

**ГРОДНИКОВА С. А., магистр искусствоведения, соискатель  
Белорусского государственного университета культуры и искусств**

## **Трансформация образа Кармен в современном искусстве (на примере хореографии)**

*В статье рассматриваются особенности воплощения образа Кармен в современном искусстве. Многократность реинтерпретаций новеллы П. Мериме в различных видах искусства объясняется архетипической сущностью образа Кармен. В сравнительно-аналитическом ракурсе освещаются хореографические постановки, трактующие данный образ. Приводятся примеры наиболее ярких пластических интерпретаций «Кармен-сюиты» Ж. Бизе – Р. Щедрина в творчестве В. Елизарьева, М. Эка, М. Борна, Р. Поклитару. Рассматривается опыт реинтерпретации балета «Кармен-сюита» в кинематографии.*

*In the article features of an embodiment of an image of Carmen in modern art are considered. Multiplicity reinterpretations of the novel P. Merimee in various forms of art is explained by the archetypal essence of the image of Carmen. In a comparative-analytical perspective, choreographic scenes dealing with this image are covered. Examples of the brightest plastic interpretations of the "Carmen Suite" by G. Bizet – R. Shchedrin in the works of V. Elizariiev, M. Eka, M. Born, R. Poklitaru are given. The experience of the reinterpretation of the ballet "Carmen Suite" in cinematography is considered.*

**Введение.** Образ Кармен, созданный П. Мериме в 1845 г. в одноименной новелле, принадлежит к так называемым «вечным» образам в искусстве, таким как Дон Жуан, Фауст, Дон Кихот и др. История роковой любви свободолюбивой цыганки многократно интерпретировалась в литературе, живописи, музыке, хореографии, кинематографии. Перманентный интерес к теме Кармен объясняется той образной многозначностью, которую психология и философия XX в. обозначают понятием архетипа, проводя параллель между «вечными» персонажами и мифологическими текстами.

Хореографическое искусство первым откликнулось на литературный сюжет П. Мериме: в 1845 г. в мадридском «Театро дель сирко» была осуществлена постановка балета М. Петипа «Кармен и тореадор». Несмотря на то, что этот спектакль не завоевал признания публики, привыкшей видеть на балетной сцене ирреальные образы и сказочные сюжеты,

близкие идеалам немецких романтиков первой половины XIX в., именно в хореографическом искусстве образ Кармен был интерпретирован впервые.

В середине XIX в. сюжет новеллы П. Мериме в большей степени соответствовал драматургии, присущей оперному жанру: яркий герой, острый конфликт, сильные чувства, неминуемая трагическая развязка. В 1875 г. в Париже состоялась премьера оперы Ж. Бизе «Кармен». Несмотря на скандальный провал и отрицательные отзывы французской прессы и публики, опера имела триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран, что объясняется возникшим в оперном искусстве второй половины XIX в. интересом к внутренней жизни человека, мотивам его поступков и поведения. Балет же, по сравнению с оперой, отставал именно в содержательном плане: не только зрители, но и большинство балетмейстеров считали танец оторванным от реальной жизни абстрактным искусст-

вом. Опера Ж. Бизе представила и реализовала один из самых значительных архетипов женщины, борющейся за свободу в любви. Спектакль занял прочное место в репертуарах театров различных стран и стал классикой мирового музыкального искусства.

В XX в. наибольшее количество воплощений образ Кармен получил в хореографическом искусстве. Спектакль «Кармен-сюита» балетмейстера А. Алонсо на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина, являясь по своей сути реинтерпретацией классической оперы, завоевал мировое признание и вошел в разряд классических балетных произведений. Многократность сценических интерпретаций и реинтерпретаций именно «Кармен-сюиты», наиболее ярко воплотившей образ Кармен на балетной сцене, вызывает исследовательский интерес к сопоставлению и анализу различных авторских трактовок как в хореографии, так и в других видах искусства.

