

ИЗМЕНЕНИЕ ЛЕКСИКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА

TRANSFORMAREA LEXICULUI AL TEATRUL DE BALET
LA MIJLOCUL SECOLULUI XX

THE MODIFICATION OF THE BALLET LEXIC
IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

TATIANA CASIAN¹,

doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0001-2087-3082>

CZU 792.82

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.23>

В данной работе рассматриваются изменения в языке балетного театра. Процессы трансформации лексики и формы спектакля происходили в русском балете и на Западе подчас не одновременно, с характерными особенностями. Однако результатом становились сформировавшиеся средства выразительности, которые к концу XX столетия стали использоваться балетмейстерами независимо от их происхождения и труппы, с которой они работали. В связи с этим рассмотрены общие тенденции в изменении художественных средств мирового балетного театра прошлого столетия, при этом проанализированы и описаны и те процессы, которые были характерны для русского или только для западного балета.

Ключевые слова: хореографический спектакль, лексика, балетный театр, балет

Aceasta lucrare științifică discută schimbările în lexicul teatrului de balet. Procesele de transformare lexicului și a formei spectacolului în baletul rus și baletul cel din Vest nu se desfășurau concomitent, ci cu caracteristici speciale. Însă, rezultatul acestor procese este formarea a mijloacelor de expresivitate, care au fost utilizate la sfârșitul secolului al XX-lea de maestrul de balet indiferent de originea lor și originea trupei cu care ei au lucrat. În legătură cu această, au fost studiate tendințe generale în transformarea mijloacelor de expresivitate a teatrului mondial de balet al secolului precedent. Cu toate acestea, au fost analizate și descrise acele procese, care erau specifice pentru baletul rus și baletul cel din Vest.

Cuvintele cheie: spectacol coreografic, lexic, teatrul de balet, balet

The changes in the language of ballet theatre are examined in this article. The processes of transformation of the lexic and form of the performance took place in the Russian and Western ballet -not simultaneously sometimes, but with characteristic features. However, the formation of means of expression became a result of those processes, which by the end of the XX century were used by balletmeisters, regardless of their origin and the origin of the troupe they worked with. Thus, the general trends in the change of means of expression of the world ballet theatre lexic of the last century are examined. And those processes that were specific for Russian and Western ballet only are analyzed and described as well.

Keywords: choreographic performance, ballet lexic, ballet theatre, ballet

Введение

Эстетика, лексика, форма и структура спектакля менялись постоянно на протяжении всего прошлого века, однако в какие-то периоды больше изменений происходило именно в языке балетного искусства, в другие отрезки времени нововведения касались в основном композиции и структуры, в другие ключевые моменты неизменно сменялись принципы, по которым строилась хореографическая драматургия.

Рассматривая изменения в языке балетного театра, нельзя не отметить, что процессы трансформации лексики и формы спектакля происходили в советском балете и на Западе

¹ E-mail: tati2711@mail.ru

подчас не одновременно, с характерными особенностями. Однако результатом становились сформировавшиеся средства выразительности, которые к концу XX столетия стали использоваться балетмейстерами независимо от их происхождения и труппы, с которой они работали. Изменения произошли не только в эстетике и стиле, но также в танцевальной лексике, формах, способах презентации, структуре спектакля. Открытия в смежных искусствах, собственные находки и эксперименты хореографов стимулировали появление новых форм и средств выразительности в балетном театре XX века, причем это затрагивало не только собственно пластический компонент спектакля, но и все остальные виды искусства, необходимые балетному театру для создания синтетического сценического действия.

XX век стал эпохой глобального синтеза всех видов искусства. В этот период, как никогда раньше, активизировались процессы конвергенции. Больше ни один вид искусства не развивался автономно, на него обязательно влияли тенденции и открытия в других сферах.

Основной период изменений в балетной лексике

Периодом, когда балетный театр, продолжая работать над совершенствованием и усложнением техники танца, стал разрабатывать новые стили и композиционные приемы стали 1930—1950 гг. К этому времени условная пантомима балетов XIX века с раз и навсегда определенными жестами, которые обозначали те или иные понятия, была уже неприемлема. «Хореографы добивались отчетливой и внятной, «укрупненной» пантомимы, где в движениях и позах должно было «говорить» все тело танцовщика» [1. с. 49].

Вбирая в себя новые технические элементы, получая новый характер и скорость, техника классического танца (а также других сценических направлений танцевального языка балетного театра) стала кардинально меняться, приобретая современный вид. Особенно наглядно это видно при сравнении лексики балетов 1900—1920 гг. (например, постановок М. Фокина, раннего Л. Мясина, Б. Нижинской и др.) и балетов, созданных ближе к середине XX века (так, например, Симфония до мажор, Кончерто барокко, Четыре темперамента и некоторые другие балеты Дж. Баланчина выглядят и сегодня абсолютно современными по технике танца). Процессы формирования новой техники танца параллельно шли и в советском, и в зарубежном балете. Однако в виду изолированности советской и зарубежных школ и исполнителей друг от друга необходимо отметить здесь некоторые особенности, свойственные западному и советскому балету.

