

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203
EDN OTGSLP
УДК 792.8(571.54)

Г. С. Доржиева
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1948-0783

Восток — Запад. Взаимодействие разнонаправленных художественных систем в бурятском балетном театре

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена взаимодействию в современном хореографическом искусстве разнонаправленных художественных систем, позволяющему академической труппе раскрыть художественный потенциал в контексте актуальных тенденций балетной эстетики, а также проблеме освоения нового пластического языка, знакомству с техниками *contemporary dance*, в частности танцевальной импровизации, в ходе взаимодействия национального театра с иностранными хореографами. В театре Бурятии первые подобные опыты связаны с именами Питера Куанца и Тамаса Геца Морица. Результатом их работы с бурятской труппой стали балеты “In tandem”, “Souvenir du Bach”, “Dzambuling” и “Equivalence to the pointe”. Хореографы пытались подчинить тела танцовщиков с академической выучкой основам современной хореографии, погрузить в неизведанное, создать возможность для самих артистов увидеть другие способы работы.

Приглашенные в Бурятию хореографы П. Куанц и Т. Г. Мориц работали с учетом национальной культуры и традиций республики, вникая в незнакомую для них хореографическую среду. Это был не механический перенос знаний, а исследовательский поиск, адаптация собственной лексики к культуре носителей другого танцевального языка. В этом состоит особая ценность их работы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Питер Куанц, Тамас Геца Мориц, Уильям Форсайт, бурятский театр, бурятский балет, национальная культура, современная хореография, *contemporary dance*, импровизация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203
EDN OTGSLP
УДК 792.8(571.54)

Galsana S. Dorzhieva
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1948-0783

East — West. The Interaction of Opposite of Artistic Systems in the Buryat Ballet Theatre

ABSTRACT

The article is devoted to the interaction between different art systems in modern choreographic art. This allows the academic troupe to reveal their artistic potential in the context of current trends in ballet aesthetics. The article also deals with the problem of mastering a new dance language, using the techniques of contemporary dance and, in particular, dance improvisation in the course of interaction between the national theatre and foreign choreographers. In Buryat theatre such experiments are associated with the names of Peter Quanz and Tamas Geza Moritz. The result of their work with the Buryat troupe was the ballet performances, *In tandem*, *Souvenir du Bach*, *Dzambuling* and *Equivalence to the pointe*. Choreographers tried to combine the bodies of dancers with academic skills with the basics of modern choreography, to immerse them in the unknown, and to create an opportunity for the actors themselves to see other ways of dance.

At the same time, the choreographers P. Quanz and T. G. Moritz, that we invited to work in Buryatia, took into account the national culture and traditions of Buryat people, dealing with a choreographic environment which was unfamiliar to them. It was not a mechanical transfer of all their skills to the dancers, but a research adaptation of modern dance language to a culture that used another one. That's why their work is so significant.

KEYWORDS

Peter Quanz, Tamas Geza Moritz, William Forsyth, Buryat theatre, Buryat ballet, national culture, modern choreography, contemporary dance, improvisation.

На современном этапе балет является одним из главных видов сценического искусства бурятской культуры. В 30-е годы XX века в Бурятии началось интенсивное освоение классического балета, в ходе которого были заложены основы национального балетного театра, впоследствии внутри него сохранялась преемственность академической традиции. В течение более чем восьмидесяти лет в бурятском танцевальном искусстве происходило органичное соединение опыта западноевропейского и русского балета с многообразным фольклорным наследием республики.

Сегодня балетный театр Бурятии переживает период трансформации. Это время рождения новых художественных тенденций в активном взаимодействии с иными культурами — актуальными течениями современного искусства. Специально для бурятского балета создаются постановки, в которые внедряются техники *contemporary dance*, используется сочетание современной и национальной музыки, танец становится концептуальным, а традиционно конкретный, нарративный сюжет заменяется более абстрактным.

Заметную роль в этих процессах сыграли приглашенные в Бурятию иностранные хореографы Питер Куанц и Тамас Геца Мориц, впервые познакомившие балетный театр республики с современной европейской культурой танца. Настоящее исследование посвящено особенностям их взаимодействия с труппой и изучению синтеза разнонаправленных художественных систем в актуальном стремлении к культурной интеграции.

В настоящее время процесс взаимодействия культур проявляется в самых разных формах — от глобализации до синкретизма национальных фольклорных систем. Принципиальные различия имеют культуры Запада и Востока. Для культуры Запада характерна рациональность (логос), для культуры Востока — путь (дао). Для Запада — динамизм, материализм, свобода. Для Востока — неспешность, созерцательность, духовность. Исследователь Е. Г. Хилтухина отмечает, что западной культуре свойственно рациональное восприятие мира и его активное преобразование, культуре Востока — близость человека природе, преобладание чувственности и духовного начала [1].

Разность культур Запада и Востока, разность потенциалов при их слиянии и взаимодействии может рассматриваться, с одной стороны, как возможность появления новаций, с другой — как стимул, подталкивающий к определению культурной самоидентичности. В этом контексте мы согласны с Н. С. Семеновым, который выделяет два принципиально важных алгоритма подобного взаимодействия: «...стремиться понять другого, углубляя понимание самого себя; стремиться понять другого, побуждая его к ответному пониманию» [2, с. 63].

Бурятия находилась на перекрестке путей этносов, следовавших с Запада на Восток и обратно, и исторически так сложилось, что культура этого края вобрала в себя черты как западной, так и восточной цивилизации. Взаимодействие культур со временем не прекращалось, а только углублялось, однако в художественном поле, в частности в искусстве бурятского балетного театра, такие опыты единичны.

