



СТИЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

THE STYLE OF A THEATRE PERFORMANCE

Эльфрида КОРОЛЕВА,

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Институт Культурного Наследия
Академии Наук Республики Молдова

The style of a theatre performance is one of the most mysterious phenomena although many critics and specialists in drama study write about the stylish performance, the style of actors' play. However, they don't explain the means of its expression. The present article defines the style of the theatre performance as a mixture of all art styles, constituting its syncretic base and the quality of its plastic arts. The definition results from the analyses of definitions of style given by researchers / experts in aesthetics, architecture, fine arts, music, literature and from various approaches to determining stylistic peculiarities of separate parts of ballets performances.

The article analyses the ballet style of "Copellia" by Leox Delibes staged by Marat Gaziev in 1983 and staged in 2006 which reflected the transformation of a play in the new conditions of scenic life. Examples of the unity of style of the dramatic play created in Postmodernism serve the productions by Petru Vutkareu that have been shown in Kishinev at the International Theatre Festival "Biennale of Theatre" Eugene Ionesco" 2006": "And what are we going to do with the cello?" by M. Vishnieca / The theatre named after E. Ionesco /, "Picasso's women. Olga." by Bron McAvera / KAZE Theatre Group. Japan /, "A nameless star" by Mikhail Sebastian / The Russian Drama Theatre named after A.P. Chekhov/, "The Inspector" by Gogol / Puppet Theatre "Ognivo", Mytishy, Russia /.

Стиль театрального спектакля – явление загадочное, хотя многие театроведы и критики пишут о стильном спектакле, стиле игры актёров. Но в чём это выражается, они не объясняют. Стиль танца и балета В. Ванслов связывает с процессом создания художественного образа, когда «происходит сплав всех изобразительно – выразительных и технико–композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную содержанием... Характер этого сплава и образует стиль, зависящий от мировоззрения и метода художника и от-

носящийся как к содержанию, так и к форме в их единстве»¹. «В содержание балетного спектакля входят его жизненная тема, раскрывающаяся в определённом сюжете / в бессюжетном балете – в драматургии человеческих состояний и чувств/, идейный смысл, вытекающий из разработки данной темы, а вся совокупность характеров мыслей и чувств героев»² – пишет В. Ванслов.

Однако понятие образа в театральной литературе имеет и другие определения. Согласно П. Пави «в современной театральной практике» он стал

выражением и понятием, противостоящим тексту, фабуле или действию. Полностью обретя визуальную природу представления, театр трактует в свою пользу серию сценических образов и рассматривает лингвистические и актантные материалы как образы и картины: это относится, например, к спектаклям Б. ВИЛСОНА, М. КЕРБИ, Р. ФОРМАНА, С. РЕЖИ, П. ШЕРО, К. М. ГРЮБЕРА, Ф. АДРИЕНА, Р. ДЕМАРСИ и относительно недавно, Р. ПЛАНШОНА.

При всех различиях спектаклей этих режиссеров, по их отношению к фабуле, значение музыки и ритма как структурообразующих факторов действия, пластики движений, они имеют немало общего со многими современными балетами, а также с некоторыми классическими, содержание которых не раскрывается в определённом сюжете и они не отличаются наличием

Определения понятия формы при незначительных нюансах у балетоведов и театроведов сходны, в то время как стиль спектакля пока остаётся тера инкогнито. Р. Кроковер относит стиль балетного спектакля к самым трудно определяемым категориям искусства и связывает его с качеством, столь же непередаваемым словами понятием.

Она объясняет это тем, что каждый хореограф, каждый танцовщик, каждый художник, а также музыка спектакля имеет свой стиль, что нелегко объяснить. Когда хореограф обращается со своими материалами умело, со знанием дела, увлекает свои искусством зрителей и его личность тонко проявляется в созданном им произведении, можно сказать, что балетный спектакль обладает качеством¹.

Всё то же самое, с поправкой на режиссёра, можно сказать и о спектаклях драматического театра.



характеров героев. В значительной своей части персонажи классических балетов сказочные, фантастические, легендарные.

