. А в итоге обусловили становление в спектакле центрального события, становление характера героя, его глубинных интересов и возможностей, способность к подвигу или вызревание корыстных целей, а следовательно, органичной психологизации танца. В монологе выявлялось как родство с мировым классическим танцем, так и сохранение самобытности, с особым интересом к «внутреннему человеку», жизни души и сердца, с той духовной константой, которая свойственна отечественной художественной культуре.

Удалось обосновать мысль о том, что монолог явился структурным слагаемым основы музыкально-хореографической драматургии. Он предстает крупным планом, отразив действенный процесс формирования мотивов, решений героев, определяющих ход событий спектакля.

Список источников

1. Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 638 с.
2. Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский Н. Я. Литература и театр: статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 185-301.
3. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. 303 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 621 с.
5. Григорович Ю. В поисках гармонии // Театр. 1976. № 3. С. 33-37.
6. Григорович Ю. Н. Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Л.: Музыка, 1974. С. 7-15.
7. Ильин И. А. Основы искусства. О совершенном искусстве // Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 51-182.
8. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.
9. Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. М.: Искусство, 1984. 348 с.
10. Товстоногов Г. А. Крут мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записки репетиций. Л.: Искусство, 1972. 287 с.

Monologue in Domestic Ballet Theater (the Second Half of the XX Century)

Katysheva Dzhenni Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Professor
St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
kafrezh@yandex.ru

The article examines the role and importance of choreographic monologue in its most mature forms developed by outstanding choreographers and artists in ballet theatre of the first and especially second half of the XX century. This problem has not been previously investigated in art criticism. Choreographic monologue is widely used in modern choreography, which seeks to reveal dramatic depths of the human's inner world. Applying to creative heritage of the recent past allows identifying the factors promoting further psychologization of dance, choreographic implementation of the human's internal conflicts, which contributes to the development of modern ballet theater.

Key words and phrases: art criticism; musical and choreographic dramaturgy; monologue; performance; event line; dance and plastic vocabulary.