Опыт взаимодействия культур и художественных систем прослеживается в истории многих академических музыкальных театров России. В каждом театральном коллективе существуют свои традиции межкультурного и творческого взаимодействия. Картину успешного многолетнего взаимодействия разнонаправленных художественных систем представляют работы музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко: «Na Floresta» Н. Дуато (2009); «Маргарита и Арман» Ф. Аштона (2009); «Маленькая смерть» И. Килиана (2010); «Восковые крылья» И. Килиана (2013); «Татьяна Д. Ноймайера (2014); «Манон» К. Макмиллана (2014); «Концерто барокко» Д. Баланчина (2018); «Одинокий Джордж» М. Гёке (2018); «Минус 16» О. Нахарина (2018); «Тюль» А. Экмана (2020); «Kaash» А. Хана (2021); «Autodance» Ш. Эяль (2021) и др.; постановки Большого театра: «Пиковая дама», «Пассакалья» Р. Пети (2001); «Сон в летнюю ночь» Д. Ноймайера (2004); «Концерто барокко» Д. Баланчина (2004); «Серенада» Д. Баланчина (2007); «“А дальше — тысячелетие покоя”». Creation 2010» А. Прельжокажа (2010); «Драгоценности» Д. Баланчина (2012); «Укрощение строптивой» Ж.-К. Майо (2014); «Анна Каренина» Д. Ноймайера (2018); «Симфония до мажор» Д. Баланчина (2019) и др. Многие из перечисленных сочинений стали классикой современного балетного театра.

Вопрос о необходимости взаимодействия разнонаправленных художественных систем в балете был и остается актуальным для всех российских театров, в том числе для бурятского.

История балетного театра Бурятии, его формирования и дальнейшего развития в период с 1939 по 2000 год фундаментально исследована педагогом и ученым, в прошлом ведущей балериной и художественным руководителем балетной труппы Бурятского государственного академического театра оперы и балета имени народного артиста СССР Г. Цыдынжапова Л. И. Протасовой [3]. Большую ценность имеет и первая монография о бурят-монгольском театральном искусстве «Бурят-монгольский театр. Очерк истории» Л. С. Ходорковской [4], а также сборник 1959 года «Искусство Бурятской АССР» [5], выпущенный по случаю второй Декады бурятского искусства и литературы в Москве с экскурсом в историю становления театров в республике, и исследование О. Куницына «Музыкальный театр Бурятии» [6], посвященное истории Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова (далее — БГАТОиБ) в период с 1939 по 1987 год. Представленная в этих исследованиях история становления профессионального балетного искусства Бурятии с его ранних этапов и вплоть до начала 2000-х годов говорит о том, что в этот период экспериментальные постановки в области современной хореографии предпринимались редко.

Первое обращение к новой, актуальной своему времени хореографии осуществил в 1964 году М. М. Мнацаканян в спектакле «Тропюю Грома». По воспоминаниям участника балета В. А. Ганженко, хореография была непривычной, новой, частично стилизованной под африканские танцы, были использованы перекаты на полу, движения с подвижными бедрами, акробатические

поддержки. Постановщиком были предприняты попытки декоративно осовременить балет, костюмы исполнителей состояли из облегчающих комбинезонов и париков¹.

Большим событием в культурной жизни республики стала постановка «Испанские миниатюры» (1977) на основе испанской народной музыки в хореографии Херардо Виана Гомеса де Фонсеа. «Херардо в своей постановке привлек танцы различных областей Испании — Андалузии, Арагона, Майорки, Басконии, передав их характер и манеру исполнения. Спектакль был решен полностью в характерном стиле...» [3, с. 92]. Этот опыт можно считать первым межкультурным взаимодействием.

В настоящее время, поддерживая статус академического театра, бурятский балет сохраняет традиционное классическое наследие и экспериментирует в области современной хореографии, поддерживая разнонаправленный диалог с художественными системами мирового балета. Театр развивается, преодолевая ряд организационных и творческих сложностей: он нуждается в профессиональных кадрах — авторах, хореографах, композиторах, исследователях, а также в исполнителях. К 2011 году балетная труппа состояла из 50 танцовщиков, что ограничивало на тот момент творческие возможности театра в выборе и создании репертуара. В этих условиях балетная труппа бурятского театра обратилась к иностранным хореографам Питеру Куанцу и Тамасу Геца Морицу. И позитивный опыт, и проблемы творческого взаимодействия зарубежных балетмейстеров и труппы во многом показательны для исследования взаимовлияния культур Востока и Запада. Основными источниками в процессе реконструкции истории этого творческого взаимодействия стали видеозаписи спектаклей, хранящиеся в архиве БГАТОиБ, а также интервью автора статьи с П. Куанцем и Т. Г. Морицем.

Сотрудничество театра с хореографом П. Куанцем началось в 2011 году по инициативе дирижера и композитора А. В. Лубченко, который в октябре 2010 года был назначен художественным руководителем БГАТОиБ. Начальное профессиональное образование П. Куанц получил в Королевской Виннипегской балетной школе (Канада), совершенствовался в Европе, танцевал в Covent Garden, New York City Ballet, American Ballet Theatre, работал с выдающимися хореографами современности Д. Ноймайером, И. Киллианом и У. Форсайтом. П. Куанц известен своими постановками в Мариинском театре (Россия), Метрополитен-опере (США), Королевском балете Линбери (Великобритания), Большом Канадском балете Монреаля (Канада), Королевском балете Виннипега (Канада), Гонконгском балете (Гонконг), Национальном балете Кубы и Национальном балете Канады.