Как отмечает Р. Кроковер легче определить стиль исполнителя, нежели спектакля. Танцовщику необходимо обладать качеством движения и,

безусловно, техникой, без которой танец теряет смысл. Каждый элемент техники должен подчиняться качеству движения. Это та магия, которая преобразует человеческое существо в лебедя Одетту, превращает Жизель в крестьянскую девушку в первом акте и в бестелесное существо во втором. Качественно движения отличаются простые танцовщицы от художников танца. Многие танцуют, но мало артистов. Ещё меньше тех, кого называют артистами мирового значения. Качество движения является частью техники, но намного ее превосходит. Тот, кто получает удовольствие от фейерверка танца Чёрного лебедя в *па де* и уходит со спектакля под впечатлением этого фейерверка, может с таким же успехом пойти в цирк. Р. Кроковер подчёркивает, что балет не самое простое искусство. Это сложный синтез нескольких искусств, и каждое имеет свои особенности². Однако она не рассматривает соотносённость или взаимоотношения этих искусств, что не позволяет определить стиль спектакля.

В то же время она обращает внимание на различия стилей балетов в разных странах, несмотря на то, что танец в балете всюду развивался на основе русской, итальянской и французской школ¹. По стилям принято определять отличительные черты балетных постановок. Так В. Гаевский, говоря о балете «Сны о Японии», поставленном А. Ратманским в 1998 году в Большом театре, пишет о нём как о балетной инсценировке японских легенд и вариации на темы японского национального стиля².

Анализ балетов «Болт» и «Светлый ручей» Д. Шостаковича в хореографии А. Ратманского, поставленных на сцене Большого театра, В. Гаевский проводит сквозь стили эпох. В «Болте» «это парад легенд 20-х годов манифестация стилей и мифов. Совсем как в «Светлом ручье», только там 30-е годы, деревен-

ский колхозный стиль, он же стиль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки /ВСХВ/, он же стиль социалистического процветания, изобилия пришедшего в страну вместе с яблоками величиной с арбуз и арбузами величиной с автобус. А в «Болте» стиль городской, индустриальный, аскетично-конструктивистский, стиль плакатов, призывов и лозунгов 20-х годов, при котором даже арабеск кажется лозунгом, а прыжок оказывается призывом.»³

Те же черты конструктивизма, плакатного стиля характеризуют спектакли В. Мейерхольда 20-х годов «Великодушный розоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом». Однако заметил, что постановки «Болта» и «Светлого ручья» А. Ратманского – это ремейки балетов Ф. Лупухова, первый поставлен в 1931 г., второй – в 1935 г. Если спектакли В. Мейерхольда воспринимались как новаторские и имели большой успех, то экспериментаторские балеты. Ф. Лупуха в 30-х годов были уже не ко времени. На балетной сцене все активнее утверждался академизм классических балетов, возглавляемый А. Вагановой и В. Семеновым.

В драматических театрах в этот период также начался возврат к классике. Её постановки осуществлялись в мхатовских традициях. В том же направлении психологического реализма и отражения действительности в ее наглядной узнаваемости на разных сценах страны стали появляться спектакли по пьесам советских писателей.

Под влиянием успехов драматического театра с конца 20-х годов начали осуществляться постановки современных балетов, получивших название корейдрам. Особую популярность завоевали балеты «Красный мак» /1927/, «Бахчисарайский фонтан» /1934/, «Сердце гор» /1938/, «Лауренсия» /1939/, «Ромео и Джульетта» /1940/ и др. Требования логического обоснования действия стали предьяв-

ляться и к классическим балетам. Балетмейстеры – постановщики работали с режиссерами или сами осваивали режиссерскую профессию.

Первым спектаклем, заявившем о рождении молдавского балетного театра в 1957 г., был «Бахчисарайский фонтан». Дальнейшее развитие молдавского балета шло в общем русле советского балетного искусства. Наряду с классическими, современными балетами ставились национальные спектакли. При этом основу репертуара составляла классика: «Лебединое озеро», «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Дон Кихот», «Сильфида», «Спящая красавица», «Баядерка», «Щелкунчик», «Коппелия». За исключением «Сильфиды», «Баядерки», «Коппелии» все они имели несколько версий на молдавской сцене. Их сравнительно анализ займёт немало страниц отдельной монографии. «Сильфида», перенесённая на сцену молдавского театра в 1983г. из Ленинградского Малого театра оперы и балета к концу XX в. утратила многое в хореографическом тексте, сценографии, интерпретации партий. «Баядерка» и вовсе сошла со сцены. «Коппелия» возобновления в 2006 году после длительного отсутствия в репертуаре привлекает внимание возможностью анализа ее стиля в новых условиях сценической жизни.

