

RU

Борис Эйфман: на пути к современному Театру балета

Катышева Д. Н.

Аннотация. Целью данной статьи является исследование факторов, определивших путь становления, творческих открытий самобытного авторского репертуарного Театра балета Бориса Эйфмана - выдающегося балетмейстера рубежа XX и первого десятилетия XXI века. Научная новизна исследования обусловлена тем, что тема авторского балетного театра мало изучена в искусствоведении, однако его роль в развитии современной хореографии значительна. В результате исследования феномена Театр балета Бориса Эйфмана были выявлены составляющие подобного типа театра: освоение творческого наследия великих хореографов, продолжение традиций русского балета в создании многоактного сюжетного спектакля на основе литературной классики (и других источников), обновления одухотворенной пластикой и полистилистикой хореографического словаря, её драматизации, музыкальной драматургии.

EN

Boris Eifman: On the Way to the Modern Ballet Theatre

Katysheva J. N.

Abstract. The aim of this article is to study the factors that determined the way of formation, creative discoveries of the original author's repertoire Ballet Theatre of Boris Eifman - an outstanding choreographer at the turn of the XX and the first twenty years of the XXI century. The scientific originality of the research is due to the fact that the topic of the author's ballet theatre has been little studied in art history, but its role in the development of modern choreography is significant. As a result of studying the phenomenon of Boris Eifman Ballet Theatre, the components of this type of theatre were identified: mastering the creative heritage of great choreographers, continuing the traditions of Russian ballet in creating a multi-act plot performance based on literary classics (and other sources), updating the spiritualized plasticity and polystylistics of the choreographic vocabulary, its dramatization, musical drama.

Введение

Современный балетный театр в России и за рубежом в настоящее время испытывает влияние историко-цивилизационных изменений, диктуемых процессами эпохи глобализации. Последнее обстоятельство способствует развитию тенденций стандартизации, частичной утраты культурных национальных кодов в сфере искусства, особенно театра – драматического и музыкального. Определенное влияние на него оказывает нарастание потока поп-культуры с ее коммерциализацией, обращенной к массовому зрителю, нередко отвечая его приземленным интересам и заниженным художественным вкусам. Весь этот круг обстоятельств негативно влияет на искусство, его виды, ценностные ориентации, смысловые, нравственно-этические, философские, а в итоге – художественные параметры.

В связи с этим актуальное значение приобретают те явления хореографического искусства, которые представляют художественную ценность, продолжая и обновляя лучшие традиции отечественного искусства.

Имя его стало известно не только в России, но и в других странах на разных континентах благодаря его современным постановкам. А точнее – Театру балета со своей творческой программой, репертуаром, мастерами, танцовщиками-актерами, неповторимым самобытным обликом. Театру Эйфмана оказались подвластны балетные спектакли трагедийных жанров на основе шедевров литературной классики, отмеченные подлинным драматизмом, высоким танцевальным и актерским мастерством солистов и кордебалета. Свою лепту в феномен театра Эйфмана внесла идея создания и успешной деятельности балетной школы при театре. Она открывает новые таланты из разных регионов России, готовя достойную смену в хореографическом искусстве.

Задачей исследования является стремление осмыслить истоки самобытности театра Эйфмана, открывшие новые перспективы для современного театра в области репертуара, обновления хореографического словаря с учетом традиций отечественного балета и тенденций развития мировой танцевальной культуры.

Основная часть

Б. Эйфман прошел долгий сорокалетний путь становления и утверждения своих идейно-художественных принципов для Театра балета. Начав с формирования труппы «Новый балет», он получал негативные оценки со стороны коллег, театральной критики, ближнего и дальнего окружения, в отличие от растущего интереса со стороны зрительской аудитории.