В 2010 году он создал собственную труппу “QDANCE” (Канада) [7].

Для бурятской труппы П. Куанц поставил три одноактных балета, которые вошли в афишу театра под названием «Вечер современных балетов» (2011) и представили современное балетное искусство в трех разных ракурсах.

¹ Информация получена в ходе личной беседы автора с участником спектакля В. А. Ганженко в 2019 году в г. Улан-Удэ.

«Вечер современных балетов» открывал спектакль “Souvenir du Bach” («Вспоминания о Бахе»), ставший ожившей картиной классических рас на музыку А. В. Лубченко. “Souvenir du Bach” — это парафраз на тему европейской классической музыки и европейского классического балета. Музыкальное произведение представляет собой свободные вариации на тему, открывающую «Французскую увертюру» И. С. Баха. По словам хореографа, “Souvenir du Bach” — это дань уважения творчеству великих композиторов прошлых лет. Композиционно “Souvenir du Bach” — это приношение искусству классического танца. Коннотация партитуры А. В. Лубченко с музыкой И. С. Баха предопределяет торжественность движений, пропорциональность и строгость линий, академическую манеру и — премьерский апломб.

В этой части балетного триптиха П. Куанц отразил собственные представления о поисках на пути развития новых форм академического балета. Балетмейстер создал хореографическую инверсию классического европейского танца, опираясь на музыкальную мысль. По мнению самого постановщика, работа была призвана продемонстрировать прежде всего мастерство лучших танцовщиков бурятского балета. Несмотря на оммаж академизму, танец в “Souvenir du Bach” далек от его канонических стереотипов, он свободен для неожиданных ракурсов и переходов, необычных сочетаний и акцентов. Своей хореографией П. Куанц на фоне минималистичного белого экрана аккуратно вывел четкие линии в пространстве сцены, образовавшие неожиданно замысловатые, но логичные и совершенные по форме композиции.

В основе “Souvenir du Bach” отсутствует целостный, ясно читаемый сюжет. Однако по внутренней логике драматургии нельзя относить этот спектакль к абстракциям. Балет, который хореограф наполнил концентрированной экспрессией мысли и чувств, далек от холодно-отстраненного выражения. И хотя отдельные фрагменты составляют весьма абстрактную схему, каждый зритель может усмотреть в ней собственный сюжет.

В результате постановка “Souvenir du Bach” вышла предельно музыкальной, легкой и одновременно величественной, где главными действующими лицами стали музыка и балет. Исполнители были органичны, продемонстрировав технические возможности и лучшие традиции бурятской балетной школы.

Следующей частью вечера стал балет “In tandem”. Американская премьера этого спектакля состоялась в 2009 году в Музее современного искусства Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк, США). Архитектура музея в виде перевернутой конусообразной спирали задала основной пластический мотив — рондообразные движения танцовщиков, обилие «падающих» вращений и обводок, а также основную идею и драматургию бессюжетного действия: жизнь и история взаимоотношений людей есть движение по спирали.

Музыку к балету написал американский композитор С. Райх. Его минималистические композиции создали идеальную матрицу для органичного заполнения музыкальной ткани повторяющимися танцевальными соло, дуэтами, трио и ансамблями разного характера и степени экспрессивности. Абстрактность музыкального сопровождения в этой работе подчеркивает ощущение «живого



Фото 1. Баярма Цыбикова на репетиции балета "In tandem". 2011. Фото Н. Улановой / Bayarma Tsybikova at the rehearsal of the ballet "In Tandem". 2011. Photo by N. Ulanova



Фото 2. Баярма Цыбикова на репетиции балета "In tandem". 2011. Фото Н. Улановой / Bayarma Tsybikova at the rehearsal of the ballet "In Tandem". 2011. Photo by N. Ulanova

дыхания». Основой музыкально-хореографической драматургии спектакля стала модель течения жизни в ее циклическом развитии, выражающая диалектику единения и конфликта в каждом тандеме на пути их бесконечной смены.

Предельно минималистичное оформление спектакля художником Людвигом Климовым (Нью-Йорк) подчеркнуло ощущение условности происходящего на сцене и представило собой монохромное световое пространство на фоне белого экрана.

В "In tandem" участвуют шесть артистов. Конструкция спектакля перенасыщена всеми примерами сольного, дуэтного и ансамблевого танца. Балет начинается со вступления, выхода четырех танцовщиц, уже здесь заметна особая стилистика, в которой работает хореограф, — стилистика американского авангарда. С самого первого движения автор выделяет ее «децентрализацию» (фото 1).

Несмотря на отвлеченность сюжета, в движениях П. Куанц демонстрирует четкие, ясные формы. В основе хореографии — язык классического танца с использованием современной пластики, новых линий. К началу работы над постановкой у бурятской труппы уже был опыт освоения современной хореографии, однако новые движения для танцовщиков (Б. Раднаев, Б. Жамбалов, Б. Цыбикова, К. Федорова, М. Эрдынеева, В. Балданова) оказались непривычны. Тем не менее артисты справились с предложенной автором техникой танца, наполненной разными видами туров, *grand jeté en tournant*, интенсивными движениями со смещением центра тяжести.

Линейный рисунок танца, геометричные перестроения определили и внешний облик артистов (дизайнером костюмов выступила Энн Армит).