Для изучения особенностей воплощения образа Кармен и опыта интерпретации и реинтерпретации балета «Кармен-сюита» необходимо знание трудов исследователей в области классической хореографии и современного искусства. Трактовка образа Кармен в первых балетных постановках освещена в труде В. М. Красовской «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм» [1]. Особенности балетмейстерской интерпретации «Кармен-сюиты» в творчестве В. Елизарьева анализируются в работах Ю. М. Чурко «Белорусский балетный театр» [2] и «Линия, уходящая в бесконечность» [3], а также И. П. Мильто в книге «Валентин Елизарьев – художник и человек» [4]. Обращение к теме «Кармен в мультипликации» рассмотрено П. С. Волковой в исследовании «Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX в.)» [5]. Анализ музыкального творчества Р. Щедрина и, в частности, музыкальной партитуры балета «Кармен-сюита» приводятся в книге В. Н. Холоповой «Путь по центру» [6].

Цель статьи – выявить особенности трансформации образа Кармен в современном хореографическом искусстве.

*Основная часть.* Почти двухсотлетняя балетная история «Кармен» является наглядным примером того, какой путь прошло за этот период хореографическое искусство. Если во второй половине XIX в. острые темы чаще всего поднимались в опере, то спустя столетие роль глубоко социального и интеллектуального искусства взял на себя современный танец.

Первой балетной постановкой «Кармен» в XX в. стал спектакль К. Голейзовского, созданный в 1931 г. «Московским художественным балетом» под руководством В. Кригер. Редакцию музыки Ж. Бизе осуществил Б. Бер.

В 1939 г. в Чикаго на сцене «Пейдж-Стоун балле» состоялась премьера спектакля «Ружья и кастаньеты» на музыку Ж. Бизе «Кармен».

Балетмейстер Р. Пети в 1949 г. перенес французскую национальную оперу на национальную балетную сцену. Его постановка «Кармен» стала выражением общественных настроений того времени, что вместе с глубоко индивидуальной и новой хореографической лексикой предопределило успех балета на ведущих мировых сценах. Хотя Р. Пети практически буквально следовал за сюжетом П. Мериме, трактовка хореографа значительно отличается и от первоисточника, и от оперы Ж. Бизе. В новелле автор описывает частный случай, историю двух конкретных людей, поведение которых и трагическая развязка обусловлены окружением, менталитетом и воспитанием; в опере на первый план выходит тема сильной, свободной женщины; в балете же Р. Пети основной конфликт создается между женским и мужским началом. Это противостояние имеет абсолютно экзистенциальный характер: все люди одиноки и не понимают друг друга, но это не ведет к обязательному столкновению, а женщина и мужчина настолько разнятся по своей сути, что изначально обречены на противостояние, и чем сильнее их характе-

ры, тем страшнее последствия. У Р. Пети Хозе – это воплощение мужественности, он воспринимает любовь к женщине как корриду, его танец – это танец тореадора. Именно Хозе Р. Пети отдает музыкальную тему «У любви как у пташки крылья». Полюбив, Хозе не пассивно следует за Кармен, а бросает ей вызов.

Главную героиню балетмейстер наделил чертами не столько испанки или цыганки, сколько эмансипированной современной француженки с вызывающе короткой стрижкой и столь же вызывающе короткой юбкой. В этой Кармен нет страстности и напористости, но много кокетства и шарма. Несовместимость мировоззрений главных героев балета, восприятие любви как корриды приводят к трагедии. Хореограф создал на сцене универсальную жизненную историю, выходящую за рамки своего времени. Балет Р. Пети можно трактовать и как историю человека, самого создающего своих демонов и расплачивающегося за это, и как антивоенный манифест, показывающий, что любая жесткая конфронтация непременно ведет к трагической развязке.

Следующим балетмейстерским обращением к теме «Кармен» была постановка одноактного балета «Кармен-сюита» кубинского хореографа А. Алонсо на основе оперы Ж. Бизе. Мировая премьера спектакля состоялась в апреле 1967 г. в Москве на сцене Государственного академического Большого театра России (партию Кармен исполняла М. Плисецкая), а в августе того же года премьера прошла в Кубинском национальном балете (Кармен – Алисия Алонсо).

Специально для постановки А. Алонсо композитор Р. Щедрин создал транскрипцию фрагментов оперы «Кармен» и сюиты «Арлезианка» Ж. Бизе. В оркестровке композитор отвел главную роль ударным и струнным инструментам. Группе ударных предназначалось имитировать народные испанские инструменты, а струнная группа исполняла роль голоса.