Хотя сегодня уже очевидно, что в основе этого театра лежали традиции отечественного балетного искусства, начиная с М. Петипа, Л. Иванова и далее театра «Русский балет» С. Дягилева, М. Фокина, продолженные в творчестве Ю. Григоровича, И. Бельского, Л. Якобсона. Связь с последним раскрывается в плане развития и утверждения хореопластики в танце, создания образов в спектакле. Как верно отмечает Б. Сметанина, «Л. Якобсон считал, что Б. Эйфман стал наследником его метода. Символично, что, когда Л. Якобсон поставил свой последний номер, он поздравил с удачей и благословил на творческие дерзания молодого Эйфмана, поставившего тогда свой первый большой балет» (Сметанина, 2008, с. 3). В то же время Б. Эйфман был творчески включен и в пространство мирового балетного искусства. Однако его не привлекали авангардные малые формы европейского балета, но он следил за деятельностью авторских театров балета М. Бежара, Р. Пети, Дж. Ноймайера. В этом сказывается многовековой диалог культур, который продолжается и в настоящее время, в эпоху глобализации. Как и Эйфман, эти балетмейстеры в своих экспериментальных поисках не отвергали основы и понимания того, что «классическое наследие, – как пишет философ Ю. М. Шор (2009), – базовый фонд культуры, своеобразная энциклопедия норм, ценностей, образцов, в каждую историческую эпоху поворачивающихся различными гранями, сторонами; оно приобретает конкретные духовно-эстетические лики» (с. 19).

Б. Эйфман, следуя в русле поисков мирового и отечественного балета в области новых формообразований с обогащением лексических ресурсов, явился одним из тех балетмейстеров, организаторов и создателей репертуарного театра, которые отражают историко-культурный процесс обновления традиций, вступая в формацию современной хореографии. Ее созданием озабочены как балетные театры России, включая Большой и Мариинский, так и зарубежные труппы. И в этом – понимание закономерности неизбежного обновления танцевальных направлений, стилей, техники, режиссерско-постановочной балетмейстерской деятельности. Танец в своей основе является современным высказыванием, отражающим в человеческой личности осознание себя, своей сущности, сокровенных «несказанных» сфер внутреннего мира и окружающего бытия в контексте времени, социокультурной среды.

В современных экспериментах по обновлению хореографии, тем не менее, возникают явления (особенно широко распространенные в драматическом театре) и разрушительного толка. Речь идет об авторском творчестве «без границ», с сугубо субъективным истолкованием литературной основы в постановке, вульгарным, упрощенным образом человека на сцене, отказом от четкого смыслообразования и динамики развития сценического действия. Однако Эйфман как подлинный художник изначально определил для себя границы между истинным искусством и профанацией, неискусством с коммерческой целью. Он нередко об этом говорит в своих интервью, высказываниях о творчестве. Вспоминаются мысли Н. Бердяева (1991) о свободе, которая для него связана с творчеством, познанием и стремлением к возрождению души. Он писал: «Но в действительности свобода есть мое качество, расширение моего опыта до сверхличного, всеобщего опыта. Свобода не есть индивидуализм. Свобода не есть самозамыкание и изоляция, свобода есть размыкание и творчество, путь к раскрытию во мне универсума» (с. 69).

Эйфман на протяжении своего художественного становления обращается к темам, отражающим человека и его бытие в сочетании преходящего и вечного, личного и общечеловеческого, что отличало великих классиков театра, драматургии, литературы начиная от Античности и до Шекспира, классиков последующих веков. В этом процессе особое внимание было направлено на сложные философско-эстетические и духовно-нравственные проблемы человеческого существования, на выбор между добром и злом в драматической борьбе более совершенного, идеального и реального в жизни, а также во внутреннем мире человека. То, что имел в виду Бердяев (1991), опираясь на русскую философскую мысль с ее направленностью в русло «освобождения духовной культуры от гнета социального утилитаризма» (с. 292), утверждал и Эйфман, обращаясь к вечным непреходящим духовным ценностям в культуре, искусстве, бытии человеческой личности, но не в абстрактном времени, а в исторически обусловленном.

Так сформировалась определяющая тема его творчества – «история человеческой души» и далее более конкретно – «история русской души в разных драматических ситуациях» (Эйфман, 2009). И в этом видится продолжение и развитие традиции отечественного театра, завещанной А. Пушкиным (1962) с его утверждением «истины страстей» и «излиянием души». То, что «всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою» (с. 147).

Здесь Эйфман обращается к памяти в области отечественной культурной традиции и непреходящим ценностям, которые складывались веками, когда решались не только конкретные проблемы бытия человека, но и «извечные» вопросы... «И каждая эпоха, – пишет Г. Д. Гачев (1968), – должна вскрыть, “узнать их в своем облики”... и в то же время созерцают в этом “узнавании” свое особенное, присущее только “нашей эпохе”» (с. 17).