Фото 3. Артем Плюснин и Виктор Дампилов на репетиции балета “In tandem”. 2011. Фото Н. Улановой / Artem Plyusnin and Viktor Dampilov at the rehearsal of the ballet “In tandem”. 2011. Photo by N. Ulanova

Женский костюм (сценический купальник) с изображением строгой графичной сетки дополнил композицию (линейное построение в отдельных мизансценах) и задал движенческую стилистику всему спектаклю. Изображение на экране, на фоне которого развивается действие, дублирует рисунок женского костюма. В совокупности хореографический текст и костюм спектакля сформировали некий образ, отчасти внешне цитирующий эстетику творчества У. Форсайта.

Хореография “In tandem”, выдержанная, по определению постановщика, в неоклассическом стиле, требует одновременно элегантности и виртуозности исполнения. П. Куанц использовал плавность и четкость линий, строгость лексики классического пуантного танца, соединив ее с «небалансными» движениями с отклонением от оси (фото 2). По словам хореографа, в этом балете танцовщик всегда должен быть экстремально близок к потере контроля над равновесием и падению, не достигая его. Это напоминает неустойчивость равновесия перевернутой раковины Музея Гуггенхайма, с одной стороны, и вызывает мысль о дисбалансе как источнике любого движения — с другой (фото 3).

В балете нет определенных образов, характеров, но есть содержание. Драматически наполненными стали дуэтные части. Именно в них были раскрыты главные темы — любовь и равнодушие. Обезличенные пары словно пытаются вернуть ощущение жизни, найти свою любовь. Над всей конструкцией спектакля возвысился дуэт в исполнении солистов Б. Цыбиковой и Б. Раднаева, ставший кульминацией всего действия. Условные Он и Она как бы отражают культурный взгляд на то, какими должны быть мужчина и женщина.

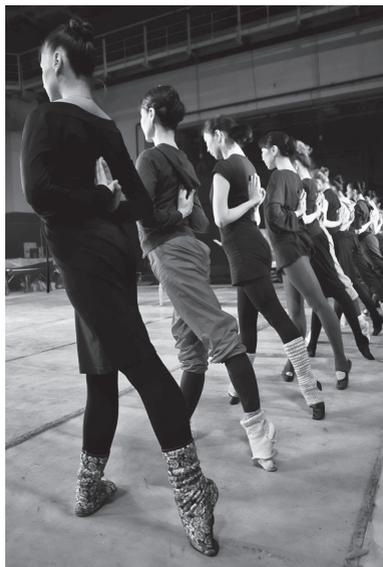


Фото 4. Репетиция балета
 “Dzambuling”. 2011. Фото Н. Улановой /
 Rehearsal of the ballet “Dzambuling”.
 2011. Photo by N. Ulanova

В музыкальную ткань дуэта вплетены мотивы танго, в хореографии подчеркнуты позировки этого направления, а также спонтанные смены положений тела. Выверенная механика движений до невероятной точности в последующих дуэтах и трио позволила исполнителям выстроить четкие геометрические рисунки. Постепенно танец приобретал некоторые черты «механистичности», но это говорит не об отсутствии эмоциональной динамики, а о передаче определенного стиля танца — геометричного, механического.

“In tandem” завершился кодой в исполнении всех участников постановки. Плотный хореографический текст в динамичном темпе как бы иллюстрировал «форсайтовскую» геометрию, вмещающая все те же движения с отклонением от оси, повороты самых разных видов в разных ракурсах. В финале танцовщицы лежали на спинах, вытянув руки над собой вверх. В версии для Музея Гуггенхайма танцовщицы

прыгали в оркестровую яму и затем, когда музыка заканчивалась, оглядывались на пустую сцену, чтобы сфокусировать внимание на месте «присутствия звука» и последующей тишине. В бурятской версии, по словам П. Куанца, направленные в небеса руки прославляют тишину.

Хореограф попытался раздвинуть границы, сохранив саму идею балета. Можно резюмировать, что, несмотря на технически сложный материал, танцовщицы реализовали художественную задачу. Спектакль, не имеющий четкого сюжета, без сложных костюмов, декораций, при всем многосложном сочетании стилистических и символических структур получился целостным и понятным. Постановщикам удалось умело синтезировать все художественные составляющие балетного спектакля.

Концепция постановки “Dzambuling”, третьей части «Вечера современных балетов», основывается на представлениях восточной философии о создании и существовании Вселенной. “Dzambuling” переводится с тибетского как «то место, где живут люди», оно описывает «рай на земле, мирное, гармоничное место». Хореограф был впечатлен увиденной в Этнографическом музее народов Забайкалья круговой картой сансары, изображавшей путешествие души через различные царства на земле (из темного, неразвитого пространства в царство животных, людей и богов). Рождение, жизнь и смерть, явления, присущие живой и неживой природе, их взаимосвязь и единство во Вселенной на всех уровнях существования и просветления стали содержанием спектакля-медитации. Все та же идея круговорота жизни и смерти в постановке звучит иначе, основываясь на собственном прочтении автором мудрости давно ушедших эпох.



Фото 5. Репетиция балета “Dzambuling”. 2011. Фото Н. Улановой / Rehearsal of the ballet “Dzambuling”. 2011. Photo by N. Ulanova

Философские аспекты древнего буддийского учения обрели в балете П. Куанца современную хореографическую форму выражения (фото 4). По своему хореографическому языку “Dzambuling” образует существенный контраст с первыми двумя частями «Вечера современных балетов». В его основе — синтез авангардных стилей танца, национального и современного, движения и голоса. Пластически свободный, гармоничный, предельно музыкальный язык этой постановки интеллектуально насыщен и чуток к эмоциональному выражению. Смысловая насыщенность танца основывается на национальной тематике и особенностях национальной хореографии.