В отличие от театроведов определение стиля дают исследователи эстетики, архитектуры, изобразительного искусства, музыки, литературы. При всех различиях стиль в их работах характеризуется как равнодействующая ряда факторов, включающих идейное содержание, систему форм, в которой закрепляются результат творчества художника и его индивидуальность, а также эстетические и исторические аспекты времени.

Стиль театрального спектакля также проявляется во взаимосвязях и взаимозависимости элементов формы, дикту-

емых содержанием. Но в театральном спектакле, в отличие от всех видов искусства, стиль становится равнодействующей стилей всех основных видов искусства, составляющих его синкретическую основу, закреплённую в пластике ¹ спектакля, но сам стиль является качеством этой пластики.

Содержание «Коппелии, или девушки с голубыми глазами», впервые увидевшей свет в Париже в хореографии А. Сен-Леона на музыку Л. Делиба, как и всякого другого балета, складывается из музыкально-хореографического тематизма. Сюжет балета по мотивам фантастических новелл Гофмана «Песочный человек» и «Автоматы» на протяжении более чем вековой сценической жизни спектакля постоянно видоизменялся в театрах разных стран и в различных балетмейстерских версиях.



«Коппелия» создавалась в период, когда Франция стояла на пороге войны с Пруссией. Нарастающие политические и экономические кризисы, Второй

империи Наполеона III сопровождались лихорадочным весельем пышных празднеств. Ни одна другая столица Европы не могла соперничать с Парижем по разнообразию развлечений. Балетное искусство заметно клонилось к упадку. Его всё больше вытесняли водевиль оперетта. Большая опера выродилась в помпезное официальное действо, а балет в чисто развлекательный дивертисмент, насыщенный зрелищными эффектами и технической виртуозностью. Центром таких спектаклей стала балерина. А. Сен-Леон мастерски сочинял вариации на определённую танцовщицу, которая становилась центром впечатляющего представления.

Современное звучание спектаклю придавали и стилизованные народные танцы, венгерские и славянские, характеризовавшие место действия, небольшой городок Галиции, борющимся за свою независимость. Музыка, окрашенная национальным колоритом пользовалась особой популярностью. Основой массовых танцев балета послужили подлинные польские и венгерские мелодии. Новинкой был *„Чардаш“*, только что появившийся в аристократических салонах Будапешта и впервые использованный в балетной музыке. Музыка балета Л. Делиба привлекала чарующей красотой мелодий, ритмическим разнообразием, щедрой танцевальностью и одновременно драматической выразительностью, **ЖИВЫМ** чувством современности. Балет имел большой успех. *„Коппелия“* стала последним спектаклем А. Сен-Леона. Через несколько месяцев после ее премьеры он умер. Спектакль в разных вариантах разошелся по многим странам Европы. Многократно он ставился и в России. Эталонной считается редакция А. Горского, осуществленная в 1905 г. в Большом театре. Однако в ней,

как и во многих других от спектакля А. Сен-Леона остались лишь музыка Л. Делиба, либретто и отдельные фрагменты хореографического текста, по мотивам которого сочинялись новые версии танцев.

М. Газиев создал свою редакцию балета, в котором на основе скрупулезно восстановленных танцев и эпизодов постановки А. Горского, пристального изучения музыкальной драматургии и литературной основы соединились изящество, легкий юмор французского романтика Л. Делиба и гротеск, артистизм великого немецкого романтика а. Т. Гофмана. На молдавской сцене появился неоромантический спектакль, выдержанный в лучших традициях русской классики и одновременно созвучный 80-м гг. прошлого столетия, когда строгий академизм классического танца еще сочетался с сохранением традиций исполнения танца характерного, а в обществе все больше возрастал интерес к необъяснимым мистическим явлениям.