В связи с этим Эйфман формирует репертуар своего театра классического балета, опираясь на отечественную литературную классику (А. Пушкин, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов), либо на судьбы, истории

жизни и творчества выдающихся деятелей искусства – театра, музыки, изобразительного искусства. Он изначально отказался от иллюстративного принципа решения интерпретации текста, понимая, что никому не дано исчерпать смысловые ресурсы тематического богатства и глубину таких текстов, отражающих конкретные реалии времени и человеческого бытия, а также вечное, общечеловеческое. Каждая эпоха, ее разные периоды формируют свой контекст. Эйфман определяет свой угол восприятия и понимания текста. И в нем акцентируются и передаются языком танцевального и музыкального действия те темпы, мотивы, смыслы, которые отвечают духу современности (сверхзадаче) и способны на обратную связь со зрителями, пришедшими на спектакль. По прошествии времени, которое балетмейстер чутко ощущает, он осуществляет поставленный ранее балет в новой редакции. Так было с «Онегиным. Online», «Братьями Карамазовыми» и в той или иной степени с другими спектаклями. Но мастер оставался верен своей теме художника. Он крупными планами воплощает внутренний духовный драматический мир героя с его потаенными интересами, страстями, желаниями. Внутренний человек с его историей души и преимущественно русской – главный предмет творческого балетмейстерского интереса Эйфмана. И перед ним с самого начала его пути вставала задача найти те танцевальные средства, которыми он мог бы выразить свои замыслы. Он вознамеривался найти свой неповторимый язык, непохожий на язык других хореографов.

Но при этом Эйфман продолжал следовать предыдущим открытиям не только в русском балете, но и в театре в области драматургии, режиссуры, актерского драматического искусства, технологии перевоплощения в сценический образ с пониманием специфики музыкального театра. Здесь во многом путь к перевоплощению был обусловлен музыкальным тематизмом и танцевально-пластической характеристикой образа. Он понимал, что жесткий «канон» в классической хореографии, метафорическая, но абстрактно выраженная пластика, танцевальные движения обусловлены своими телесными законами. Л. Д. Блок (1987) писала: «Классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» (с. 25).

Но классический танец обладает динамикой саморазвития, поэтому профессиональная академическая хореография никогда не консервируется. Он постоянно испытывал обновления, преобразования, порождая новые формации, предлагая обновленный язык. Классика М. Петипа, Л. Иванова преобразовывалась М. Фокиным, позднее А. Горским, К. Голейзовским, Л. Лавровским, Ю. Григоровичем, Л. Якобсоном и другими мастерами.

Б. Эйфман – один из основоположников уже современной развивающейся формации танца, более пристально обращенной к внутреннему миру человека. В его адрес бросались резкие обвинения в «ереси» в основном со стороны критики, балетоведов. Но он шел своим путем, утверждая хореопластику, преобразуя канон классики. Он заставил заговорить танцевальную телесность, одухотворяя ее отражать самые драматические страсти и изменения времени. И стало очевидно, что Эйфман-хореограф – изобретатель оригинального балетного словаря, в котором объединяются понятия классического и современного танца, воплощаются его собственные хореографические идиомы.

Эйфман знал, что процесс обновления танцевальной лексики связан с активными экспериментами, которые проводятся в современной мировой и отечественной хореографии. Понятно, что это была общая тенденция. Новации возникали в борьбе с автоматизмом в танце, особенно в конце прошлого столетия. Появились явные признаки выхолащивания форм, способных отразить новое содержание. Попытки танцовщика воплотить каноны классики обернулись потерей поэтической образности, отсутствием перевоплощения в индивидуализированный образ героев и персонажей балетов. Неизбежность обновления традиций и построения новой формации в современной хореографии исторически была очевидна и обусловлена необходимостью воплотить ранее неизведанные области философско-эстетической и духовно-нравственной проблематики в отражении современного человека. Этого требовала и эволюция новых стилистических и жанровых образований в искусстве. Отличительная черта этого периода, как когда-то первой половины XX века, – стремление к стиливой и жанровой универсальности. Здесь обнаруживает себя не сосуществование жанров, а их взаимодействие и комбинирование.