Главным героем спектакля является мифическая фигура — человек с рогами оленя, исполняющий роль проводника через сансару. В то же время исследователь Э. В. Манзарханов рассматривает этот образ как тотем рода, внешне напоминающий Буханойона бабая (мифического прародителя крупных бурятских племен эхититов и булагатов, в XIII–XVII веках кочевавших по территории Прибайкалья). Хореограф определяет этого героя как олицетворяющего творчество, знание, мудрость, путешествующего через уровни просветления. Первую часть балета можно обозначить как рождение человечества, рождение жизни на Земле, а центральная фигура этот процесс запускает. Действие начинается с массового танца, в ходе которого импровизированный муравейник из тел танцовщиков в образе насекомых рассыпается, перекатываясь и перемещаясь по всей сцене. Ведущей фигурой является человек с рогами. В его движениях прослеживаются признаки этнического танца. Исполнитель З. Дашиев «...попытался передать всю многокрасочность и вселенский объем музыкального материала, через пластику выразить первобытность времени наших далеких предков» [8, с. 72]. Уже в следующей части двух дуэтных танцев, отстранившись от действия, он становится сторонним наблюдателем. Далее разворачивается сцена приношения жертвы в исполнении В. Мироновой. Ее танец — изобилие шаманских движений, почти импровизационная первобытная пляска — развивается в окружении кордебалета, исполняющего танец, подобный бурятскому народному круговому танцу «Ёхор» (фото 5).

Постановщику здесь удалось найти нужное пластическое выражение, в общем сходное с бурятской пластикой или пластикой кочевника. Хореографическая идея кругового движения, заданная в “In tandem”, получает развитие и иное выражение в “Dzambuling”: круговороту смены композиций ввиду их внутренней конфликтной неустойчивости противопоставляется текучая плавность непрерывных перемещений по круговым траекториям — как картина застывшего равновесия вечного мира. В конце спектакля, после условной сцены «посвящения», расправив руки вверх, артисты покидают сцену один за другим и уходят в сторону подсвеченного коридора, словно растворяясь в этом свете.

Музыкальная партитура балета была составлена А. Лубченко на основе импровизаций в стиле аутентичной бурятской музыки. Для ее записи были привлечены бурятские музыканты — Б. Баттувшин, Е. Н. Селезнев, Г. И. Ошоров; в партитуре использованы импровизации трубы, барабана, струнных национальных инструментов в аранжировке с элементами современного медиаакустического оформления. Результат оказался отличным от всего, что когда-либо создавалось ранее в БГАТОиБ. Медитативный музыкальный строй воссоздавал полную иллюзию трансцендентального путешествия через сансару.

Балет “Dzambuling” стал смелым экспериментом, в котором, на наш взгляд, хореографу удалось передать специфику нового для него материала, а танцовщикам — освоить новаторские профессиональные подходы к работе. П. Куанц попытался подчинить тела танцовщиков с академической выучкой новому для них языку современной хореографии, что, безусловно, требовало от них физической и эмоциональной выносливости, а также пересмотра их взглядов на границы возможного и невозможного в сценическом танце.

Опыт взаимодействия бурятской труппы с хореографом П. Куанцем можно назвать даже не единственным, а скорее уникальным. Балетные композиции “Souvenir du Bach”, “In tandem” и “Dzambuling” П. Куанца вывели бурятскую балетную труппу на новый уровень развития хореографического мастерства, продемонстрировали ее уважение к классическому танцу и готовность к экспериментам. «Вечер современных балетов» стал своеобразной «встречей Запада и Востока», новым этапом развития бурятского балетного театра.

Подобный триптих давно стал частью репертуара многих европейских театров, в России спектакли такого типа представлены в репертуаре музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В Бурятии балеты П. Куанца не получили долгой сценической жизни. Показы спектаклей прекратились в 2015 году в связи с отсутствием у театра авторских прав на повторное использование музыки. Всего за весь период было дано около 25 представлений.

В 2011 году на театральный проект «Перетекающие миры», организованный ведущей балериной БГАТОиБ Б. Цыбиковой, был приглашен балетмейстер чешского происхождения Тамас Геца Мориц для ознакомления артистов балета театра с системой импровизации Уильяма Форсайта².

2 Уильям Форсайт — американский танцовщик и хореограф, разработавший собственную систему работы с импровизацией “Forsythe Improvisation Technologies”, она служит для создания и анализа танца и основывается на построении движения, исходя из геометрических свойств пространственного расположения танцовщика.

Т. Г. Мориц получил образование в Венгерской балетной академии, в течение последующих десяти лет участвовал как исполнитель в работах У. Форсайта во Франкфурте. В качестве хореографа Т. Г. Мориц создавал постановки для многих балетных площадок мира: Высшей школы танцев Дрездена (Германия), Королевской академии Антверпена (Бельгия), Венецианской биеннале (Италия), ArchiTanz (Япония), P. A. R. T. S (Бельгия), Корейского государственного университета искусств (Южная Корея).

Свою первую творческую работу в России Т. Г. Мориц продемонстрировал в БГАТОиБ, создав балет “Equivalence to the pointe”.

“Equivalence to the pointe” состоит из двух частей — “Equivalence” («Эквивалентность») и “To the pointe” («В точку»). По словам автора постановки, идея “Equivalence” состоит в том, что ранее незнакомые танцовщики собираются, вместе работают, творят и созидают, дополняя и уравнивая друг друга. В части “To the pointe” хореограф хотел привести классических танцовщиков к новым способам постановки танца, используя уже имеющийся у них опыт (например, пальцевую технику для женщин-исполнительниц)³.