Незатейливый сюжет о любви и ревности простой девушки Сванильды, обнаружившей, что ее соперница всего лишь механическая кукла становится основой для философских обобщений. Как и кукла Олимпия Гофмана Коппелия - *„деревянная, кукла, вдвинутая в общество живых людей, слывающая тоже человеком среди них, самозванка, втируша ...“*¹. По расчетам создавшего ее доктора Коппелиуса, она должна была отвлечь внимание юношей; от невест, загнипнотизировав их таинственной красотой и помочь ему достичь главной цели: мистическими заклинаниями и эликсирами взять душу у влюбившегося в Коппелию юноши, вдохнуть ее в куклу и тем самым утвердить полную победу механического искусства над живым искусством и самой жизнью. Неожиданно возни-

кавшая то в окне, то через секунду в двери, то почти одновременно в противоположных концах площади угловатая фигура Коппелиуса навела суеверный страх на окружающих, роль Коппелиуса исполнили два актера. В одном составе А. Михалаки и М. Мотовилов, в другом, Д. Вороненко и Н. Гук.

Вместе с тем образы основных исполнителей Коппелиуса - А. Михалаки и Д. Вороненко заметно отличались друг от друга. А. Михалаки подчеркивал в Коппелиусе черты мастера - изобретателя, расчетливо создававшего машинерию управления человеком. Коппелиус Д. Вороненко владел какими-то особыми мистическими тайнами человеческой жизни, позволявшими ему подчинять ее своей воле. Исполнительницы Сванильды - В. Щепачева, О. Гурьевская и Л. Черечеча уверенно преодолевали технические трудности большой и сложной партии. Не выходя за строгие рамки стиля спектакля, они наделяли своих героинь яркими индивидуальными характеристиками. Сванильда В. Щепачевой привлекала нежностью, душевной щедростью; Сванильда О. Гурьевской - очаровательной женственностью; Сванильда Л. Черечечи - остроумием, ярким темпераментом. Подстать своим невестам был и жених Франц: легкомысленный, самоуверенный красавец В. Гелбета, поэтическая, увлекающаяся натура А. Александрова, по мальчишески наивный, восторженный юноша Т. Романюка.

Танцы первого акта „Чардаш“ и мазурка, поставленные в стиле характерного академического танца, отличались изяществом, тонким художественным вкусом, отвечавшем музыке Л. Делиба.

Художник М. Соколова со свойственным ей живописным даром, чувством ритма, природной музыкальностью,

точным проникновением в замысел балетмейстера создала сценографию, органично вписывавшуюся в сценическое действие в полном соответствии с музыкально - хореографическим стилем спектакля. Доминанта первого акта - фантастический свет, словно исходящий из дома Коппелиуса и поглощающий яркость окружающих его легких разноцветных строений с остроконечными крышами. Во втором действии раскрывается фантастика черного кабинета Коппелиуса, заполненного разного рода диковинными механизмами, колбами, искусными чудаками, странным образом напоминающими настоящих людей: китайца, звездочета с подзорной трубой, турка с подносом, старинного рыцаря в доспехах, полишинеля, прекрасную испанку с веером в руках. Ярким контрастом ему воспринимались полихромные, залитые солнечным светом, украшенные пышными гирляндами цветов декорации третьего акта - народного праздника, утверждавшего красоту полнокровной, естественной человеческой жизни.

Спектакль, восстановленный в 2006 г. по памяти отдельных артистов, сохранив основные параметры хореографического текста, утратил стилевое единство, качество постановки М. Газиева. Близость к оригиналу ощущалась лишь в партиях Сванильды и Франца в исполнении К. Терентьевой и А. Терентьева. Наделенная великолепной памятью, музыкальностью, художественным вкусом О. Гурьевская передала молодым артистам не только танцевальную основу их ролей, но и чувство стиля спектакля, при этом, что Вариацию-выход К. Терентьева танцует широко, уверенно, смело, заявляя о характере своей героини, готовой бесстрашно бороться за

свою любовь. Франц А. Терентьева, околдованный красотой появлявшейся в окне незнакомки, напротив, в прыжках высоких, но осторожных и мягких выявлял черты романтического юноши, склонного к мимолетным влечениям.