Либретто «Кармен-сюиты» было написано самим балетмейстером. Основу

его составляют трагические судьбы цыганки Кармен и влюбленного в нее солдата Хозе, которого Кармен покидает ради молодого Тореро. Взаимоотношения главных героев, их поступки, гибель Кармен от руки Хозе предопределены роком. Таким образом, в отличие от литературного первоисточника и либретто оперы Ж. Бизе, А. Алонсо представил историю Кармен в символическом плане, что усиливалось единством места действия (площадка корриды).

Балет «Кармен-сюита» в постановке А. Алонсо завоевал всемирное признание и был перенесен на сцены многих балетных театров СССР и мира: Харьковского, Одесского, Казанского, Башкирского, Свердловского, Душанбинского, Тбилисского, театра Хельсинки, Teatro Segura (Лима), театра Колон (Буэнос-Айрес) и других.

Спектакль А. Алонсо, который можно назвать балетной классикой XX в., был впоследствии интерпретирован и реинтерпретирован многими хореографами. В 1974 г. в ГАБТ БССР состоялась премьера балета «Кармен-сюита», постановку которого осуществил хореограф В. Елизарьев на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина. Балетмейстер создал собственное либретто на основе цикла стихотворений «Кармен» А. Блока. «Слушая эту музыку, я увидел свою Кармен, существенно отличающуюся от Кармен в других спектаклях. Она – гимн любви, любви чистой, честной, жгучей, требовательной, любви колоссального полета чувств, на которые не способен ни один из встретившихся ей мужчин. Кармен не кукла, не красивая игрушка, не уличная девка, с которой многие не прочь бы позабавиться. Для нее любовь – суть жизни. Никто не смог оценить, понять ее внутренний мир, скрытый за ослепительной красотой» [2, с. 101]. Кармен В. Елизарьева была практически полной противоположностью образу, созданному А. Алонсо. Если у кубинского хореографа главная героиня – ослепительно яркая на темном глухом фоне, то в белорусском спектакле она одета в не-

ожиданно однотонные серые одежды в окружении кричаще яркой толпы. Если на московской сцене все на виду, как бы снаружи – страсть, борьба, арена, коррида, то здесь все спрятано глубоко, во внутреннем мире героини. Кармен в спектакле В. Елизарьева раскрывается постепенно, сперва как гордая и свободная личность, а затем как женщина, мечтающая о любви, но ищущая в мужчинах прежде всего духовную близость. Ни страстно влюбленный в нее, но понимающий любовь как мужчина-собственник Хозе, ни упоенный своей славой Тореро не вызывают у Кармен ответных чувств. Таким образом, главной темой постановки В. Елизарьева становится трагедия одиночества. Новой в белорусском спектакле стала и лексика, «...минующая балетную “испанщину” и сливающая академические формы танца со свободной, раскрепощенной пластикой. Многоассоциативной была и пластика кордебалета, которая явилась не фоном для главных героев, а элементом драматургии спектакля» [3, с. 114].

В 1992 г. шведский хореограф Матс Эк представил свою интерпретацию «Кармен» на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина. Выработавший свой стиль и определившийся с темами, которые его волнуют (несвобода, одиночество, жестокость, смерть), Матс Эк не просто предложил свою трактовку, а открыто полемизировал с предшественниками. На первый взгляд, балетмейстер традиционно решил образ тореадора, сделав его самовлюбленным и несколько слащавым. Но, в отличие от других постановщиков, М. Эк фактически лишил героя признаков пола – его блестящий костюм решен в стилистике переливающихся платьев женского кордебалета, а в дуэте с Кармен их роли равны, герои ведут себя не как женщина и мужчина, а как существа без явных гендерных признаков. В случае с Хозе хореограф вывел на первый план тему власти, не только борьбу между женщиной и мужчиной за главенствующую позицию, но и спор двух мужчин за одну женщину и демонстрацию своего общественного положе-

ния. Кармен же в интерпретации Аны Лагуны не просто свободна – для нее не существует никаких ограничений, морали и рамок. В ней гораздо больше, чем в прежних трактовках, выражено активное мужское начало, она открыто демонстрирует свое главенство. Подобная трансформация происходит и с Хозе, которого постановщик наделяет типично женскими чертами характера. Амбивалентность персонажей особенно проявляется в эпизоде их первой встречи, когда курящая сигару Кармен презрительным жестом грубо сует ее покорно стоящему рядом Хозе.