Концепция балета имеет очевидный постмодернистский ракурс: она не предполагает определенного сюжета и четко выстроенной драматургии, отсутствует даже тема, существующая вне сцены. Темой и идеей спектакля становится сам танец, разные его грани, максимальная свобода выражения и индивидуальность танцовщика, характер артиста, которые проявляются непосредственно при рождении танца.

В первой части постановки представлен современный танец с элементами импровизации, во второй — танец пуантный. В итоге сценическое воплощение двух частей спектакля оказалось неравноценным. В первой, импровизационной части можно было заметить неуверенность артистов, словно бы не сумевших преодолеть ученическую стадию, в их движениях не было раскрепощенности, свободы в создании нового, в генерировании спонтанного движения. Исполнение не стало естественным, а сама работа — законченным художественным произведением. В то же время в части “To the pointe” акцент был поставлен на танец на пуантах, и здесь артисты выглядели более уверенными, продемонстрировав все возможности балетной техники.

Постановка Т. Г. Морица готовилась в сжатые сроки между работой над основными репертуарными спектаклями. Не хватило времени на реализацию всех задумок автора, в результате хореограф использовал лишь те идеи, которые танцовщикам было легче понять и реализовать. По этой причине импровизация, представленная в первой части балета, стала *структурированной*: импровизационные фрагменты чередовались в хореографическом тексте с фрагментами, заданными хореографом. Помимо исполнения на сцене поставленных композиций танцовщики импровизировали, используя полученные ранее задачи,

3 Запись личной беседы с хореографом Тамасом Геца Морицем, постановщиком балета “Equivalence to the pointe”. Тема: «Процесс постановки балета “Equivalence to the pointe” в Бурятском Государственном академическом театре оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова». Дата записи: 13.04.2020 г. Архив Г. С. Доржиевой.

связанные с погружением в образные представления, включающие механизмы поиска паттернов движения для сценической импровизации. Реализация такой психофизической техники требует сосредоточенности и искренней увлеченности при условии отсутствия игры на публику и стремления к внешнему эффекту.

Импровизационные методы создания хореографии широко используются в мировой практике современного балета. Каждый хореограф имеет собственный подход относительно объема и характера импровизации в спектакле.

Сегодня импровизация является необходимым навыком для трупп современного танца, в то время как в академическом балетном театре этот метод создания хореографии остается не до конца оцененным и в большинстве случаев становится открытием для классического танцовщика. Однако исследовательский поиск, заложенный в природе импровизации, мог бы стать важной частью творческого процесса, объединяющего балетмейстера и артистов-исполнителей.

С этой целью Т. Г. Мориц надеялся углубить свой эксперимент по взаимодействию с танцовщиками бурятского театра. Именно такое погружение создает условия для успешного овладения сложным методом спонтанного создания движения с сохранением динамики сценического действия, его целостности и органичности.

Включение метода импровизации в балете Т. Г. Морица сродни алеаторике в музыкальном сочинении как технике композиции, предполагающей неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения [9, с. 412]. Произведение создается почти произвольно, с возможностью случайного выбора материала, а также последовательности его изложения в процессе создания или исполнения. На наш взгляд, некоторая доля принципов алеаторики присутствует и в спектакле Т. Г. Морица. Поскольку артисты оказались не готовы к освоению техники импровизации, хореограф вкуче с фиксированными формами в хореографии предоставил исполнителям свободу выбора в дальнейшей ее интерпретации, с опорой на их мастерство и физическую память. Этот метод требует отдельного рассмотрения в контексте хореографического искусства.

Подобные неожиданные подходы к созданию хореографии характерны и для творчества американского хореографа Мерса Каннингема, культивировавшего чистую пластику, «движение ради движения». «Сначала я придумывал какое-нибудь движение или отдельную фразу, затем записывал их, чтобы сделать окончательно ясным — видео тогда еще не было, — а потом придумывал следующую фразу или движение, это могло быть, например, движение ног, наподобие па-де-бурре, или мелкие движения рук, или повороты головы, или разнообразные повторяющиеся движения. Затем я бросал две монеты, чтобы случайно определить последовательность всех придуманных мной движений» [10, с. 80]. Композиции хореографа строились по законам случайности. Он «считал, что метод “случайностей” может открыть хореографу

способы соединения движений и построения хореографического текста, каких не смог бы изобрести рациональный разум» [11, с. 3]. С одной стороны, если допустить полную случайность в выборе и последовательности материала, это путь к мертвому искусству, с другой, если сопрягать с иными методами, возможны ценные художественные результаты.

Насыщенную образную систему балету “Equivalence to the pointe” предоставила его музыкальная основа, в которой сочетались классика XX века, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, и фольклорная импровизация музыканта В. Жалсанова на разных инструментах.

Настоящим источником вдохновения для хореографа стало музыкальное сопровождение В. Жалсанова, равноправного участника спектакля. Его роль в постановке многогранна: игрой на флейте, на варгане, горловым пением артист имитировал звуки бурятской степи — щебет птиц, ржание лошадей, шум ветра, плеск воды — и вместе с танцовщиками воспроизводил картины явлений природы. Оригинальное интонационное музыкальное своеобразие несет основную смысловую нагрузку спектакля, это обогащает его содержание и усиливает восприятие балета. В сознании зрителей, погруженных в этот мир звуков и движений, рождаются собственные образы, связанные с природой Бурятии.

Противопоставление экспрессивного, но академического звучания музыки С. Рахманинова и традиционного этнического вокала позволяет обнаружить в танце «разность потенциалов» двух культур, что определило специфическую музыкальную драматургию бессюжетного действия.

«Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, которая является музыкальной основой “To the pointe”, состоит из 24 вариаций, образующих трехчастную структуру второго плана. Хореографом для балета “To the pointe” были выбраны вариации с XII по XVIII, которые отличает активное музыкальное развитие, где кульминацией становится известная XVIII вариация. Рапсодия С. Рахманинова рассматривалась как соединение классической музыки XIX века и современных джазовых импровизаций. Подобное сплетение стилей дало возможность хореографу экспериментировать. Предельно симфонизированный танец Т. Г. Морица сосредоточился на классической составляющей. Стилистически его постановка родственна балету «Серенада» Д. Баланчина, но в отличие от последнего сдержаннее в новациях. Однако традиционные подходы к движению в балете Т. Г. Морица все же были частично смещены: расширение позиций ног, выход за рамки балетных позиций рук, смещение оси и т. д. Для некоторых частей характерна и абсолютно неакадемическая лексика: движения рук вне канонов классического танца, завершение движений в свободной нестандартной форме, перекаты на полу. Но в результате танец оказался гармоничным и многослойным. В движении хореограф стремился передать романтический характер, заложенный композитором в музыкальной драматургии произведения (в письме М. М. Фокину от 29 августа 1937 года вариации с XI по XVIII композитор трактовал как «любовные эпизоды» [12, с. 114]).

Рапсодия С. Рахманинова имеет богатую хореографическую традицию, в 1939 году состоялась премьера балета «Паганини» в хореографии М. Фокина, спустя два десятилетия балет получил новое прочтение в версии 1960 года в хореографии Л. Лавровского, в 1995 году спектакль был восстановлен В. Васильевым в собственной редакции. Т. Г. Мориц тоже обратился к музыке С. Рахманинова, но создал оригинальную постановку, новую работу, где вместо декораций — перемена света, вместо костюмов — почти репетиционная форма, а главное — это отсутствие сюжета.

Работа над “Equivalence to the pointe” и знакомство с техниками импровизации позволили танцовщикам БГАТОиБ открыть для себя новые принципы композиционного решения сценического танца и стать соавторами балетного спектакля.

Несмотря на все трудности, артисты проявили профессиональный интерес к работе с балетмейстером. Т. Г. Мориц старался ввести танцовщиков в принципиально новый для них процесс, познакомить с совершенно иным способом работы, расширить границы их эстетических представлений. Проведенный эксперимент стал ценным опытом погружения бурятского балета в мировую современную хореографию.

К сожалению, полученные в ходе работы с хореографом навыки не были в полной мере усвоены бурятской труппой в силу отсутствия предыдущего опыта подобной практики и из-за временных ограничений. Танцовщики не смогли до конца раскрыть свой творческий потенциал, достичь свободы в импровизации и должной высоты ее художественного исполнения.

П. Куанц и Т. Г. Мориц стремились избежать механического переноса своего творческого опыта в самобытный контекст музыкально-танцевальной культурной среды Бурятии с ее сложившимися национальными особенностями. Хореографы совместно с бурятскими танцовщиками попытались осуществить исследовательский поиск в области адаптации и слияния лексики танцевальных языков различных культур. В результате работы П. Куанца оказались более удачными в художественном плане и, возможно, могли бы иметь долгую сценическую жизнь. Новое дыхание, новая эстетика балетов могли бы закрепить постановки в текущем репертуаре. По зрелищности и новизне подобных спектаклей на бурятской сцене не было ни до, ни после. В опыте взаимодействия с хореографом Т. Г. Морицем, где танцовщикам было необходимо проявить некоторую самостоятельность, инициативу, открытость в освоении нового материала, результат вышел менее убедительным. Неопытность артистов, трудности в освоении методов импровизации и другие объективные проблемы (организационные, финансовые) повлияли на итог экспериментальных постановок. Тем не менее полученный опыт, несомненно, стал новым импульсом в развитии бурятского балета.

Современная хореография не стала для бурятских танцовщиков родной стихией и не могла ею стать. Одной из основных проблем является недостаточное знакомство бурятских артистов с танцевальными техниками *modern* и *contemporary dance*. Кроме того, классический балет в Бурятии имеет наиболее

сильные традиции, танцовщики обучаются на основе классического наследия. В результате им не хватает технических и художественных навыков, необходимых для исполнения современной хореографии. Для решения этих проблем важно предоставить артистам возможность больше изучать и исполнять современные танцевальные стили, например, на мастер-классах и в лабораториях современной хореографии, в сотрудничестве с хореографами из других театров. Важно популяризировать современную хореографию в потенциальной зрительской аудитории Бурятии, создавая новые постановки, показывая лучшие образцы этого искусства.

Сотрудничество П. Куанца и Т. Г. Морица с балетной труппой БГАТОиБ демонстрирует культурный плюрализм, в результате которого происходит гармоничное соединение национального бурятского, российского и западноевропейского искусства. Оно позволяет расширять кругозор и понимание других культур, создавать новые возможности для сотрудничества и развития, укреплять международные отношения, сохранять и передавать культурное наследие.

В результате сотрудничества произошла интеграция культур и профессиональное взаимообогащение. Западные хореографы тоже получили новый материал для вдохновения, познакомились с неизвестной культурой, в работе над постановками исследовали богатое фольклорное наследие бурят, изучили их традиции, использовали компоненты национального искусства и аспекты философии буддизма в современном спектакле.

В разных культурах всегда есть что-то общее, и это общее — основа для сближения. Есть и самобытное, что может стать взаимодополняющим. А есть и недостающее, открывающее новые творческие горизонты взаимодействия. Однако чрезмерно активное взаимопроникновение и заимствование опасно потерей культурной идентичности.