И. Иванишин, превратив Коппелиуса в комедийный персонаж с чертами гротеска, ввел спектакль в стилевое поле традиционных балетных комедий. Но одновременно неожиданное появление в разных местах двойника. Коппелиуса /И. Бабич/, теперь воспринимается не более чем трюк. Сравнительно чисто, технически исполненные „Мазурка“ и „Чардаш“, лишённые, однако того особого шарма, который сообщал контрастное излучение балетных народных сцен высокому стилю классического танца, окрашенного приметами стилизованной венгерской хореографии, подчеркивали стиливую неопределенность спектаклям.

Столь же проблематично увидеть определенный стиль спектакля и в драматическом театре. В этом плане показателен проходивший 16 по 28 мая в Кишиневе Международный Театральный фестиваль „Биеннале Театра „Eugen Ionesco“ 2006“. Сорок спектаклей! из четырнадцати стран дали немало пищи для размышлений. Особый интерес вызвали постановки самого организатора фестиваля - художественного руководителя Театра им. Э. Ионеско П. Вуткэрэу: "А с виолончелью что делать?" М. Вишниэка/ Театр им. Э. Ионеско/, „Женщины Пикассо. Ольга“ Б. МкАвера/ Театр Казе. Япония/, „Безымянная звезда“ М. Себастьяна/ Русский театр им. А. П. Чехова/, „Ревизор“ - Н. Гоголя/Кукольный - театр „Огниво“, Мытищи Россия/. В кардинальных отличиях стилей - в их идейных и формообразующих структурах, словно пропущенных

сквозь оптическую призму, высвечиваются; многогранные спектры человеческой *статуи* в современном, чуждом ей мире.

В структуре Спектакля "А с виолончелью что делать?" ведущая роль принадлежит музыке Баха и Пьяццоллы. В исполнении виолончелиста И. Стахи она словно нисходит с небес в божественном звучании. Эта музыка раздражает, выводит из себя причудливых персонажей: выжившего из ума придурковатого Старика с палкой /Д. Мамей/, силиконовую Даму с вуалью /Д. Северин/, в минуты волнений терявшую толщинку с эрогенных мест, Человека газетой, напоминавшего нелепого клоуна /В. Самбриш/. Музыка льётся безостановочно, как и проливной дождь за стенами мрачного зала ожидания. Человек с газетой, просушив мокрую газету на стульях, почитав немного, мокрыми носками помыл пол, выжал их в разрезанную бутылку из под кока колы, выпил ее содержимое, закусил съестным из чемодана. А музыка все продолжала звучать. Для всей этой троицы ее непостижимость становится невыносимой. Старик угрожающе стучит палкой, Человек с газетой затыкает уши свисающими до пола бирусами и судорожно хохочет.

Дама с вуалью успокаивает себя Дымом сигареты и неистовыми вращениями головы. Наконец, не выдержав, вооружившись зонтами, все они надвигаются на виолончелиста. Красивый, стройный, седовласый музыкант, не замечая угрозы, спокойно поднимается со стула. Разгневанная троица пронзает его зонтами, словно пиками. Виолончелист безмолвно удаляется. На возвышении прислоненной к стулу остается умолкшая виолончель. Застывшая от изумления Дама с вуалью начинает безостановочно причитать: "А с виолончелью что делать?"

Ее голос пронизывает страх: а вдруг она снова зазвучит?

Противостояние высокой духовности и агрессии мещанства в этом спектакле высвечивается в стилизованном сплаве божественной классической музыки и буффонады. В „*Безымянной звезде*” та же тема предстает в ином стилизованном решении. Приоритет художественного слова и подчиненной ему музыки М. Стырчи, эмоционально характеризовавшей жанровые сцены из жизни захолустного румынского городка и воссоздание образов симфонической музыки талантливого композитора Удри / Ю. Андриуценко/, гибнувшего в затхлой атмосфере этого городка вывели П. Вуткэрэу в русло реалистического искусства. В ненавязчивом этнографическом обозначении места действия, в столкновении противоречивых живых человеческих характеров и типов людей / *Мирою* - С.Кирышкин, *Мона* - В. Марьянчик, *Мадемуазель Куку* - З. Чеботарь, Григ - П. Пейчев и др./ вырисовывается, извечная борьба возвышенного и низменного в человеческой жизни.