В хореографической лексике главной героини Матс Эк не полностью отказывается от классической традиции, но свободно преломляет ее: его Кармен ходит на корточках и поднимается на полупальцы, выгибает грудь и тут же откидывает корпус назад, охватывая себя руками, использует юбку в качестве веера, бегают и ползают. Кармен Матса Эка резко противопоставлена всем основным персонажам балета: ее ярко-красное платье контрастирует с серой униформой солдат и вычурными нарядами дам и тореадора.

Помимо социального аспекта, Матс Эк в своей постановке затрагивает и психологический аспект. На первый взгляд Эк схож с Алонсо, но в философском смысле он ближе к Пети. М. Эк ввел в спектакль образ Смерти и показал бессмысленность и мелочность человеческих амбиций перед ее лицом. Смерть у него – единственная героиня, обладающая вечной, реальной, а не сиюминутной властью.

Матс Эк в своей постановке настолько сдвинул гендерные характеристики героев, что предопределил последующие замыслы балетмейстеров: в постановке Мэтью Борна «Car Man» на сцене Английского Королевского театра в 2000 г. Кармен стала мужчиной. М. Борн изменяет ситуацию в русле времени: его Кармен (мужчина) изменяет женщине с мужчиной, у которого есть женщина. Сюжет П. Мериме и коллаж из музыки Ж. Бизе, Р. Щедрина и Э. Девиса в спектакле М. Борна становятся поводом поговорить

о своем и используются лишь в качестве узнаваемого коммерческого бренда. Постановщик, используя игру слов, делает своего главного персонажа автослесарем (англ. *car man*) и комбинирует идеи новеллы Мериме и романа Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», экранизированного Б. Рейфелсоном. Сюжет спектакля представляет собой запутанный любовный многоугольник с элементами триллера (оригинальное название спектакля – «The Car Man: An auto-erotic thriller» – авто-эротический триллер).

М. Борн, определив свою постановку как «пьеса без слов», по сути, создал свой собственный жанр, в котором, помимо собственно хореографии, использовал актерскую игру, мюзикл, пластические экзерсисы, перформанс, световые эффекты.

К теме «Кармен-сюиты» обращались и продолжают обращаться многие балетмейстеры: в 2001 г. хореограф Р. Поклитару создал постановку «Кармен» для труппы «Киев модерн-балет», в 2006 г. он же поставил спектакль «Кармен. TV» на музыку Ж. Бизе. Балетмейстер достаточно подробно пересказывает классический сюжет, но его персонажи – это современные подростки с их внутренней неуравновешенностью, завышенными амбициями и неумелыми проявлениями чувств. Кармен – не столько свобододолюбивая, сколько плохо воспитанная, Хосе – неуверенный в себе и болезненно упивающийся своей зависимостью от Кармен мальчишка, манеры тореадора списаны с современных эстрадных идолов, а толпа цыганок и солдат – фанаты, поклоняющиеся мишурному блеску знаменитости. Р. Поклитару показывает драму с неким внутренним смехом, который в данной постановке является синонимом реально-го взгляда на современную жизнь.

Классический образ Кармен предоставляет возможность переосмысления не только в хореографии, но и в других видах искусства. В 2006 г. балетмейстер И. Килиан выступил в роли режиссера-хореографа и совместно с режиссером Б. Коненном представил зрителю эксцентричную

черно-белую кинокомедию «Кармен». В качестве музыкального оформления картины он, первым из хореографов, интерпретирующих образ Кармен, берет музыку не Ж. Бизе и Р. Щедрина, а ускоренный электронный саундтрек Х. Оттена.