Так, в западном балете особый акцент был сделан на разработке вариаций движения. Традиционные классические па стали использоваться не только в их каноническом варианте. Балетмейстеры экспериментировали с ними, смещая центр тяжести, меняя позиции рук, изменяя скорость и амплитуду движения, сдвигая музыкальные и ритмические акценты в исполнении и т.д. Все это можно проследить в творчестве многих мастеров (Дж. Баланчина, М. Бежара, К. Мак-Милона, Дж. Роббинса, С. Лифаря и др.). Советские балетмейстеры тоже интересовались подобной разработкой движений, но это была не основная линия в этот временной период, более всего это проявилось в творчестве К. Голейзовского и Л. Якобсона.

Отдельно необходимо сказать о влиянии спорта к 1930гг, как в целом, так, в частности, акробатики и гимнастики. Бурное развитие спорта и общественное увлечение спортивными занятиями в XX столетии не могло не сказаться на изменении стиля и движений хореографического искусства. Акробатические поддержки и позы на полу, сложные технические элементы не просто расширяли возможности классического танца. Возникновение танцевальной акробатики было требованием времени, поскольку она несла в себе новые для балетного театра настроения, новое содержание. «Это был следующий шаг на пути развития классики, следующий шаг в превращении сказочной балетной принцессы в реального многогранного современного человека» [2. с.48]. Это сказалось и на отечественном, и на западном балетном театре.

Одновременно в технике классического танца начинается другой важный процесс — изменение мужского танца, его бурное, подчас даже революционное развитие. Особенно ярко это проявилось в советском балете, когда на сцену вышли такие танцовщики, как Алексей Ермаолаев, Вахтанг Чабукиани, Асаф Мессерер и др., и казалось, что рушатся все мыслимые границы возможностей человеческого тела. Этот прорыв закономерно подготавливался именно в русском балете с рубежа XIX-XX веков, когда постепенно стали появляться мужчины-танцовщики, способные исполнять гораздо более сложные движения и партии, чем те, которые существовали в старинных балетах для мужских ролей. В этом ряду можно назвать и братьев Сергея и Николая Легат, и Михаила Фокина, и Георгия Розая, и Михаила Мордкина и многих других. Конечно, самым большим потрясением в технике мужского танца 10-х годов стали выступления Вацлава Нижинского. Но он был совершенно уникальным в своем роде и, в общем-то, единственным танцовщиком с такими возможностями в свое время. Позже уже в 20-е гг. также появлялись хорошие исполнители, владеющие сильной техникой классического танца, такие как П. Гусев, В. Семенов, Б. Шавров. Параллельно техническим усложнениям утверждалась мужественная, героическая манера мужского танца, что было связано с изменением образа идеального героя как на сцене, так и в жизни. В 30-е же годы прошлого столетия русская школа выпустила сразу несколько таких феноменальных исполнителей, и дальше эта традиция продолжилась. Естественно, что огромный потенциал и возможности нового поколения мужской половины артистов балета не находили себе должного применения в старых партиях. Молодежь активно экспериментировала, создавала новые движения, изменяла и усложняла старые. Техника прыжков и вращений в мужском танце неузнаваемо изменилась в эти годы. Новые тенденции были взяты на вооружение не только школой, но и балетмейстерами. И если вначале сами артисты создавали себе новые вариации в старых балетах или усложняли старые танцы, то ближе к середине века мужской танец не только занимает равное положение в балетном театре с женским, но в ряде балетов становится ведущим и главенствующим (например, Спартак на музыку А. Хачатуряна или Иван Грозный на музыку С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича, многие балеты М. Бежара). Надо отметить, что героизация не обошла стороной и женский танец в советском балете. Это способствовала развитию техники больших прыжков, более широкой амплитуды движения, иной подачи движения в женских партиях. Это подготавливало необходимую основу для героических балетов середины века.

Развитие мужской техники танца почти параллельно шло в этот период и в западном балетном театре, однако не так ярко выражено. Многие балетмейстеры также начинали, во-первых, больше использовать мужчин-танцовщиков в своих постановках, во-вторых, усложнять технику мужского танца. Отчасти развитие мужского танца за рубежом подтолкнуло влияние опять-таки артистов и педагогов русской школы (вспомним, что из многих балетных трупп, исполняющих русский репертуар и сохраняющих традиции русского балета, позже возникли национальные балетные труппы, например, труппа АВТ). С другой стороны, изменение эстетики и общественных идеалов, влияние спорта также сказались и на западном балете. Однако резкое изменение техники и значения мужского танца произошло уже к середине века, и не последнюю роль в этом сыграли балетные эмигранты из СССР, в первую очередь Рудольф Нуриев и Михаил Барышников. Их техника танца вызвала заслуженное восхищение, а сами яркие личности танцовщиков способствовали возрастанию популярности классического танца, в том числе мужского, большему интересу к возможностям мужской балетной техники.