Органичное соединение текста Н. Гоголя, разыгранного в фантазмагорическом стиле людьми - куклами и музыки К. Шульца, С. Микуса, русских народных песен, церковных песнопений выявило остроту злободневности шедевра русской литературы XIX в. Фундаментальный хищник Городничий / С. Железкин/, сексуально озабоченные, пышногрудые, напоминавшие вазы с сочными фруктами Анна Андреевна и Мария Антоновна /Н. Котлярова и И. Шаломова/, порхающая розовокрылое чудо - птица Хлестаков С. Синёв/ и все остальные причудливее гоголевские персонажи - самая настоящая нечисть, взмывающая на крыльях хищных птиц. Но не слетавшихся невесть откуда, а в мгновение ока возникавших из

оборотной стороны действовавших лиц. В кошмарном сне Городничего они превращаются в неких монстров, как будто сошедших с картин Босха. Но внезапная очистительная гроза смывает всю эту накипь земли, открывая широкие просторы для новой жизни / куклы известного молдавского художника В. Кантора, сценография И. Шумилова/.

В исполнении японской актрисы Ю. Тсужи спектакль „*Женщины Пикассо. Ольга*” воспринимается как пантомимно - хореографическое представление на музыку Д. Шостаковича, П. Чайковского, М. Мусоргского, С. Минуса с интонационно подчиненной ей речью незнакомого японского языка в стиле психологической драмы школы К. Станиславского. Перед глазами зрителей с нарастающей напряженностью возникают поразительные коллизии жизни русской балерины труппы С. Дягилева Ольги Хохловой, ставшей жертвой губительной любовной страсти к Пабло Пикассо, создателю художественных шедевров и разрушителю женских судеб.

В стилях спектаклей П. Вуткэрэу - в контрастном сопоставлении гармонии классического стиля и разрушающей её буффонады, в стиле реалистического отражения жизни и психологической драмы в контексте утраты нравственного идеала, в стиле сюрреализма отразилась человеческая и античеловеческая жизнь в ее неожиданных ракурсах и трансформациях конца XX - начала XXI в., эпохи, получившей название постмодернизма.

Т. Крюкова, анализируя театральный процесс, связанный с постмодернистским сознанием, в котором, место реальности занимает виртуальный результат ее симулирования - гиперреальность, на целом ряде примеров она показывает, что в этом пространстве человек видится вне исторического процесса, он выводится из сферы од-

ной определенной культуры в особый транскультурный мир.

В разрушении неоромантического балета «*Коптелия*» с его условными, но, тем не менее, узнаваемыми человеческими характерами и типами, действовавшими в определённой культурной среде, проявилась эпоха постмодернизма с ее принципами деконструкции. Для его восстановления нужна новая сильная, художественно одарённая личность, способная влить новое вино в старые меха. К сожалению, в настоящее время стилевой неопределённостью отмечена не только «*Коппе-*

лия», но и другие классические балеты, составляющие основу репертуара молдавского балетного театра.

Спектакли П. Вуткэрэу, несут на себе отпечаток его творческой личности, формировавшейся в эпоху постмодернизма. Преодолевая в течение нескольких лет в постановках театра абсурда и «*расчленённого*» театра принцип деконструкции, в поисках некоей опоры человеческого существования П. Вуткэрэу выкристаллизовал стили для каждого отдельного спектакля, отмеченного качеством.

Referințe:

1. *Энциклопедия. Балет.* Москва. 1981.
2. Пави, Патрис. *Словарь театра.* Москва. 1991 С. 204
3. Krokover Rosalyn. *The New Borzoi Book of Ballet.* New York 1956. p. 6.
4. *Ibid.* P. 6 – 8, 10
5. Гаевский, Вадим. *Поворот винта.* // Театр. 2005. № 2. 2005
6. *О пластике спектакля.* // Театр и время. Кишинёв. 2006.
7. Берковский, Н., Я. *Романтизм в Германии.* Ленинград. 1973. с. 499.
8. Крюкова, Татьяна. *Постмодернистский театр как художественный код* // Современная драматургия. 2006. №2 . С. 202.

30 august, 2006

Recenzent: **Alexandru Buhantov**,
doctor în studiul artelor