И. Килиан реинтерпретирует первоисточник не менее радикально, чем М. Борн, но привносит в постановку присутствующие ему юмор и изящество. Его Кармен – романтическая почтенная матрона, идею неприкаянности которой И. Килиан доводит практически до абсурда: вместе с остальными персонажами героиня обитает на свалке подержанных автомобилей. Таким образом, подобно М. Борну, он обыгрывает название новеллы, но представляет не историю автослесаря, а историю машин и людей. Любовь Кармен – это не любовь к мужчине (престарелого Хосе невозможно воспринимать серьезно, а роль тореадора отдана самой Кармен), а любовь к машине. Хосе предпринимает попытку убить героиню, прилюдно отвергнувшую его ухаживания, не из ревности, а из оскорбленного самолюбия и обиды, но Кармен Килиана трижды «воскресает» из мертвых и в финале исчезает на машине своей мечты. Тема мечты проходит лейтмотивом через всю киноленту, об автомобилях мечтают все персонажи фильма, постоянно представляя себя за рулем гоночных болидов, но только Кармен полностью отдается своим мечтам, по ночам приходя «на свидания» к любимой машине.

В кинокартине симитирован эффект прокрутки старой пленки – все движется немного быстрее, чем в обычных фильмах, герои суетятся и бегают, нелепо подпрыгивая. Собственно хореографии относительно мало, она становится не главным выразительным средством, а лишь одной из характеристик Кармен. Персонажи картины смешны и жалки – и старая располневшая Кармен, и нищий идеалист Хосе, и постоянно гримасничающая Микаэла, но они живут настоящими чувствами и эмоциями. История Кармен И. Килиана, рассказанная в ироничной

постмодернистской манере, осталась, как и классический образец, историей любви, ревности и мечты.

Реинтерпретация классической версии Кармен представлена и в жанре мультипликационной – третьей части кукольного мультипликационного фильма Г. Бардина «Чуча» на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина. Главные герои картины – Мальчик, смастеривший себе из старых вещей игрушку-няню Чучу, и Щенок. Ассоциация с классическими персонажами возникает у зрителя с первых кадров: в руках Чуча держит книгу П. Мериме «Кармен», на голове у нее красный цветок, которым традиционно украшают прически испанские женщины. Помимо этого, режиссер вводит в число персонажей Белую корову, отсылая зрителя к сцене балета «Кармен-сюита», в которой тореадор убивает быка параллельно сцене убийства Хосе Кармен. Пройдя через предательство, страх, ложь и месть, Мальчик и Щенок в финале осознают цену подлинного чувства, примиряющего всех персонажей фильма.

Опыт реинтерпретации Г. Бардина «Кармен-сюиты» Ж. Бизе – Р. Щедрина заключается в том, что «... в отличие от балетного спектакля, где любовь выступает аналогом не признающей никаких правил, сметающей любые преграды на своем пути стихии, столкновение с которой губительно для человека, в “Чуче 3” на первый план выходит созидательное

начало любовного чувства. Именно сила этого чувства помогает человеку преодолеть и животный эгоизм, и звериную ярость, и природное коварство» [5, с. 126].

*Заключение.* В современном художественном пространстве произведения балетной классики предоставляют широкие возможности для переосмысления и авторской интерпретации, трансформируются и обретают иные формы и смыслы не только в хореографии, но и в других видах искусства. Художественные воплощения классических образов отражают не только личное видение авторов, но и процессы, происходящие в социуме. Межличностные отношения, взгляды на окружающий мир, образ жизни, поведения и иные факторы общественного бытия неизменно влияют на авторскую интерпретацию.

«Кармен-сюита» – балет, запечатлевший образ, по мнению музыковед В. Н. Холоповой, «... самый нетленный в искусстве. Оперная и балетная Кармен – не просто какая-либо из женщин, ставшая театральной героиней, – это портрет центральной фигуры в искусстве: таланта, гения с его независимостью, свободолобием, смелостью и риском» [6, с. 242]. Наблюдая за трансформацией образа Кармен в современном искусстве, можно судить о происходящих изменениях в обществе и человеческом сознании: у каждого времени – своя Кармен.

1. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 432 с.

2. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.

3. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

4. Мильго, И. П. Валентин Елизарьев – художник и человек / И. П. Мильго. – Минск : Четыре четверти, 2012. – 279 с.

5. Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дис. д-ра искусствовед. : 17.00.09 / П. С. Волкова. – Краснодар, 2009. – 347 с.

6. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 320 с.

*Статья поступила в редакцию 13.09.2018*