Имеются в виду контрапункт стилей, полистилистика в воплощении хореографических текстов, взаимодействие, взаимопроникновение лексики классики, модерна, неоклассики, дунканизма, направлений народного и балетного танца, в том числе спортивных, социальных танцев, восточных техник. Кроме того, были введены новации в области танцевальной лексики, сделанные в предыдущие этапы развития балета. Так происходили поиски пути ее обновления в искусстве в целом. Д. С. Лихачев (2006) писал: «Стиль обладает как бы кристаллической структурой, структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте» (с. 334-335). Но вместе с тем вращение одних кристаллов в другие стиливые начала, как далее отмечает Лихачев, – в искусстве обычное явление. Он приводит много примеров подобного процесса в разных видах искусства и их влияния. И далее он отмечает: «Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но и является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться...» (с. 341). Как балетмейстер, Эйфман осознает эти возможности контрапункта стилей, полистилистики.

Но существует еще и субъективная причина обращения Эйфмана к обновлению лексики, языка балетного спектакля, чему есть его личное свидетельство. Он изначально был настроен на создание совершенно своего авторского мира хореографии, в котором он видел новые пластические идеи, развивающие открытия хореопластики, по-своему опробованной выдающимися балетмейстерами – М. Фокиным, В. Нижинским, Ю. Григоровичем, Л. Якобсоном и плеядой западных хореографов.

Заключение

В заключение подведем итоги предложенному исследованию, посвященному процессу и сущности формирования авторского Театра балета Бориса Эйфмана. Он продолжает традицию отечественного балета, отдавая должное крупной театральной форме в ключе *story ballet*, наиболее востребованной на сценах России, Европы, Америки.

Важным фактором становления Театра балета Эйфмана является формирование репертуара, определяющего неповторимое творческое лицо, идейно-художественное кредо театра. При этом он готов к постоянному обновлению, исследованию новых тем, сюжетов литературных историко-документальных источников художественной культуры – мировой и отечественной.

И наконец, еще один фактор формирования авторского Театра балета Эйфмана – обновление хореографического словаря. На протяжении продолжительного времени складывался своеобразный хореографический язык – язык танца Эйфмана. Его цель – предельно визуализировать все скрытые, истинные, «несказанные» сферы внутреннего бытия героя, используя для этого и контрапункт стилей, и полистилистику – классику, модерн, неоклассику, народные, балльные, спортивные балльные танцы (вплоть до хип-хопа). Танцевальные движения, хореопластика строятся в полной соотнесенности со стилевым и жанровым синтезом музыкальной драматургии композиторов – сонетно-симфонического плана, джаз, поп, фолк и других современных музыкальных и танцевальных стилей. Данная традиция не исключение в современном искусстве.

Все вышеназванные факторы обуславливают бытие авторского самобытного Театра балета Бориса Эйфмана, многолетнюю творческую деятельность и успех не только у российского зрителя, но и у почитателей из других стран.

Источники | References

1. Бердяев Н. А. Самопознание. Размышление об эроте // Бердяев Н. А. Самопознание. Л.: Лениздат, 1991.
2. Бердяев Н. Л. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века. Париж, 1971.
3. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987.
4. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. М.: Просвещение, 1968.
5. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: СПбГУП, 2006.
6. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2002.
7. Порфирьева А. Л. Мейерхольд и драматургия века // Русский театр и драматургия начала XX века: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1984.
8. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 7. 1962.
9. Сметанина Б. О. Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана (последняя треть XX - начало XXI в.): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2008.
10. Шор Ю. М. Классическое наследие в контексте современной культуры // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (30 января 2009 г.). СПб.: СПбГУП, 2009.
11. Эйфман Б. Онегин в режиме онлайн. 2009. URL: <https://rg.ru/2009/02/20/eifman.html>

Информация об авторах | Author information



Катышева Дженни Николаевна¹, д. иск., проф.

¹ Гуманитарный университет профсоюзов, г. Санкт-Петербург



Katysheva Jenny Nikolaevna¹, Dr

¹ Humanitarian University of Trade Unions, Saint-Petersburg

¹ kafrezh@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.10.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.

Ключевые слова (keywords): авторский Театр балета; одухотворенная пластика; хореографический словарь; полистилистика; актерское искусство; author's Ballet Theatre; spiritualized plasticity; choreographic dictionary; polystylistics; acting art.