Еще одним важным моментом в балетах 30-х годов стало изменение роли кордебалета. Это более ярко проявилось именно в советском театре, поскольку за рубежом большие труппы были редкостью, поэтому ансамблевые сцены и танцы в силу своего не очень большого

количественного состава не могли использоваться настолько разнообразно и разнопланово, как это позволял численный состав основных балетных театров СССР. Кордебалет уже в 1910 — 1920-е гг. прошлого века перестал быть просто фоном, получив свое значимое место в спектакле, но именно в этот период стало возможно при помощи кордебалета создание образа коллективного героя, народа. Первые работы в этом направлении были сделаны В. Вайноненом в балете Пламя Парижа, а в дальнейшем его опыты в этой области использованы и развиты другими балетмейстерами, работавшими в жанре хореодрамы (балеты Бахчисарайский фонтан, Тарас Бульба, Медный всадник Р. Захарова, Фадетта Л. Лавровского, Лауренсия В. Чабукиани и др.), а также уже в постановках второй половины прошлого века в работах таких балетмейстеров, как И. Бельский, Ю. Григорович, О. Виноградов и др.

С 30-х гг. как в Союзе, так и в других странах балетное искусство обращается к национальному фольклору и колориту. Причем интерес теперь представляют не экзотические, неведомые страны, а народ собственной страны (например, Родео А. де Милль в Америке, Скарамуш А. Сакселина в Финляндии). В СССР это явление приобрело широкий размах, когда в каждой республике создавались балетные спектакли с местной национальной тематикой. Более того, постепенно в каждой республике (даже там, где балетного искусства не существовало) были созданы национальные балетные труппы, в основу репертуара которых непременно включались спектакли на основе этнических мотивов и конкретного народного танца.

Особое положение заняли танцсимфонии. Аллегорические и полусюжетные танцевальные симфонии Л. Мясина значительно отличались от бессюжетных композиций Дж. Баланчина, выражавших зримую музыку, тем не менее и те и другие развивали возможности жанра в разных направлениях.

Что касается особенностей западного балетного театра в этот временной период, то там большую популярность приобрели бессюжетные одноактные спектакли, отличающиеся большим разнообразием как в области формы, так и в области жанра.

Преобладание бессюжетных спектаклей имело следствием то, что на Западе к середине века хореографы интересовались скорее не вопросами режиссуры, а в большей мере экспериментами в области движения, как основополагающей единицы танцевального языка, специфическими средствами воздействия движения в его чистом виде на эмоциональное восприятие зрителя вне сюжета. Безусловно, уделялось внимание и приемам композиции, и формам структуры балетного спектакля, увлекаясь при этом экспериментированием в изучении выразительных средств «чистого» танца.

С середины прошлого века вновь начинается взаимообмен и изучение опыта друг друга между советским и зарубежным балетным театром, прерванное с конца 30-х годов. Начало этим процессам положили гастроли зарубежных балетных компаний в СССР и гастрольные туры отечественных балетных трупп по всему миру. А еще позже возможность работать любым балетмейстерам с любыми исполнителями и балетными труппами обусловила похожие векторы и пути развития советского и зарубежного балетного театра в конце XX века.

Для XX века, причем особенно со второй его половины, характерным стало смешение в одном произведении различных культурных пластов, стилей, жанров, направлений хореографии. Балетмейстеры получили возможность использовать в своем произведении любую танцевальную лексику и широкий спектр выразительных средств. Так, классический танец в это время впитывал в себя приемы танца модерн, бытовых танцев, джаза, восточного театра (где танец является неотъемлемой составляющей спектакля). Такие же процессы происходили и в других танцевальных системах (танец модерн заимствовал необходимые ему элементы из классики, народных танцев, джаз танец — из народных африканских, латиноамериканских танцев и танца модерн, образовывались новые направления, например, модерн-джаз танец и т.д.).

Выводы

Каждый балетный спектакль во второй половине XX века получил право иметь свою собственную пластическую речь, характерную только для данного произведения. Это не означает, что в это время перестали ставить чисто классические балеты, или джаз-балеты, или спектакли модерн танца, но постановка любого спектакля позволяла использовать свой неповторимый язык, если это необходимо было балетмейстеру для создания нужного хореографического образа. Принцип, выдвинутый М. Фокиным в начале прошлого столетия, о том, что каждый спектакль должен иметь свой собственный язык и свою форму, был полностью претворен в жизнь балетмейстерами с середины XX века.

Библиографические ссылки

1. КРАСОВСКАЯ, В.Я. *Статьи о балете*. Ленинград: Искусство, 1967.
2. ДОБРОВОЛЬСКАЯ, Г. *Федор Лопухов*. Ленинград: Искусство, 1976.