В наше время одной из популярных тенденций европейского искусства является обращение к элементам азиатской культуры: в театральных постановках используют этническую музыку, исполняемую на национальных инструментах, песенный и танцевальный фольклор азиатских народов, переосмысленный и интерпретированный, проникает на сцену, занимая свою нишу на театральных подмостках.

Работа с европейскими хореографами была одним из единичных опытов взаимодействия разнонаправленных художественных систем в БГАТОиБ. Сотрудничество с западными хореографами привнесло много интересного в творчество бурятского балетного театра, артисты познакомились с другими методами работы, с актуальными направлениями современной хореографии, увидели новые перспективы для освоения бурятского этнического материала и его включения в балетный театр. Исследование национальной культуры откроет широкие возможности и станет фундаментом для создания самобытных сценических произведений, основанных на разнообразном национальном фольклоре.

1. Хилтухина Е. Г. Курс лекций по культурологии. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2003. — 234 с.
2. Семенов Н. С. Философские традиции Востока. Минск: Европейский государственный университет, 2004. — 304 с.
3. Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). Улан-Удэ: Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2017. — 204 с.
4. Ходорковская Л. С. Бурят-монгольский театр. Очерк истории. М.: Искусство, 1954. — 234 с.
5. Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1959. — 238 с.
6. Куницын О. И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1988. — 256 с.
7. Cornell K. Peter Quanz // The Canadian Encyclopedia. 2012. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/peter-quanz> (дата обращения: 10.03.2023).
8. Манзарханов Э. Е. Бурятский балет на рубеже веков и его перспективы (на основе анализа трех балетных постановок «Кармина Бурана», «Юки», «Вечер современной хореографии») // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 2 (3). С. 69–75.
9. Кюрегян Т. С. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. — 618 с.
10. Лешев Ж. Мерс Каннингем: «Гладкий, потому что неровный...». М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 239 с.
11. Погребняк М. М. Эстетические идеи Мерса Каннингема как основание эстетики постмодерн-танца // Норвежский журнал развития международной науки. 2020. № 44 (2). С. 3–6.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма. М.: Советский композитор, 1980. — 573 с.

REFERENCES

1. Hiltuhina E. G. *Kurs lekcij po kul'turologii* [Course of Lectures on Cultural Studies]. Ulan-Ude: Izdatel'stvo Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2003. 234 p.
2. Semenov N. S. *Filosofskiye traditsii Vostoka* [Philosophical Traditions of the East]. Minsk: Evropejskij gosudarstvennyj universitet, 2004. 304 p.
3. Protasova L. I. *Baletnyy teatr Buryatii (1939–2000)* [Ballet Theatre of Buryatia (1939–2000)]. Ulan-Ude: Vostochno-Sibirskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury i iskusstv, 2017. 204 p.
4. Hodorkovskaya L. S. *Buryat-mongol'skij teatr. Oчерk istorii* [Buryat-Mongolian Theatre. History Essay]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 234 p.
5. *Iskusstvo Buryatskoj ASSR* [Art of the Buryat ASSR]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatelstvo, 1959. 238 p.
6. Kunicyn O. I. *Muzykal'nyj teatr Buryatii* [Musical Theatre of Buryatia]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatelstvo, 1988. 256 p.
7. Cornell. K. Peter Quanz // The Canadian Encyclopedia. 2012. Available from: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/peter-quanz> (Accessed: 10th March 2023).
8. Manzarkhanov E. E. *Buryatskiy balet na rubezhe vekov i yego perspektivy (na osnove analiza trekh baletnykh postanovok "Karmina Burana", "Juki", "Veчер sovremennoj khoreografii")* [The Buryat Ballet on the Threshold of Centuries (On the Analysis of Three Ballets Performances *Carmina Burana*, *Yuki*, *Modern Choreography Evening*)]. *Vestnik Vostochno-Sibirskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv*. 2012, no. 2 (3), pp. 69–75.
9. Kyuregyan T. S. *Teoriya sovremennoj kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka, 2005, 618 p.
10. Leshev Z. *Mers Cunningham: "Gladkij, potomu, chto nerovny..."* [Mears Cunningham: "Smooth Because It's Uneven..."]. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2019. 239 p.

11. Pogrebnyak M. M. *Esteticheskie idei Mersa Kanningema kak osnovanie estetiki postmodern-tantsa* [Aesthetic Ideas of Merce Cunningham as the Basis of the Aesthetics of Postmodern Dance]. *Norvezhskij zhurnal razvitiia mezhdunarodnoj nauki*. 2020, no. 44 (2), pp. 3–6.
12. Rachmaninov S. V. *Literaturnoje nasledie: v 3 t. T. 3: Pis'ma* [Literary Heritage: in 3 vols. Vol. 3. Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 573 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Доржиева Галсана Содномовна — аспирант кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: galsana93@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1948-0783

Научный руководитель: Антон Анатольевич Лещинский — кандидат искусствоведения, профессор кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Galsana S. Dorzhieva — Postgraduate Student, The Contemporary Choreography and Stage Dance Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: galsana93@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1948-0783

Scientific supervisor: Anton A. Leshchinskii — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Contemporary Choreography and Stage Dance Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 20.03.2023

Отредактировано: 25.06.2023

Принята к публикации: 9.07.2023

Received: 20.03.2023

Revised: 25.06.2023

Accepted: 9.07.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Доржиева Г. С. Восток — Запад. Взаимодействие разнонаправленных художественных систем в бурятском балетном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203

EDN OTGSLP

FOR CITATION

Dorzhieva G. S. East — West. The Interaction of Opposite of Artistic Systems in the Buryat Ballet Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203

EDN OTGSLP